

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI BÖLÜMÜ
FRANSIZCA MÜTERCİM TERCÜMANLIK ANABİLİM DALI
DİLLER VE KÜLTÜRLERARASI ÇEVİRİBİLİM
DOKTORA PROGRAMI**

**DOKTORA TEZİ
ESER ÇALIŞMASI**

**TİYATRO, ÇEVİRİ VE ESTETİK
YOK-ÇEVİRİDEN SAHNELEMeye TÜRKÇEDE
STOPPARD**

**KEREM DEMİRTAŞ
08726204**

**TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. EMİNE BOGENÇ DEMİREL**

**İSTANBUL
Nisan, 2016**

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI BÖLÜMÜ
FRANSIZCA MÜTERCİM TERCÜMANLIK ANABİLİM DALI
DİLLER VE KÜLTÜRLERARASI ÇEVİRİBİLİM
DOKTORA PROGRAMI

DOKTORA TEZİ
ESER ÇALIŞMASI

TİYATRO, ÇEVİRİ VE ESTETİK

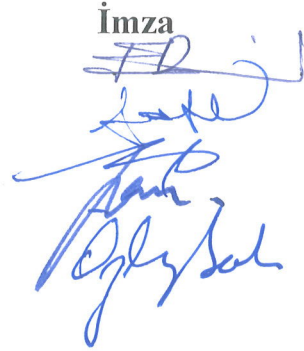
KEREM DEMİRTAŞ
08726204

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:
Tezin Savunulduğu Tarih: 26.04.2016

Tez Oy birliği / Oy çokluğu ile başarılı bulunmuştur.

	Unvan Ad Soyad
Tez Danışmanı :	Prof. Dr. Emine Bogenç Demirel
Jüri Üyeleri:	Prof. Dr. Füsun Bilir Ataseven
	Prof. Dr. Arzu Kunt
	Prof. Dr. Ayşe Banu Karadağ
	Prof. Dr. Özlem Berk Albachten

İmza



İSTANBUL
Nisan, 2016

ÖZ

TİYATRO, ÇEVİRİ VE ESTETİK YOK-ÇEVİRİDEN SAHNELEMeye TÜRKÇEDE STOPPARD

Kerem Demirtaş

Nisan, 2016

Bu çalışma tiyatro çevirisinde “estetik” konusunu ele almaktadır. İlk sanatta güzel kavramı etrafında oluşan bir felsefi alan olarak ortaya çıkan estetik, geçirdiği paradigma değişiminin bir sonucu olarak sanat alanında insan üretim ve tüketiminin doğasını ele alan sosyoloji gibi sosyal bilim dalları içinde daha çok tartışılan bir kavram haline gelmiştir. Tiyatro çevirisi bir metnin ya da metin türünün çevirisinden daha fazlasını kapsar; metin ve insanın etkileşim alanında ortaya çıkan tüm estetik ilişkileri bünyesinde barındırır. Burada değinilen insan ve estetik vurgusu tüm önemine rağmen, Çeviribilim alanında hem çeviri hem de yok-çeviri açısından üzerinde çok az durulan konulardan biri olarak karşımızda durmaktadır. Bu boşluğu göz önünde bulunduran bu çalışma, tiyatro çevirisi ve estetik konusunu ele alırken, tiyatronun sahneleme ve metin ikiliği içinde ortaya çıkan doğasını ele almak için *arşiv* ve *repertuvar* kavramlarını kullanmaktadır. Çalışmada öncelikle estetik ve çeviribilim çalışmalarının nasıl ilişkilendirilebileceği ele alınacaktır. Her ne kadar öngörülen estetik perspektif var olan çevirilere betimleyici açıdan yaklaşmaya elverişli olsa da, çalışma daha çok yok-çeviri üzerine odaklanacaktır. Çalışmada örneklem için Tom Stoppard’ın Türkiye’deki çeviri serüveni ele alınacaktır. Stoppard, tüm dünyada “modern klasik” olarak anılmaya başladığı 1960’lardan bu yana birçok dile çevrilmiş ve çok kez sahnelenmiştir. Oysa yazarın Türkiye macerası ilkin 1990 yılında gerçekleşen *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* sahnelemesi ve 2000 yılında, *Toplu Oyunları* ile yayınlanan ilk çevirisi ile nispeten geç tarihlerde başlamaktadır. İnceleme konusunda Stoppard tiyatrosunun tüm özelliklerini sergileyen en bilindik ve en çok sahnelenen oyunu olması sebebiyle *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* metni üzerine daha çok odaklanılacaktır. Sonuç olarak, bu çalışma tiyatro çevirisinde yabancı eserlerin kültürel alana girişinde karşılaştıkları direniş ve kabul ilişkilerine, bir kısıt olarak görülebilecek estetik ve sunduğu sosyolojik formülasyon aracılığıyla nasıl bakılabileceğini ele almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro Çevirisi, Yok-çeviri, Arşiv/Repertuvar, Estetik, Tom Stoppard

ABSTRACT

THEATRE, TRANSLATION, AND AESTHETICS STOPPARD FROM NON-TRANSLATION TO PERFORMANCE IN TURKISH Kerem Demirtaş April, 2016

This dissertation problematizes aesthetics in theatre translation. Aesthetics, formerly a branch of philosophy, is increasingly used as a new perspective referring to a more specified territory in social sciences dealing with human production and consumption in arts. Theatre translation is a research field which covers more than the translation of a text or a certain text type, as it also refers to the translation of an art which inhabits living and complex relations of texts and peoples in flux. However, there is only a limited research within Translation Studies which accentuates the aesthetics motive for the production or non-production of translation. In order to fill this gap, this study analyses the relation of aesthetics with theatre translation in terms of its artistic nature by using the terms *repertoire* and *archive*. Although the aesthetic perspective introduced in the study is applicable to existing translation products and processes, the study rather concentrates on non-translation. It focuses on the constraints of translation and addresses aesthetics as one of these constraints in non-translation. The case analysed in the study is the translations of plays written by Tom Stoppard, who is hailed as a modern classic by theatre communities worldwide since 1970s. Stoppard is introduced to Turkish theatrical system relatively later as his plays were first staged in 1990 (*Rosencrantz and Guildenstern are Dead*), and first published in 2000 in translation. The analysis will concentrate on Stoppard's well-known *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, since it serves as a typical model of Stoppardian theatre and it is also his most performed play worldwide. In conclusion, this paper attempts to discover the position of aesthetics as a constraint to defer or to expedite a foreign work in theatre translation. It is expected that a focus on aesthetics with a sociological formulation may open a new point of departure for (non)translation of arts and theatre translation in particular.

Key words: Theatre Translation, Non-Translation, Aesthetics, Archive/Repertoire, Tom Stoppard

ÖN SÖZ

Uzun zamana yayılan her şeyde olduğu gibi bu tezin ortaya çıkışında birçok kişinin desteği, çabası ve emeği var. Öncelikle bilgisini ve görgüsünü cömertçe paylaşan çok değerli danışmanım Prof. Dr. Emine Bogenç Demirel'e bu tezi olanaklı kılan yenilikçi ve üretici tavrı ve de büyük akademik heyecanı için sonsuz teşekkür ediyorum. Tüm süreçte akademik desteklerini sonuna kadar sunan değerli Prof. Dr. Füsün Ataseven'e, Prof. Dr. Arzu Kunt'a ve sayın Prof. Dr. Sündüz Kasar'a çok teşekkür ediyorum. Yıldız Teknik Üniversitesi Diller ve Kültürlerarası Çeviribilim Doktora Programı ders aşamasında, yaklaşımlarıyla yeni düşünsel olasılıkları mümkün kılan çok değerli hocam Prof. Dr. Ayşe Banu Karadağ'a ve yine aynı süreçte tanışma ve birlikte çalışma fırsatı bulduğum, her biri alanı büyüten özgün işler yaratan tüm değerli arkadaşlarıma teşekkür ederim. Bunun yanında, çok uzun süredir akademik ve manevi açıdan desteğini yakından hissettiğim çok değerli hocam Prof. Dr. Özlem Berk Albachten'a beni bu süreçte de yalnız bırakmadığı için teşekkür ederim. Bunun yanında önerileriyle tezimin seyrine büyük etkiye bulunan Yves Gambier, Andrew Chesterman, Kaisa Koskinen ve Nike Pokorn'a verdikleri yönlendirmeler için teşekkür ederim. Tezimde önemli bir yer tutan görüşmeler için heyecanıma ortak olarak, sabırla yanıt veren değerli Şükran Yücel, Prof. Dr. Beliz Güçbilmez, Dilek Başak Carelius, Can Doğan ve Abdullah Cabaluz'a teşekkür ederim. Öte yandan Ege Üniversitesi Mütercim-Tercümanlık Bölümü'nde bana destek olan başta Prof. Dr. Faruk Yücel olmak üzere tüm çalışma arkadaşlarıma teşekkür ederim. Tezimin okuma süreçlerinde ve tartışmalarımızda önerileriyle büyük katkıda bulunan İzmir'deki sevgili dostlarıma ve tiyatroyla fiziksel ilişkimin sürmesine olanak tanıyan Ege Üniversitesi Tiyatro Topluluğu ve Ege Sanat Atölyesi'ne teşekkürü borç bilirim.

Bu süreçten geçmiş herkesin yakından bileceği üzere doktora tezi yazmak sadece yazarının değil, aynı zamanda onun hayatına eklenen diğer birçok insanın hayatına da büyük etkiye bulunur. Bu açıdan, tezlerin sözcükler kadar özveriyle de yazıldığını ben de kendi tecrübemden öğrenmiş bulunuyorum. Sanırım bu açıdan en büyük teşekkürü hayatını benim ritmime uyduran ve belki benden daha çok özveri gösteren eşim Sabriye K. Demirtaş'a etmeliyim. Son olarak, benim genişledikçe güzelleşen iki yarım, Demirtaş ve Karataş ailelerinin her bir üyesine, bu tezin sınırlarının ötesinde, karşılığını nasıl vereceğimi bilemediğim büyük destekleri için sonsuz teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa no
ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖN SÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER	iv
TABLO LİSTESİ	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vii
KISALTMALAR	viii
GİRİŞ	1
1. ÇEVİRİ VE ESTETİK ÜZERİNE	15
1.1. Estetik.....	15
1.1.1. Estetik ve Kültür İlişkisi Üzerine	18
1.1.2. Sosyolojik Bir Kavram Olarak Estetik	20
1.1.3. Bourdieu Sosyolojisinde Estetik ve Çeviri İlişkisi	27
1.1.4. Bir Toplumsal Performans Olarak Çeviri.....	39
1.2. Yok-çeviri ve Estetik İlişkisi Üzerine	43
1.2.2. Çeviride Bir Kısıt Olarak Estetik.....	47
1.2.3. Çeviride Norm Olarak Estetik	54
1.3. Arşiv- Repertuvar ve Çeviri	59
1.3.1. Tiyatro Çevirisinde Arşiv ve Repertuvar.....	62
1.3.2. Bir Arşiv/Repertuvar Etkinliği Olarak Türkiye’de Tiyatro Çevirisi	76
2. KAYNAK KÜLTÜRDE TEATRAL ESTETİK VE STOPPARD TİYATROSU.....	87
2.1. Tom Stoppard Tiyatrosu.....	88
2.1.1. Hayatı ve Eserleri	88
2.1.2. Stoppard Tiyatrosu Üzerine.....	99
2.2. Tom Stoppard Tiyatrosu ve Metinlerarasılık	104
2.2.1. Metinlerarasılık Üzerine	105
2.2.2. <i>Rosencrantz and Guildenstern Are Dead</i> : Metinlerarası Doku ve Oyunun Alımlaması Üzerine	112
3. TÜRKÇEDE <i>ROSENCRANTZ VE GUILDENSTERN ÖLDÜLER</i>	120
3.1. Yok-Çeviriden İlk Çeviriye Stoppard (1960-2000)	120
3.1.1. 1960-2000 arası Türkiye’de Tiyatroda Estetik Tavrı	122
3.1.2. 1960-2000 arası Arşiv ve Repertuvar İlişkileri.....	138
3.1.3. Yok-çeviri ve Yok-sahneleme’den ilk Sahnelemeye Stoppard	149

3.2. İlk Basılı Çeviri ve Sahnelemesine Stoppard (2000-2012)	161
3.2.1. 2000 Sonrası Türk Tiyatrosunda Estetik Tavır	161
3.2.2. 2000 Sonrası Arşiv ve Repertuvar İlişkileri	170
3.2.3. Bir Arşiv ve Repertuvar Etkinliği Olarak <i>Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler</i>	179
SONUÇ	190
KAYNAKÇA	207
EKLER	219
Ek 1. Görüşmeler	219
Dilek Başak Carelius:	219
Can Doğan	223
Şükran Yücel	226
Beliz Güçbilmez	230
Abdullah Cabaluz	235
Ek 2. Yayınlanmış Tiyatro Çevirileri 1960-2012	238
Ek 3. Devlet Tiyatroları Oynanmış Oyunlar 1960-2012:	262
Ek 4. Tuik Verileri 2000-2014	372
ÖZ GEÇMİŞ	373

TABLO LİSTESİ

	Sayfa No
Tablo 1. Çevrilmiş Tiyatro Eserleri 1960-2000	139
Tablo 2. Çevrilmiş Tiyatro Eserlerinin Yıllara Göre Dağılımı 1960-2000	140
Tablo 3. 2010 Yılı Seyirci İstatistikleri	167
Tablo 4. 1990 Yılı Seyirci İstatistikleri	168
Tablo 5. Çevrilmiş Tiyatro Oyunları 2000-2012.....	170

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa No
Şekil 1. <i>Cumhuriyet Gazetesi</i> , 13 Eylül 1975.	150
Şekil 2. <i>Milliyet Gazetesi</i> , 14.09.1990	157
Şekil 3. <i>Cumhuriyet Gazetesi</i> , 16.09.1990	158
Şekil 4. <i>Cumhuriyet Gazetesi</i> , 14.03.1999.....	160
Şekil 5. <i>Radikal Gazetesi</i> , 27.03.2011	164
Şekil 6. <i>Cumhuriyet Gazetesi</i> , 04.06.2011.....	165
Şekil 7. <i>Cumhuriyet Gazetesi</i> , 17.11.2013.....	166

KISALTMALAR

RGD	: Rosencrantz and Guildenstern Are Dead
RGÖ	: Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler
DT	: Devlet Tiyatroları
ŞT	: Şehir Tiyatroları
TUIK	: Türkiye İstatistik Kurumu

GİRİŞ

Tom Stoppard, adının ilk kez İngiliz Tiyatrosunun genç yeteneği olarak anılmaya başladığı 1970’lerden bu yana birçok dile çevrilmiş ve başta Anglofon dünya olmak üzere çeşitli ülkelerin sahnelerinde çok kereler yer bulmuştur. Günümüzde Stoppard, en entelektüel çağdaş yazarlardan biri olarak anılmakta, tiyatrosu ise sahnede olduğu kadar, felsefe ve yazın alanındaki çok sayıda tartışmaya da kaynaklık etmektedir. Stoppard’ın tiyatro alanındaki farklı konumu ve çok sayıdaki eseri, Stoppard tiyatrosu olarak anılabilecek bir bütüncenin oluşmasına olanak sağlamıştır.

Tiyatrosunun, dünya literatüründeki bu hatırı sayılır konumuna rağmen, Türkçe okuru ve seyircisi açısından Stoppard hala az tanınan bir yazar olarak kalmış, uzun yıllar çevrilmemiş, çeviriden sonra ise uzun yıllar ise sahnelenmemiştir. Basılı ilk Stoppard çevirisinin ortaya çıkışı, İngiltere’de oyunlarının ilk sahnelenmesinin ardından 35 yıl beklemek zorunda kalmıştır. Bu süre zarfında Stoppard sadece bir kez sahneleme için Türkçeye çevrilmiştir. Oyunları içinde sadece Stoppard ismiyle birlikte anılan, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*’in daha önce yayınlanmamış bir çevirisi ve sahnelemesi bulunmaktadır. 1990 yılında Dilek Başak Carelius tarafından yapılan bu çevirinin Tiyatro Odası tarafından sahnelemesi ile Stoppard Türkiye sahnesinde ilk kez yer bulmuştur. Fakat bu çeviri sahneleme için yapılmış olması sebebiyle yayınlanmadan ve tiyatro dizgesinde Stoppard’ın tanınırlığına küçük sayılabilecek bir etki bırakarak belleklerden kaybolmuştur. Yayınlanmış çeviri ise Dost Kitabevi tarafından *Toplu Oyunları* başlığıyla dört ciltlik bir seri olarak basılmıştır. Çeviriler, Şükran Yücel, Hamit Çalışkan ve Beliz Güçbilmez olmak üzere üç çevirmen tarafından yapılmıştır.

Çevirinin yayınlanmasının sonrasında Türkiye’nin en köklü kurumsal tiyatro kurumları, bir anlamda da arşivin koruyucusu durumunda bulunan Devlet Tiyatroları veya Şehir Tiyatroları tarafından sahnelenmemiş oldukları görülmektedir. Oyuna ait iki sahneleme ise “Türkiye prömiyeri” iddiasıyla 2001’de sahneleyen Sarıyer Halk Eğitim Merkezi Tiyatro Kolu (SHEM TK) ve bir özel tiyatro topluluğu olan Oyunbaz tarafından 2012’de

gerçekleştirilmiştir. Bunun haricinde Stoppard'ın bir radyo oyunu olan *Merdivenden İnen Sanatçı* Klark Kent Tiyatrosu tarafından 2011'de sahnelenmiştir.

Çeviriye ve sahnelemeye yönelik bu direniş çalışmanın başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Tom Stoppard Türkçeye neden geç çevrilmiştir, neden (az sayıdaki örnekler haricinde) sahnelenmemiştir? Bu çalışma, birbiriyle iç içe geçmiş bu sorulara estetik aracılığıyla yanıt verilebileceğini savunmaktadır.

Tiyatro çevirisi salt yazınsal bir etkinlik olarak ele alınmasına engel teşkil eden özellikleriyle, farklı bir çeviri alanı olarak çeviribilim içinde kurumsallaşmaktadır. Tiyatro çevirisi aynı zamanda sanatsal bir etkinlik alanını da tanımlamaktadır ve bu sanatsal alan toplumsal örüntü içinde yer alan sanatsal üretim ve tüketim pratiklerini belirleyen tüm koşullarla doğrudan bağlantılıdır. Tiyatro çevirisinin işlevi ve yapısı bu koşulları belirleyebileceği gibi bu koşullar tarafından da belirlenebilir.

Tiyatro, çevirisini incelerken yazılı metin ve performansa dair bir dizi farklı gösterge dizgesinin bir arada bulunabilmesi sebebiyle çeşitli inceleme odaklarını elverişli kılar. Örneğin bir tiyatro çevirisi yayın dünyası ya da sahnelemeyle, dolayısıyla dönem atmosferiyle temasında, dolaşıma girdiği ağ içerisindeki politik, ideolojik ve ekonomik ilişkiler bağlamında değerlendirilebilir. Öte yandan herhangi bir kültür nesnesinin kültür içinde öznenen bağımsız hareketinin olanaksızlığını düşünerek, araştırma sırasında özneye odaklanmak, çeviriyi tarihsel bir nesne, üretimini ise toplumsal bir süreç olarak ele almak ve öznelarası iletişime dayalı bir değerlendirme yapmak da olanaklıdır- ki bu tür bir inceleme tiyatro çevirisinin sosyolojik yönüne işaret eder. Ya da tiyatro çevirisi bir sanat eseri ya da sanat eserinin (sahnelenmiş oyun) başlatıcısı olarak ele alınarak, hem etkilendiği hem de etkilediği bir kavram olarak estetik yoluyla da incelenebilir. Bu çalışma yukarıda değinilen inceleme alanlarının tamamını kapsamaktadır.

Başta değinildiği üzere, bu çalışma Tom Stoppard oyunlarının Türkçeye neden geç çevrildiği ve çevirinin ardından neden çok az sayıda ve geç bir dönemde sahnelendiği sorusundan hareket etmektedir. Çalışmanın bu soruya yönelirken hareket edeceği veriler henüz çevrilmemiş orijinale ve çeviri sonrasında ise bu kez çeviriye yönelik yok sayma ve direniş, var etme ve kabul süreçleri içinden doğacaktır.

Çalışma, çeviriyi çok sayıda toplumsal aktörün farklı zaman ve düzeylerdeki eylemleri sonucu olarak ortaya çıkan bir performans olarak ele almaktadır. Çeviriye yönelik kullanılan performans söylemi, dilin edimselliği gibi, dilbilim ve metinsellik yönünde çağrışımlar yapıyor olsa da burada temelde çeviri süreci ve çeviri ürünün ortaya çıkış ve dolaşımı sürecinde aktörlerin edimselliğine vurgu yapılmaktadır. Herhangi bir nesnenin kültür içinde öznenen bağımsız hareketi olanaksızdır. Bu açıdan öznelar arasındaki ilişkilene, etkileşim ve mücadelelerin okunabilmesi çeviri metnin içinde yer alacağı dizge ile diyaloga girmesi ya da girmemesine dair sebeplerin de okunabilmesi için veri sunabileceği öngörülmektedir.

Bu çalışma böylesi bir savla hareket ederek Stoppard oyunlarının Türk tiyatro dizgesi içindeki yokluğu/varlığı ile ilgili okunabilirliklere odaklanmaktadır. Dolayısıyla yok-çevirinin yanında çeviri ve sahneleme ilişkisinden hareketle, ürünün özelliklerinin yanında, ürünün dolaşım içine girdiği karmaşık tiyatro dizgesindeki hareket biçimi de değerlendirmeye alınacaktır. Diğer bir deyişle buradaki odak çeviri ürünün yokluğundan varlığına uzanan yolda bir bütün olarak girdiği ilişkiler, temas alanındaki eyleyicilerin konum alma ve eylem biçimleridir.

Çalışma kapsamında ele alınan tiyatro çevirisi belirli bir sanat türünün ürünleri olarak tiyatro eserlerinin çevirisi anlamına gelmektedir. Bu bağlamda tiyatro çevirilerinin diğer sanat ürünlerinin üretim ve tüketim ilişkileriyle benzer süreçlerden geçtiğini gözlemlemek mümkündür. Dolayısıyla, genel olarak sanatların belirli coğrafyalarda konumlanış biçimlerini belirleyen özgün normlar ve süreçler, bu konum alma biçimlerinin doğrudan bir ürünü olarak çeviriye de etki etmektedir. Bu anlamda çalışmada sanatın ne olduğu, ne şekilde üretilip ne şekilde dolaşıma girdiği, sanat ürünlerinin değer ve öneminin ne şekilde belirlendiği, bu ürünlere yönelik ne tür direniş ve kabul süreçlerinin hangi hususlara bağlı olarak gerçekleştiğine dair değerlendirmeler yapılmaya çalışılacaktır.

Sanatın bilimi olarak adlandırılabilcek estetik, bu çalışma bağlamında hem bir sanatsal ürün olarak tiyatro çevirisini tiyatro dizgesi içinde yerleştirebileceğimiz zemini, hem de bu zemin üzerindeki hareketleri belirleyen toplumsal fizik yasalarını anlamamız için bir

araç olarak kullanılmaktadır. Böylece bir çevirinin (nasıl) üretildiği kadar, (neden) üretilmediğini de belirleyen koşulların daha görünür olabilmesi umulmaktadır.

Bu noktada başvurulacak kavram *yok-çeviri* kavramıdır. *Yok-çeviri* ilkin Gideon Toury tarafından Çeviribilim açısından üzerinde durulan konulardan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Toury yok-çeviri kavramını öncelikle *sözdeçeviri* (pseudo-translation) durumlarında gözlemlendiği üzere “kaynak kültürdeki metinsel davranış biçimlerini” taklit eden ve herhangi bir kaynak metin olmaksızın çeviri nitelikleri sergileyebilen metinler için kullanmaktadır (Toury, 1998, 25). Buradaki biçimiyle *yok-çeviri* bir metinsel varlığı tanımlamaktadır.¹ Öte yandan Toury’nin bu çalışmada ele alınan yok-çeviri kavramına katkısını erek kültür üzerine odaklama biçiminde gözlemlemek mümkündür. Toury’e göre “kültürler, belirli bir zamanda gözlemlenen bir boşluğu doldurmak üzere çeviriye başvururlar” (Toury, 1995, 20). Buradaki eylemin başlatıcısı bir başka kültürdeki ürünün varlığından ziyade, erek kültürde bulunması gerektiğine inanılan ürünün “yok” olması durumudur (21).

Bir nesnenin ya da olgunun varlığı üzerine fikir yürütmek, yokluğunu tanımlamaya göre farklı metodolojilere gereksinim duymaktadır. Örneğin çeviri ve ideoloji ilişkisine bakmak için ‘mevcut’ çevirilerin ideolojik evrenle ne şekilde bir yakınlık/uzaklık ilişkisi kurduğuna bakmak mümkündür. Buradaki hareket noktası çeviri metnin kendisi olabilir. Çevirinin bulunmaması, yani yok-çeviriye bakmak ise ilk durumda, hareket noktasına yerleştirilen varlık halini ortadan kaldırır. Bu durumda yok-çeviri döneminin neden ve nasıllarını anlamak için çevirinin kapsadığı boşluğun etrafının mümkün olduğunca sıkı bir şekilde örülmesi gerekir. Yok-çevirinin etrafında yer alan kurumların, bireylerin, ideolojilerin, teatral kuralların, sanat anlayışlarının, beklentiler dünyasının tanımlanması, dolayısıyla estetik evrenin dokunması yoluyla, çepeçevre sarılacak olan boşluğun bir doku kazanması beklenmektedir. Çalışma, yok-çevirinin etrafında, biçimini ortaya koyacak bir ağ örmek için eklektik bir yöntemle hareket etmektedir. Bu eklektik yapı içinde çalışmanın yolculuğu estetik, arşiv- repertuvar, performans gibi kavramlardan ve Çeviri Sosyolojisi, estetik sosyolojisi aracılığıyla çeviribilim çalışmaları içinde üzerinde ya az durulmuş ya da hiç durulmamış konulardan geçecektir. Her ne kadar ele alınan

¹ Bu çalışma kapsamında *yok-çeviri* metinsel varlıktan ziyade, çeviri metnin bulunmaması ve çevrilmemişlik durumunu belirtmek üzere kullanılacaktır.

kuramsal çerçeve tekillik barındırmıyor ve farklı disiplinlere uğruyor olsa da buradaki temel odak her koşulda çeviri ve çeviriyle birlikte sorulabilecek ne, ne zaman, nerede, nasıl, neden ve kim sorularıdır.

Çalışmada kullanılacak eklektik yapının ilk dayanaklarından birisi Tom Stoppard tiyatrosu ve metinlerinin tarihselleştirilmesini kapsayan betimleyici niteliğidir. Tom Stoppard metinlerinin özellikle de *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* metninin kaynakta ilk ortaya çıktığı 1960’lardan bu yana, erek tiyatro dünyasındaki teatral dizge ve tavırda yer alan değişiklikler bu çalışmanın tarihsel dokusunu oluşturmaktadır. Türkçedeki ilk çevirinin ortaya çıktığı 1990 yılına kadarki dönem (yok-çeviri dönemi) ve bu ilk yayınlanmış çevirinin ortaya çıktığı 2000 yılına kadarki dönem ve yine basılmış çeviriden sonraki ilk sahnelemelerin ortaya çıktığı süreç (yok-sahneleme dönemi) mercek altına alınacaktır. Bu dönemlerde yer alan estetik değişimlere dair edinilecek bilgiler sayesinde yok-çeviri etrafındaki ağın dokunması umulmaktadır.

Yukarıdaki tarihsel izlek sanat eserlerinin tarihselleştirilmesine dair bazı soruları da beraberinde getirmektedir. Bir sanat eserinin varlığından söz ettiğimizde, o eserin tarihin bir parçası haline gelmiş, tarihsel bir nesne ya da şimdi ve burada gerçekleşecek alımlamaya dair bir önerme olarak kabul etmekle ilgili olarak, tamamı zamansallıkla ilişkili sorular karşımıza çıkmaktadır. Sanat eserinin tarihselliği o eserin üretildiği dönemi öne çıkartırken, bir yandan da eseri sadece döneme ve dönem toplum yapısına tanıklık ve örneklik eden, o yapının anlaşılması için bir araca indirgenmesi anlamına gelmektedir. Lorenz Dittmann sanat eserini tamamen tarihselleştirmenin o eserin “şimdi ve burada bulunma halini yok sayar” demektedir (Dittmann’dan aktaran Kwastek, 2013, 44). Dittmann buna karşılık, gerçek anlamına ve bütünlüğüne sadece performans esnasında ve alımlayıcısının ait olduğu sosyolojik yapı bağlamında kavuşabileceğini savunmaktadır. Walter Benjamin ise sanat eserinin geçmişi ile bugününü birbirinden ayırmanın mümkün olmadığını söylemektedir. Ona göre sanat eserinin tarihsel bağlamı, gelenekle ilişkisi ve bugünün etkisi sanat eseri için birbirinden ayrılmaz parçalardır. Sanat eserini eşsiz kılan nokta eserin ait olduğu gelenekle girdiği ilişkidir, fakat bu eşsizlik niteliğinin görünürlüğü şimdi ve burada olmasına bağlıdır. Dolayısıyla bu çalışma bağlamında, tiyatro eseri belirli geleneklerle girdiği karşılık ilişkisine bağlı olarak ortaya çıkan ve okurun (uygulamacı, çevirmen ve okur/seyirci) belirli estetik

önkabulleri ve eğilimleri sonucunda, üretildiği anda gerçek anlamına kavuşan tarihsel bir nesneyi tanımlamaktadır.

Yok-çeviri ve estetik ilişkisine bakarken estetik ve çeviribilim alanında ne tür bir ilişki kurulabileceği mercek altına alınacaktır. Çalışmada estetiğin çeviriyle ne şekilde ilişkilendirilebileceğini anlamlandırmak için André Lefevere tarafından çeviri sürecinde belirleyici olarak öngördüğü kısıtlardan birisi olan *poetics (yazınsal kurallar)* üzerinde durulacaktır. Lefevere çevirilerin yapılma süreçlerindeki kısıtları *hamiler* (çeviriyi, çevirinin yayılmasını, yeniden çeviriyi engelleyen ya da kolaylaştıran insan ya da kurumlar), *poetics/yazınsal kurallar* (edebi araçlar, tür, motifler, örnek teşkil eden özellikler, durumlar ve sembollerin yanında toplumsal dizgenin tamamında edebiyatın işlevinin ne olduğu ya da olması gerektiğine dair fikirler), *söylem evreni* (kaynak metnin ele aldığı bağlamlar, tanımladığı nesneler, gelenekler ve inançlar. Çevirmen bu hususlardan bazılarının kaynak kültür için uygun olmadığını düşünebilir), *kaynak ve erek dil* (ve bunlar arasındaki farklar) ve *çevirmenin ideolojisi* şeklinde tanımlamaktadır. Bu kısıtlardan özellikle *yazınsal kurallar (poetics)* ile estetik arasındaki açıklanacak paralellikler ve ayrımlar çalışmada ele alınan estetik kavramını anlamlı kılacaktır. Estetik, genel anlamda André Lefevere tarafından tanımlanan kısıtların hem bir etkeni hem de bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda estetik tiyatro çevirisinin üretilmesi sürecindeki asgari müşterekleri belirleyen bağlayıcı yapıyı da oluşturmaktadır. Bu bağlamda Stoppard özelinde estetik evreni yakından okuma yoluyla yok-çeviriden çeviriye ve çeviriden sahnelemeye geçiş sürecinin de anlamlı kılınması beklenmektedir.

Yöntemin gövdesini oluşturan bir diğer alan ise Çeviri Sosyolojisi'dir. Çalışma Stoppard çevirilerinin basılı ve ya sahneleme şeklinde ortaya çıkış ya da çıkmayış sebeplerine, çeviri sürecine dahil olan toplumsal aktörler aracılığıyla yaklaşmaktadır. Çeviri Sosyolojisi aracılığıyla çevirmen, yayıncı ve uygulamacı öznelerin çeviri sürecindeki etkileri ve dizgede henüz yer almayan bir yeniliğin ortaya çıkış sürecindeki eylem biçimleri ele alınacaktır. Bu yolda öncelikle çeviri alanı, Howard S. Becker'in ortaya attığı "sanat dünyaları" ve Pierre Bourdieu'nün "sanat alanı" kavramları ile ilişkilendirilecek ve çevirinin bu alan içindeki üretim ve tüketim ilişkileri sonucunda hangi şartlar altında ortaya çıktığı gösterilmeye çalışılacaktır.

Çeviri alanını bir sanat dünyası olarak ele almak o dünyada yer alan aktörlerin konumlanma biçimlerini anlamak ve nesnenin üretiminde öznenin o nesneye yönelik bireysel ve toplumsal ilişkisinin ne şekilde ele alınabileceğine bakmak için Pierre Bourdieu sosyolojisinden yararlanılacaktır. Bourdieu ve Çeviri Sosyolojisi sadece çevirinin üretim ve dolaşım biçimlerini anlamlandırmak için değil, aynı zamanda o nesnenin sanatsal değer ve anlamının ne şekilde oluştuğunu göstermek açısından da kullanışlı bir yöntem sunmaktadır. Bu durumda çalışma kapsamında Çeviri Sosyolojisi, hem sürece dahil olan aktörlere odaklanması sebebiyle özne odaklı, hem de çevirinin estetik durumla girdiği etkileşime odaklanması sebebiyle nesne odaklı bir yaklaşımla ele alınacaktır.

Bu çalışmanın sanat alanında sorular soruyor ve bu sorulardan hareketle bilimsel verilere ulaşmaya çalışıyor olması farklı araçlarla hareket eden sanat ve bilim alanları arasındaki uzlaşımın ne şekilde kurulabileceğine dair sorunları da beraberinde getirmektedir. Althusser'e göre sanat ve bilim arasındaki gerçek fark, aynı nesne hakkında bize sundukları bilgi ve bilme biçimleri arasındaki ayrımdır: sanat "görme", "anlama" ve "hissetme", bilim ise "bilgi" biçimindedir (Althusser, 1971, 223). Dolayısıyla bu tür bir çalışmanın ilkin felsefi, sonra da metodolojik bazı zorluklara yanıt vermesi gerekmektedir.

Tiyatronun ya da daha genel olarak tüm sanatların tanımlamaya direnen doğası bu çalışma için sayılabilecek ilk zorluklardan birisini oluşturmaktadır. Sanatın göreceli varlığı ve sanatın özerkliğine dair özcü yaklaşımlar üzerine bir tez inşa edilecek kararlı bir zemin kurmayı güçleştirmektedir. Örneğin tiyatronun salt yaratıcısının (yazar, çevirmen, yönetmen, oyuncu, seyirci vb.) özgün bir üretimi olarak değerlendirilerek yaratıcısının ve yaratım anının yüceltilmesi, bu yolla sanat eserinin dokunulmaz bir kimliğe atanması tiyatro üzerine benzeri bir çalışmayı olanaksız kılabilir. Çünkü yüceltilen bir tiyatro fikir her durumda toplumsallık ve tarihsellik kurduğu bağlantıları yok sayma eğilimindedir. Tek referans noktası kendisidir. Oysa buna karşılık üretimden tüketime kadar süreci yöneten ya da süreçten etkilenen öznelerinin dahil oldukları toplumsal bağlamdan tamamen soyutlanmamış olmaları, bu bağlamı oluşturan beğeniler, tercihler gibi kurucu öğeler aracılığıyla kurulmuş nesnelerin (örneğin çevirinin) anlaşılabilmesini sağlayabilir.

Yukarıda sanatın varlığına dair ilk felsefî soruya yanıt vermemiz durumunda, bir diğer sorun olarak metodolojinin iskeletini kuracak olan veri toplama konusu karşımıza çıkmaktadır. Kaydetmek, saklamak, aktarmak gibi kaygıların ve sayılı kaynak (örneğin Milli Kütüphane) tarafından çok az oranda taşınması (örneğin ülkemizde henüz bir sahnelenmiş oyunlar kataloğunun bulunmaması) hareket odaklarını zayıflatmaktadır. Özellikle Stoppard gibi üzerine çok az sayıda çalışma bulunan bir yazara ait eserlerin çevirilerine bakmak, veri toplama açısından başka zorlukları da beraberinde getirmektedir. Tiyatro eleştirmenliğinin Türkiye’de yerleşik bir kurum olmaması, tiyatro araştırmacıları arasında çok az akademisyenin Stoppard üzerine çalışıyor olması, çevirilerin çok az sahnelenmesi ve bu az sahnelemeler üzerine metinsel ve metindışı malzemelerin azlığı, Türkiye’deki tiyatro yayıncılığının aynı oranda yerleşmemiş olması gibi bir dizi engel sebebiyle çalışma, görünen bu çok az sayıdaki verilere ek olarak kendi verilerini yaratmaya soyunmuştur. Çeviri ve sahneleme sürecine dahil olan eyleyicilerle söyleşiler bu çabanın bir sonucudur. Yok-çeviriden sahnelemeye uzanan yolda bu eyleyicilerin deneyimleri yoluyla kurulacak mikro tarihselliklerin bir bağlam yaratması böylece yok-çeviriye dair bir görüş sunmaları beklenmektedir.

Yukarıda kısaca değinilen metodolojik yapı doğrultusunda çalışmanın ilk bölümünde tiyatro ve çevirisinde estetik kavramı kültürel ve sosyolojik uzantılarıyla birlikte ele alınacaktır. Bu bölümde ayrıca Tom Stoppard ve çeviri ilişkisini anlamak için başvurulacak *arşiv* ve *repertuvar*² kavramları tanıtılacaktır. Diana Taylor tarafından tiyatronun ontolojik yapısını incelemek için kullanılan bu kavramlar, temelde yazılı metnin henüz gerçekleşmemiş (sahnelenmemiş) yapısı ile Alain Badiou’nun tanımıyla

² Burada kullanılan *repertuvar* kavramı işlevi açısından Even-Zohar tarafından belirtilen *kültür repertuvarı* kavramı ile ilişkilendirilebilir. Even-Zohar “kültür repertuvarı” kavramını “bir grup ve bu grubun bireysel üyeleri tarafından yaşamın düzenlenişinde kullanılan seçeneklerin tümü ya da bu seçeneklerin kabul görmüş bütünü” şeklinde tanımlamaktadır (Even-Zohar, 2008, 128). Bu çalışma kapsamında *arşiv* kavramıyla ilişkili olarak ele alınacak *repertuvar*, tiyatro alanında kaynak dizgede sahneleme için belirleyici olan, daha çok beden ve sahneleme alışkanlıkları şeklinde taşınan kültürel bellekte yer alan estetik beklentiler ve uygulama ilkeleri evreninin birlikteliğini tanımlamak üzere kullanılmaktadır. Even-Zohar’ın *repertuvar* kavramının bu çalışma açısından bir diğer önemli karşılığı ise “paylaşım” ilkesidir. Even-Zohar’a göre repertuvar ne kadar çok paylaşılsa, ürünlerin kullanımı da o oranda artar (Even-Zohar, 2010, 18). Çeviri sürecine dahil olan eyleyicilerden seyircilere kadar uzanan süreçte, estetik repertuvar üzerindeki uzlaşım ve paylaşımın, kültür ürünleri olarak belirli metinlerin kültüre dahil edilmesi kadar, bazılarının edilmemesinde etken bir faktör oluşu bu tezin hareket noktalarından birisidir. *Repertuvar* kavramının daha ayrıntılı bir değerlendirmesine çalışmanın 1.3. bölümünde yer verilmiştir.

sahneleme anında gerçekleşecek olan *tiyatro fikri*³ olanaklı kılan daha çok beden, sahneleme gelenekleri ve genel anlamda tiyatrodan beklentilerle oluşturulan, yaşayan belleğe yani repertuvara ilişkindir (Taylor, 2003, 19). Arşiv temel olarak daha düzenli, saklanan ve aktarımı sağlamak üzere taşınmaya devam edilen, daha çok yazılı bir bellek türünü tanımlarken, repertuvar ise daha çok performatif edimler aracılığıyla kendini gösteren, daha geçici, değişken ve arşiv nesnelerinin niyetlerinin gerçekleşme sınırlarını belirleyen daha çok sahnelemeye ilişkin düzlemi işaret etmektedir. Arşiv ve repertuvar hem çeviri ürünler hem de çeviri davranışlarını işaret etmesi sebebiyle hem somut hem de soyut bir anlam taşımaktadır. Tiyatro çevirisi açısından arşiv oluşturma'nın önemi, gerekliliği ve arşivin işlevleri, öte yandan tiyatrodaki repertuvar kavramının kapsadığı özerk alan, arşivle girdiği ilişkide çevirinin performans açısından önemini belirleyen konu olarak repertuvar ele alınacaktır.

Tiyatro eserlerinin doğasında yer alan sahnelemenin çeviri sürecinde alınacak kararlar üzerindeki etkisi, alanda Susan Bassnet, Patrice Pavis, Eva Espasa, Manuela Perthege, Geraldine Brodie ve Sirkku Aaltonen gibi çok sayıda araştırmacı tarafından ele alınmıştır. Sahnelemenin çevirideki önemi açısından bakıldığında bu çalışmaların kimi durumlarda metin estetiği, kimi durumlarda sahneleme estetiği üzerine odaklandıkları görülmektedir. Duska Radosavljevic'in deyişiyle, "metin merkezlik (texto-centrism)" ve "sahne-merkezlik (sceno-centrism)" olarak gruplanabilecek bu yaklaşımlar tiyatro çevirisinin yapılması ve alımlanması süreçlerine dair olasılıkları ele almışlardır (Radosavljevic, 2013, 69).

Tiyatro çevirisi üzerine yapılan çalışmalar daha çok arşivle ilişkilidir. Günümüzdeki az sayıda örnek haricinde, tek bir sahneleme uygulaması için sahneyle birlikte yürüyen çeviri süreçleriyle karşılaşmıyor olmamız bunun en temel nedenidir. Arşive alınacak yeni kültür nesnelerinin seçimi, bu arşivin geniş ya da dar tutulması salt rastlantısallıklar üzerine kurulu değildir. Örneğin Batı tarzı Türk tiyatrosunun kuruluşu bilinçli bir arşiv çalışmasıdır. Repertuvar haline gelmiş yaygın bir Batı tarzı sahnelemeye henüz yokken, çeviri aracılığıyla tanıtılan arşiv aracılığıyla repertuvarın oluşması beklenen değişimlere dair niyetler Türkçeye özellikle Cumhuriyet döneminde devlet eliyle taşınmış. Bu

³ "Tiyatro fikir temsilde ve temsil vasıtasıyla boy gösterir. İndirgenemez biçimde teatraldır ve sahneye gelmeden var olduğu söylenemez." Bkz. Badiou.

nedenle örneğin Derrida ve Foucault'un çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ele alınacak yaklaşımlarında sıklıkla değindikleri üzere arşiv oluşturma ya da arşivi dağıtma süreçleri güç ilişkilerinden bağımsız değildir. Arşivler çoğunlukla kitlesel ya da kurumsal ideolojik hareketler ortaya çıkmadığı sürece değişmeye elverişli değildir. Repertuvar ise arşivden etkilenebileceği gibi ona direnişte de bulunabilir. Bazı oyunların çevrilmesine rağmen sahnelenmemesi, arşiv ve repertuvar arasındaki kimi zaman uyum, kimi zaman da çekişme halinde bulunan estetik ilişkilerden kaynaklanmaktadır. Bunun nedeni repertuvarın, oyun gelenekleri, mevcut ideolojiler ve ekonomik beklentiler gibi sahnelemeyle ilişkili birçok konunun estetik bir tavırda vücut bulduğu bir yapıyı tanımlamasıdır. Çevirinin arşiv ve repertuvar içindeki konum alma biçimleri metinlere yönelik estetik tavrının bir sonucudur. Yok-çeviri söz konusu olduğunda ise bu estetik tavrın çevirilerin ortaya çıkmasını geciktirici/engelleyici bir etki göstermesi de mümkündür.

Arşiv ve repertuvarı ele alırken başvuru olan “performans” kavramı sadece sahnelemeyi işaret etmek üzere değil, aynı zamanda tiyatro çevirisindeki toplumsal aktörlerin karar ve eylem biçimlerini tanımlamak üzere de kullanılmaktadır. Buna göre tiyatro çevirisi üretim sürecine dahil olan farklı aktörlerin performansları sonucu ortaya çıkan bir edimdir. Amaçların, stratejilerin, zamanın ve beklentilerin sürekli hareket halinde olduğu bu performatif düzlemde bütün aktörlerin edimlerini, dolayısıyla çeviri ürünün niteliğini sabitleyen, bir çevirinin neden yapıldığı/yapılmadığı, ya da neden belirli bir biçimde yapıldığına dair temel sebepleri şekillendiren motivasyonun ne olduğuna dair sorular her çeviri sürecinde içkin olarak bulunur. Sanat nesnesinin üretim ve tüketim ilişkilerini belirleyen, onu dolaşıma sokan, dolaşımda tutan ve arşiv ya da repertuvar içindeki konumlarına yerleştiren ana zemin estetikdir. Estetik ürüne ya da edime, yani sanatsal olana etki eden ve yine onun tarafından etkilenecek değişmeye devam eden diyalektik ilişkiler ağı içinde üretilir. Bu estetik ağın anlaşılması ile Stoppard tiyatrosunun Türkiye durakları hakkında bilgi edinilmesi umulmaktadır.

Çalışmada ilk bölüm buraya kara ele alınan estetik çerçevenin çizilmesi, arşiv ve repertuvar kavramlarının belirlenmesi ve tanıtılmasına ayrılmıştır. Estetik ve kültür, estetik ve sosyoloji, estetik ve çeviri, arşiv, repertuvar ve çeviri arasındaki ilişkiler bu bölümde ele alınacak temel konulardır.

İkinci bölüm Tom Stoppard tiyatrosunu yakından tanımak amacıyla çalışmada yer almaktadır. Stoppard oyunları ele alınırken oyun yazarı olarak İngiliz ve dünya tiyatrosu açısından taşıdığı önem, ortaya çıktığı dilde sahip olduğu konum üzerine bir değerlendirme yapılmaya çalışılacaktır. Stoppard metnlerinin İngiliz kültüründe ilk ortaya çıktığı dönemden bugüne nasıl algılandığı ve kültürel açıdan nasıl bir yeri kapladığı anlaşılmaya, böylece Türkiye’deki yokluğunun etrafına kaynağa dair örülecek bir veri elde etmeye çalışılacaktır. Öte yandan Stoppard tiyatrosunun teatral özelliklerini değerlendirmeye alarak, Türkiye’deki estetik çerçeveye uyum ve uyumsuzluk gösteren nitelikler açısından ilk tablonun oluşturulması amaçlanmaktadır. Çalışmanın üçüncü bölümünde arşiv ve repertuar ilişkisine bakılırken temel motiflerden birini oluşturulacak olan metinlerarasılık kavramı da burada ele alınacaktır. Stoppard metnlerinin entelektüel yükü genellikle metinlerarasılık aracılığıyla kurulmaktadır. Stoppard tiyatrosunda sadece yazılı metinlerin değil aynı zamanda Beckett ve Brecht tiyatrosu gibi farklı türlerin etkisi gözlenir. Bu açıdan Stoppard tiyatrosunu metinlerarasılık üzerine düşünmek aynı zamanda türlerarası bir ekseni de göz önünde bulundurmak demektir.

Üçüncü bölüm Tom Stoppard’ın Türkiye macerasına dair *yok-çeviri* ve *yok-sahneleme* dönemlerinin değerlendirilmesinden oluşmaktadır. Tom Stoppard temel olarak bir arşiv nesnesidir. Aynı zamanda arşivin en değişmez öğelerini (Shakespeare ve Beckett gibi) performatif olarak kullanarak kendine repertuar ve de arşiv içinde bir yer açabilme potansiyelini taşımaktadır. Türk okur/sevircisi Stoppard’ı bir senaryo yazarı ve yönetmen olarak tanımaktadır. Ödüllü bir yönetmen/senarist olmasına ve akademide tiyatro ve edebiyat alanında üzerine çalışmalar yürütülmesine rağmen çevirilerinin yayınlanmasına dair 2000’li yıllara kadar bir beklenti oluşmamıştır.

Tiyatro çevirisi üzerine çalışma yapmak ve henüz üzerine çeviribilimsel bir inceleme yapılmamış bir yazarın oyunlarını konu edinmek, alana bir yenilik katabilme olanağını arttırdığı kadar yukarıda kısaca değinilen yöntemsel zorlukları da beraberinde getirmektedir. Öte yandan Çeviri Sosyolojisi literatüründe çeviri tiyatro eserler ve tiyatro çevirmenleri üzerine yapılan çalışmaların azlığı göz önünde bulundurularak bu çalışmanın alana katkıda bulunacağı beklenmektedir.

Bu çalışma bir sanat ürününün çeviri sürecini ve alımlamasını incelerken kültürel yaklaşımların yanında estetik tarafından sunulan araçlarla yaklaşılabileceği savına dayanmaktadır. Günümüzde sanatsal üretim nesnesinin öznesinden bağımsız olmadığı fikri ve sanatın toplumsal mutabakatlara göre konum alan (yanında ve ya karşısında, ilerisinde ve ya gerisinde) eylemler bütünü olduğu görüşü, sanatsal üretimin dinamiklerini de belirlemektedir. Sanat ve estetik düşünceye yönelik bu sosyolojik vurgu, bir sanat dalının çevirisi olarak tiyatro çevirisinin üretim ve dolaşım ilişkilerini anlamlandırmak açısından önemlidir. Bahsedilen karmaşık ağın somutlaştırılabilmesi için öncelikle kaynak ve erek kültüre ait aşağıdaki sorulara yanıt verilebilmesi böylece özellikle var olmayan çevirilerin karşısına var olan çevirilere dair bir ağ örülebilmesi umulmaktadır. Yok-çevirinin etrafını örececek olası sorular şu şekilde ele alınabilir:

1. Erek kültürde çevrilmiş oyunlara karşılık telif oyunların oranı nedir? (Bu soruyla birlikte çevirinin kaynak kültür açısından taşıdığı önem belirlenmelidir.)
2. Oynanmış oyunlar içinde çeviri oyunların yeri nedir?
3. Çevrilmiş ve oynanmış oyunlar içinde dillere göre dağılım ne şekildedir?
4. Hangi teatral tür çeviride ve sahnelemede tercih edilmektedir? Örneğin avant-garde oyunların klasiklere göre dağılımı nedir?
5. Neler çevrilmiştir? (Bu soru aracılığıyla belirli bir dönemde benzer estetik nitelikler sergileyen eserler, yazarlar, türler ve akımlara dair bilgi edinilebilir.)
6. Çevirmenler kimdir? Çeviri habitusları ne şekilde yapılanmıştır? Çeviriler aracılığıyla çevirmenler ne tür sermayeler (kültürel, sembolik, ekonomik) edinmişlerdir?
7. Yayıncılar kimdir? Yayıncıların çeviri üzerindeki beklentileri ve etkileri nelerdir?
8. Oyun yazarına ait izlenim eleştirmenler tarafından ne şekilde çizilmiştir? Kaynaktaki izlenimle erekteki izlemin arasında nasıl bir ilişki vardır?
9. Çeviri sürecinde etken olan aktörlerin süreçleri ne şekilde gelişmiştir?
10. Çeviriler kaç kez sahnelenmişlerdir? Sahneleyenler kimdir (devlet tiyatroları, şehir tiyatroları, özel tiyatrolar, üniversite ya da amatör tiyatrolar?)
11. Sahnelemeler ne zaman ve nerede gerçekleşmiştir? Seyirciler kimdir?
12. Çevrilmiş olmasına rağmen hangi oyunlar sahnelenmemiştir?

13. Kaynak kültüre ait sorular: Metin ne zaman ortaya çıkmıştır? Metnin söylemi söylem evreni içinde nereye oturmaktadır? Dönemin tiyatro dünyasına hakim beğeniler nelerdir? Kaynak kültürdeki alımlaması ne şekildedir?

Andréw Chesterman “The Significance of Hypothesis” makalesinde bilimsel evrende A noktasından B noktasına gitmek için belirli bir metodolojiye ihtiyacımız olduğunu ve her metodolojinin bir şekilde belirli bir hipotez barındırdığının altını çizer (Chesterman, 2011, 65). Hipotezler araştırmanın konusu ve o konunun ele alındığı modele göre farklılık göstermektedir. Çeviribilim çalışmaları açısından ise *yorumlayıcı hipotezler* büyük önem taşımaktadır. Yorumlayıcı hipotezler bir araştırma nesnesinin daha anlaşılır hale getirilebilmesi için bir başka nesne ya da durumla benzerlik ilişkisi içine sokulmasıyla ya da diğer bir deyişle bir bilimsel nesnenin bir başka nesne olarak yorumlanmasıyla oluşur. Chesterman’a göre buradaki anahtar sözcük “as” yani “olarak” sözcüğüdür (‘dalga olarak ılık’ gibi) (2011, 65). Yorumlayıcı hipotezler bir diğer hipotez kategorisi olan deneysel hipotezlerden (deneysel yollarla sınanıp ve yanlışlanabilir) farklı olarak yanlışlanamayan ve her defasında yeniden tanımlanabilen, temelde kullanışlılıklarına göre değerlendirilen hipotezlerden oluşmaktadır. Örneğin yamyamlık olarak çeviri, kültürlerarası bir köprü olarak çeviri gibi. Ancak Chesterman’a göre ne tür bir çeviribilimsel model izlersek izleyelim her çalışmada yorumlayıcı hipotezlerin üretilmesi kaçınılmaz bir gerekliliktir.

Bu çalışmanın çeviriye yönelik yorumlayıcı hipotezi “bir performans *olarak* çeviri”dir. Buradaki performans kavramı kısaca belirli toplumsal aktörlerin ilk olarak çeviri ürünün ortaya çıkışı sürecindeki performanslarına, ikinci olarak da bu aktörlerin performansları sonucunda ortaya çıkan ürüne gönderme yapmaktadır.

Sonuç olarak bu çalışma tiyatro çevirisinin performatif bir edim olduğu, bu performatif edim sırasında arşiv ve repertuvar oluşturma ilişkilerinin çevirinin varlığını doğrudan etkilediği ve arşiv ya da repertuvar konumlamasında mekanik bir süreç yerine türlü çeviri aktörlerinin belirli etkilerde bulunduğu daha değişken ve akışkan bir sürecin geçerli olduğu ve son olarak Tom Stoppard’ın çevrilmesi ve sahnelenmesinde zamansal aralıkların oluşma sebeplerinin burada bahsedilen karmaşık ağ sayesinde anlamlandırılabilceği fikrine dayanmaktadır. Çalışmanın odak noktasını yok-çeviri

oluşturmaktadır. Dolayısıyla eviri sürecine ve sonrasına dair elde edilen veriler ve metinlerarasılık üzerinden yürütülen tartışmalar eviri metnin incelemesi yerine, yok-eviri sürecinin görünür hale getirilmesi amacıyla kullanılacaktır. Buradaki nihai amaç bir eviribilim kavramı olan yok-çeviriye, eviri Sosyolojisi ve estetik aracılığıyla yaklaşmaktır.

1. ÇEVİRİ VE ESTETİK ÜZERİNE

1.1. Estetik

(1) *isim* Sanatsal yaratının genel yasalarıyla sanatta ve hayatta güzelliğin kuramsal bilimi, güzel duyu, bedii, bediiyat; (2) *sıfat* Güzellik duygusu ile ilgili olan; (3) *sıfat* Güzellik duygusuna uygun olan; (4) *felsefe* Güzelliği ve güzelliğin insan belleğindeki ve duygularındaki etkilerini konu olarak ele alan felsefe kolu, güzel duyu, bedii; (5) *sıfat, tıp* Kusurlu bir organı düzeltmek veya güzelleştirmek amacıyla uygulanan yöntemler.

Estetik *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlüğü*'nde yer alan tanımına göre hem bir ismi hem de bir sıfatı tanımlamaktadır. TDK'ya göre sıfat haliyle estetik “insanların ve hayvanların, dış dünyanın uyarılarını görme, işitme, koklama, dokunma ve tatma organlarıyla algılama yeteneği, duyum” anlamındaki *duyu* ismiyle birlikte kullanılmaktadır. Sonuç olarak sıfat haliyle estetik duyularımız aracılığıyla edindiğimiz güzellik kavramını tanımlayan ve sanatla doğrudan ilişkili olmadan tanımladığı isme olumlu bir anlam katan bir sıfattır. Estetiğin isim hali de yine güzel olanla ilişkilendirilmektedir. *Oxford Dictionary*'de de benzer sözcüğün sıfat hali güzellik ve güzel beğenisiyle ilişkilendirilmektedir. Ancak isim hali ise “bir sanatçı ve ya sanat hareketine ait eserin temelini oluşturan temel özellikler”⁴ olarak açıklanmakta ve TDK'nın tanımındaki “güzel” vurgusuna yer verilmemektedir. Bahsedilen farklılık haricinde her iki dildeki karşılıklarına göre estetik, *duyumsamakla* ilişkilidir. Buna göre estetik, özünde güzel olana karşılık çirkin olanın da ayırt edilmesine olanak tanıyan duyumsal bir deneyim alanına karşılık gelmektedir.

Yakın zamana kadar estetik sadece bir sanat felsefesi olarak değerlendirilmiştir. Son otuz yıllık süreç ise sanat ve kültür üzerine her türlü düşünceyi ve söylemi kapsayan birçok alanı içinde barındıran eleştirel ve düşünsel bir alanı kapsayan daha geniş bir inceleme ve araştırma alanı haline gelmiştir. 1750'de yayınlanan *Theorische Aesthetik* (Estetik Teori) kitabında Baumgarten estetik kavramını farklı duyumsal nitelikler için

⁴ *Oxford Dictionary*'de yer alan bu tanım bu çalışmada yer alan estetik tanımıyla örtüşmektedir.

yani “duyumsal idrakin bilimi” olarak konumlamıştır (Erzen, 2011, 1). Buradan hareketle karşımıza, ilki sanatın duyumsallığı, ikincil olarak sanatsal olanın anlamlandırma biçimi, üçüncü olarak ise sanat eserine yönelik beğeni yani “iyi” ve “güzel” kavramlarının tanımlanması olmak üzere, estetiğin üç temel anlamı çıkmaktadır.

Estetik terimi bir deneyimi, bir nesnenin değerini, beğenme duygusunu, bir sanat kuramını, güzellik üzerine bir varılmış bir yargıyı, sanatın felsefesini, bir yaşam ve ifade biçimini ve güzellik ve beğeni üzerinden ilişkilendirilebilecek birçok anlamı bir anda barındıran bir kavramdır. Estetik kimi durumlarda tanımladığı nesnenin belirli özelliklerini gösterirken, kimi durumlarda da bu özelliklerin ortaya çıkmasına neden olan koşulları işaret etmektedir. Bu nedenle estetik, hem nesnelerin ve durumların, hem de bu nesne ve durumları ortaya çıkartan toplumsal süreçleri anlamamız için de bir düşünüş biçimi sunar. Estetik bu biçimiyle sadece sanat ürününe içkin niteliklerin ifadesi olmaktan çıkar, bunun yerine bir sanatsal eğilimin, sanatın içinde üretildiği beğeniler evreninin kendisine dönüşür. Estetik bir anlamda sanat alanındaki üretimler ve gerçeklik arasındaki bir boşlukları doldurur. Esere bir biçim, değerine dair niteliklerin tanımlanması için bir ifade olanağı verir.

Estetik yukarıda tanımlanan özellikleri sebebiyle felsefenin bir alt dalı olarak sayılmanın yanında, sanatla ve ‘beğeni’ gibi kavramlarla içkin bağlantıları sebebiyle, felsefenin sınırlarını geçerek, sanatı bireyin ve toplumun üretimi, beğeniyi ise yine toplumsal ya da nörolojik bir olgu olarak gören sosyoloji ve psikoloji gibi disiplinlerin içine doğru uzanmaktadır. Çünkü sanat nesnesinden bahsetmek aynı zamanda üreticisi ve tüketicisinin, az çok tanımlanabilir sosyolojik, antropolojik, kültürel, tarihsel ve ekonomik bağlarla birbirine tutunduğu ilişkisel bir yapıdan bahsetmek anlamına gelmektedir. Estetik bu haliyle multidisipliner bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Estetik alanının çoklu disiplinlere doğru genişleyen yapısı hem sanatsal üretim hem de bu üretim üzerine düşünüş biçiminin değişiminin bir sonucudur. Günümüzde sanatın üretim dili imgeler ve kavramlar üzerine durmadan yeniden okumalar yapmayı teşvik ederken bir yandan da sanatsal olana dair bilgi ve değerlendirmenin salt sözel ya da görsel ifadesiyle sınırlı kalmayacağını da duyurmaktadır. Sanat üreticisinin kendini toplum yanında veya karşısında konumlaması aynı zamanda sosyolojik, kültürel,

ideolojik süreçlerin devreye girmesi anlamına gelir. Tüm bunların sanat dalı olarak tiyatrodaki temel yansıması, bir sanat olarak ortaya çıkmasına olanak tanıyan estetik algılarda görünür hale gelmektedir.

Joseph Margolis'e göre insan diğer canlılar gibi birinci derecede doğal bir varlık değildir. İnsanın doğası kültüredir. İnsan kendi varlığının yaratıcısı, kendi insanlığını yaratan bir canlıdır. Bu nedenle yapaydır. Margolis insana bir "artefact" olarak bakar. Batı dillerinde "zanaat nesnesi" ve ya "sanatla üretilmiş" gibi anlamlar taşıyan bu sözcük kökeniyle sanata da kaynaklık etmektedir. Margolis buradan hareketle, insanın da bir sanat eseri olduğunu öne sürmektedir. Sanat, insanın kendini anlamak için bütün algıladıklarını kendine kendi dilini kullanarak sunduğu şeydir (Margolis, 1999, 126). Margolis'in insanın kendi kendisiyle konuşması olarak öngördüğü sanat kavramı Giambattista Vico'da sanat yoluyla kültürün ve zamanın açıklanabileceği görüşüyle karşılık bulmaktadır (Erzen, 2011, 36).

Estetik felsefenin en önemli isimlerinden birisi olan Immanuel Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi* eserleriyle, estetik algının bireysel yargılarla ve bilgi yetilerimizin evrenselliği arasında bağlantı kurmuştur. Ona göre, insanın algılama biçimleri zihinden bağımsız değildir. Kültürel nesneler insana ait doğal nesneler olduğuna göre aynı şekilde insan tarafından doğrudan algılanabilecek nesnelerdir. Dolayısıyla insan, sanat yapısındaki varlığı zihninden bağımsız ele alamayacağı için onu sadece kendi zihinsel olanakları içinde tekrar biçimlendirebilir. Bu durumda insanın konumuna göre algılanan farklı yorumlamalar vardır diyebiliriz ve bu yorumlamaların hepsi bir şekilde doğrudur.

Estetik felsefenin gelişimine büyük etkisi olan Kant'ın algının kurgusalılığı ilkesine göre sanatsal olanla, algılanan şey ve gerçek nesne arasında bir ilişkisellik söz konusudur. Diğer bir deyişle sanatsal olan vasıtasıyla zihinde oluşan imge ve o imgenin temsil ettiği gerçeklik arasında bir doğrudanlık vardır. Her ne kadar bu algılama biçimi kültür formunda paylaşıp yayılabilse ya da bir inanca dönüşebilse de asıl önemli olan bu algılama noktasının bireysellik barındırıyor olmasıdır.

Kant'ın bireysellik vurgusu karşısında Georg Wilhelm Friedrich Hegel ise sanatın toplumun bir ifadesi, toplumsal bilincin bir ürünü olduğu fikrini öne sürmektedir. Bu nedenle Hegel, farklı sanat dallarını incelemek için toplumların gelişmişliğini ve bilinç

düzeyini bir hiza noktası olarak almıştır. Hegel estetik alımlama perspektifleri açısından üst ve alt kültürlerin varlığını kabul eder, bu nedenle hiyerarşiktir. Hegel’e göre temelde insanın dünya ve kendi dışındaki her şey ile ilişkisi belirli bir zaman-mekan ilişkisi içinde saptanır. Zamanın ve mekanın düzenleniş biçimi ve mekan içindeki öğelerin konumlanış biçimi o kültürün temel özelliklerini oluşturur ve insan algısını koşullandırır.

Kant ve Hegel’in estetik felsefesine yukarıda kısaca değinilen katkıları estetiğin felsefe içinde doğmuş yapısının kültür içine uzanacak genişlemesinin habercisi niteliğindedir. İnsanın bireysel ve toplumsal zihni aracılığıyla tartışılabilir bir estetik kavramı bu zihnin kurulumuna neden olan süreçlerin incelenebilmesine dair bir davet içermektedir. Böylece estetik, kültürün içinde ve kültürle birlikte ele alınabilecek bir yapıya kavuşmaktadır.

1.1.1. Estetik ve Kültür İlişkisi Üzerine

Estetik alanının felsefeden bir anlamda yaşadığı kopuş, sosyal bilimlerde meydana gelen paradigma değişikliklerinin bir uzantısıdır. Kavram, yeni kazandığı anlamla, klasik estetik çalışmalarında olduğu gibi güzel ve doğru yargısının sorgulaması değil, insanın ve üretimlerinin doğası içinde anlam kazanan ve bu doğa içinde (yeniden) üretilip tüketilen bir nesne olarak ele alınmaya başlamıştır. Estetik alanının yaşadığı bu genişleme kültür çalışmalarıyla özdeş kaygıları paylaşmasının bir sonucudur. Estetik yargının tarihselliğine olan inanış, kültür ve politika gibi insanla ilişkili daha birçok pratikle beraber anılması ile sonuçlanmıştır. Bu tartışmanın uzantılarından birini Raymond Williams’ın sözlerinde okumak mümkündür. Raymond’a göre estetik kavramının kültürle birlikte anılmasının sebebi Endüstri Devrimi ile birlikte sanatçı ve zanaatkar arasındaki icat edilmiş ayrımın meşrulaştırılmasına hizmet eden bir kaçışa ihtiyaç duyulmasıdır. Ona göre estetiğin “hem soyut bir boyut hem de soyut bir işlev olarak” adlandırılmasına son verilmelidir (Williams, 1977, 154). Raymond’ın üzerinde durduğu nokta estetiğin topyekûn terk edilmesinden çok gerçek yaşam pratiklerindeki yerine iade edilmesine dayanmaktadır.

Kültür çalışmalarının alandaki en büyük etkisi temelde kültür katmanları arasındaki gittikçe daha belirgin sınırlarla birbirinden ayrılan hiyerarşik yapının ortadan kalkmasıdır. Diğer bir deyişle kültür çalışmaları üst kültür ve alt kültür sınıflamalarının

birbirinden kopuşuna karşı durur ve bunun bir doğrusal çıkarımı olarak alt kültürün de üst kültür kadar incelenmeye elverişli, dahası incelenmesi zorunlu bir alan olduğunu iddia eder. Öte yandan bu tür bir yaklaşım aynı zamanda inceleme nesnesinin de değişmesine neden olmuştur. İncelemelerdeki kültür vurgusu estetiğin özerk bir tavır sergilediğine karşı çıkarak daha önce örneğin bir edebi eserin yapısına, biricikliğine ve bu yolla gündelik pratiklerden ayrılan yönlerine odaklanırken, şimdi bu yapının önceden verili bir söylem evreninin ürünü olduğu söylemekte ve bu dış dünyanın incelenmesine odaklanmaktadır. Artık söz konusu olan salt nesnenin yapısı değil bu yapının ortaya çıkışında sınıflama, temsil, dahil etme ve dışarıda bırakma gibi pratikler olarak ortaya çıkan bağlamdır. Bu bağlam içinde sanatsal olanın değeri ve işlevi temsil etmekle doğrudan ilişkili hale gelmiştir. Sanat eseri doğrudan hayatı olmasa da hayatın içindeki estetik dünyanın bir temsili niteliğine kavuşmuştur. Nesne olarak sanat eserinin tarihselliğinin bu yolla hatırlanması ve bir anlamda Fredric Jameson'un "her zaman tarihselleştir" mottosunun yeniden geçerlilik kazanması yoluyla sanatın toplumsal pratiklerin içinde anlamlandırılabilir hale gelmesini sağlamıştır (Jameson, 1981, 9).

Estetik durumu doğrudan sanat eserinin bir özelliği ya da sanat eserinin, taşıdığı simgesel değerlerin tümüyle birlikte estetiğin kendisi olduğuna dair inancın uzaklaştırılması ile estetik deneyimin alımlayıcısına doğru yaklaştırıldığı bir dönüşüm gerçekleşmektedir. Jan Mukarovsky bu dönüşüme hayatın içinde yer alan her nesnenin farklı perspektiflerden değerlendirilebileceğini söyleyerek katkı sağlamıştır. Mukarovsky'ye göre bir bina mekansal işlevlerinin yanında estetik bir nesne olarak da değerlendirilebilir (Mukarovsky, 9). Bu durumda söz konusu olan nesnenin kendisinden çok onu değerlendirecek olan okurun estetik tavrıdır.

Estetik tavır, Wingfried Fluck'ın tanımlamasına göre herhangi bir anlam üretme dizgesine ait bir yetkinliği ifade eder. Bu yetkinlik, anlam dizgesinin ifade alanı olarak kendine işaret etmesini ve kendini bu yolla bir gösterge olarak ortaya koymasını sağlar, böylece nesnenin oluşmasını sağlayan düzenleyici ve sınıflandırıcı öğelere odaklanmamızı destekler (Fluck, 2002, 87). Estetik tavır, estetik deneyimi önceleyen, onun yapısını belirleyen dinamiklerin tamamıdır. Bir esere ait estetik değer kararlı hale gelebilmesi için öncelikle estetik nesne tanımına uyan uzlaşımların ortaya çıkması

gereklidir. Diğer bir deyişle estetik bir tavır almak, bir nesnenin estetik değeri o üzerine az ya da çok yapılmış bir ön kabulün bulunması anlamına gelmektedir.

Kültür çalışmalarının estetik üzerindeki en temel açılımlarından birisi ise kültürel incelemeler aracılığıyla değer yargıları oluşturma pratiklerinin kültürel karakterin tanımlanması ya da tanımlı bir karakterin güçlendirilmesi yönündeki etkisine odaklanmasıdır. Kültüre yeni tanıtılan nesne aracılığıyla tamamı erek kültüre ait olan seyirci, okur, eleştirmen gibi ögeler kendi ihtiyaç ve beklentilerine yanıt verecek şekilde ürüne (örneğin çeviri tiyatro oyununa) yeniden kimlik verebilmektedirler. Sonuç olarak amaç, başta da belirtildiği üzere estetik işlevin ve estetik değerin soyut birer karakter sergilediği savına eleştiriyle yaklaşmaktır. Estetik sonrası olarak adlandırılabilen bu hamle estetiğin geçmişteki özcü yaklaşımından uzaklaşması çağrısıdır. Toplumsal pratikler ve genel ifadesiyle gerçek yaşamın kendisi ile sanat arasındaki uzaklaşmanın bu anlamda kapatılması sebebiyle artık sanat ve sanatsal üretim de bir toplumsal pratik olarak değerlendirilebilecektir.

1.1.2. Sosyolojik Bir Kavram Olarak Estetik

Estetik felsefe, sanatın tanımına dair evrensel değer yargılarının arayışına çıkar ve böylece sanatsal olanla olmayan, sanatsal olarak güzel olanla olmayan arasındaki ayrıma dair veriler sunmaya çalışır. Estetik felsefe, aynı zamanda sanat ve sonucunda ortaya çıktığı diğer insan merkezli alanlardaki konumunu ele almaya çalışır. Chris Barker, *Sage Dictionary of Cultural Studies (Sage Kültür Çalışmaları Sözlüğü)* çalışmasında, “aesthetics” başlığı altında estetikle kültür çalışmaları arasındaki bilimsel örtüşmeyi, sanatın “belirli iç ve dış göstergeler aracılığıyla görünür olduğu, toplumsal olarak üretilmiş bir alan” ifadesiyle tanımlamaktadır. Barker, bu iç ve dış göstergelere örnek olarak tiyatro ve müzeleri örnek vermektedir (Barker, 2004, 3-4). Sanat, bu şekliyle, mutlak bir yaratıcılığın ürünü olmaktan ziyade belirli güç odaklarının (ideolojik, ekonomik ya da simgesel) ve belirli aktörlerin ilişkilendirmelerinin sonucunda ortaya çıkmaktadır.

Merkezinde insanın ve eylemlerinin bulunduğu bir yapı içinde estetik de kültür incelemeleri ve sosyolojinin içine doğru genişlemiştir. Bu genişlemenin bir sonucu

olarak estetik, daha önce sormadığı yeni sorulara kucak açmıştır. Örneğin estetik aracılığıyla artık:

- Sanat ürünleri ve estetik hangi şekillerde yapılanmakta, düzenlenmekte, dağıtımına girmekte ve kullanılmaktadır?
- Belirli bir sosyal bağlamda ne sanat olarak kabul edilir ne edilmez?
- Belirli bir sanat ürününde ne tür sosyal ilişkiler ve daha geniş bir perspektifle ele alınabilecek kültürel etkiler içkin olarak yer almaktadır?
- Sanat ürünleri ekonomi ve politika gibi hangi kurumsal ilişkiler içinde ortaya çıkmaktadır?
- Belirli sanat ürünleri ve estetik eğilimler hangi sosyal koşullar içinde ortaya çıkar, değer kaybeder ve kaybolur?
- Estetik yönelimler, estetik ürünler ve estetik deneyimler sosyal yaşamın farklı katmanlarında ne şekilde etkide bulunmaktadır?

benzeri sorular olanaklı hale gelmiştir.

Görüldüğü gibi estetik üzerine düşünme, sanatın ne olduğu, nasıl değerlendirilmesi gerektiği, beğeni, güzel, çirkin, değer kavramlarına yanıt aramanın yanında, ortaya çıkışı sürecinde etki eden çoklu aktörlerin toplumsal birlikteliğine ve etkileşimlerine referans veren bir yapıyı da aralamaktadır. Artık sorulacak sorular felsefeye olduğu kadar sosyolojiye de aittir.

Sanatın sosyolojik araç ve amaçlarla ele alınmasına yönelik ilk çalışmaların 18. yüzyıla kadar uzandığı görülmektedir. Giambattista Vico ve sonrasında Madame de Staël'in çalışmalarında sanat sosyal bir olgu olarak ilk kez anılmıştır (Herrero, 2009, 7). Her iki yazar da belirli sanat ürünlerinin ortaya çıkışındaki toplumsal ve coğrafik konumun etkilerini incelemişlerdir.⁵ Birisi felsefe diğeri ise edebiyat alanından bu iki ismin

⁵Giambattista Vico *The New Science* (1724) çalışmasında *İlyada* ve *Odyssiea* eserlerinin Yunan tarihin erken dönemlerinde ozanlar tarafından kolektif olarak yazıldığını iddia etmektedir. Bir anlamda Vico 20. yüzyıla damgasını vuran “yazarın ölümü” nosyonunun ilk kez dile getirmiştir. Daha fazla bilgi için bkz. Frederic Vaughan, *The Political Philosophy of Giambattista Vico*. Benzer şekilde Madame De Staël de *Edebiyata Dair* olarak dilimize çevrilmiş eserinde, yaşadığı romantik dönem edebiyatına ait farklı bölgelerde farklı milletlerin ürünü eserlerdeki coğrafi ve sosyolojik ayrımlar üzerine yazmıştır.

alışmaları böylece daha 18. yüzyılda toplumsal üretim olarak sanat düşüncesinin tohumlarını atmıştır.

Sanat ürünlerinin üretiminde insan faktörünü inceleyen ilk sistematik yaklaşımların ise 19. yüzyıldan itibaren ortaya çıktığı görülmektedir. Dönem düşünürlerinden Karl Marx ve dönemdaşı Freidrich Engels estetik ve sanat üzerine düşüncelerini materyalist bir perspektife dayandırmışlardır. Buna göre sanat insan üretimi egemen ve baskı altında tutulan sosyal sınıflar arasındaki mücadelenin sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bahsedilen sınıfsal mücadele baskın olan üst yapı ve bastırılan alt yapı arasındaki mücadeleyi tanımlamaktadır. Ancak bu ilişki içinde alt yapı olmadan üst yapının var olması mümkün değildir. Sanat ürünleri üst yapıya aittir ve üst yapıdaki çıkarların korunmasına yönelik olarak ortaya çıkar. 20. yüzyıl sanat kuramcıları arasında yankılarını çokça duyacağımız ve Marksist estetik olarak adlandıracağımız sınıf bazlı sanat düşüncesine göre bütün sanat tasarımlarımız üretimin ve insanlar arasındaki ticaretin belirlediği ekonomik bir temele dayanmaktadır. Estetik eğilimler ve sanat ürünleri aynı zamanda üst yapının eğilimlerinin bir yansımasıdır (feodal üretim, kapitalist üretim vb.). Marks ve Engels, doğada kendiliğinden bulunan bir yaratıcılık fikrine karşı çıkarlar ve bazı sanatçılara has deha parıltılarının toplumsal işbölümünün bir sonucu olduğu fikrini savunurlar (Morawski, 2009, 27-44).

Marksist estetik toplumun gelişim düzeyi ile sanatsal biçimler arasında doğrusal bir ilişki kurar. Örneğin Eski Mısır'da piramitler, Antik Yunan'da heykeller ve tapınaklar gibi. Belirli bir dönemde ortaya çıkan bir sanat ya da biçim çağdaşları açısından önemseniyorken daha sonra değersiz olarak kabul edilebilir. Bu yalnızca beğeni işi değildir. Aynı zamanda tasarım, düşünce, söylence, gelenek ve görenek ve beğeni biçimlerinde de değişiklik meydana getiren maddi üretim koşulları değişmiştir (Jimenez, 2007, 180).

Marx ve Engels tarafından sınıfsal ve ekonomik bir üretimler bütünü olarak ele alınan sanat kavramı 20. yüzyıl düşünürlerinde karşılığını yeniden bulmuş ve sanatsal üretim ve estetik alanında Neo-Marksizm olarak anılagelen bir düşünce sisteminin gelişmesine olanak sağlamıştır. Özellikle Frankfurt Okulu ve Eleştirel Kuram Walter Benjamin, Theodor W. Adorno isimlerin etrafında şekillenmiştir. Frankfurt okulunun

temsilcilerinden biri olan Gyorgy Lukacs da Marksist yaklaşımı benimseyerek edebiyat eserinin sadece toplumun yansıması değil, belirli bir tarihsel zamanda varlık gösteren bir toplumun, daha karmaşık ve sanatçı aracılığıyla ifade edilmiş hali olduğunu savunmuştur (Hohedahl, 2009, 63).⁶

Frankfurt okulunun estetik meselesi konusundaki düşünceleri sadece Marks ve Engels'in çalışmalarıyla sınırlı kalmamış, 19. yüzyıl sonları ve 20. Yüzyıl başlarında yaşamış olan Max Weber'in çalışmalarının da yeniden gün yüzüne çıkmasını sağlamıştır. Weber'in düşüncelerinin yankısını Theodor W. Adorno'nun estetik üzerine düşüncelerinden duymak olasıdır. Weber müzik sosyolojisi alanında çalışma yapan ilk isimlerden biri olarak anılmaktadır. Yaptığı çalışmalar temelde Batı'nın rasyonaliteye olan kuvvetli eğilimi üzerine odaklanmış ve Batı müziğinin bu rasyonalite anlayışı nedeniyle tüm diğer medeniyetlerin müziğine göre daha rasyonel bir biçimde yapılandığını ve bu rasyonel yapının aslında batı kültürünün bir yansıması olduğunu savunmuştur. Weber bu noktada, yapıtaşları "bürokrasi" ve belirli sınıflamalardan (yaylılar, vurmaları vb.) oluşan bir yapı olarak orkestranın Batı'ya has bir kavram olduğunu savunmakta ve sanatın sosyolojik olarak incelenebileceğine dair iyi bir örneği, günümüzde müzik sosyolojisi olarak adlandırılan bir alanın gelişmesine olanak tanıyacak biçimde vermiştir (Scaff, 2009, 97).

Weber'in Batı modernitesinin bürokratik yapısı üzerine düşüncelerinin Frankfurt okulunu üzerindeki etkileri Adorno ve Horkheimer'in "kültür endüstrisi" kavramı üzerinden de okunabilmektedir. Bu kavram Hollywood sineması, televizyon yayıncılığı ve popüler dergi ve gazete yayıncılığı gibi metalaşmış üretim biçimleri ile endüstriyel üretim bandı arasında bir eşitlik kurmaktadır. Adorno burada kastedilen üretim bandı göndermesinin üretimin kendine değil, üretilen nesnenin dağıtılması aşamasında standardizasyonu anlamına geldiğinin altını çizmektedir (Adorno, 2003, 78). Horkheimer ve Adorno, üretilmiş olanın dağıtımındaki standartlaştırmaya karşı Beethoven'in senfonileri, avant-garde eserler ve Picasso resmi gibi "özerk sanat" olarak adlandırdıkları sanat biçimlerinin de ortaya çıktığının altını çizmekte; kitle kültürünün

⁶Lukacsçı yaklaşımın daha modern bir temsili Lucien Goldmann'da görülebilir. Goldmann sanatçıyı, içinde doğduğu ya da yakından ilgilendiği bir toplumun dünya görüşüyle doğrudan ilişkili olarak, belirli bir zaman ve mekana ait toplumsal itkiyi, metinsel anlamda, doğuran bir "taşıyıcı anne" olarak tanımlamaktadır (Herrero 5).

karşısında, entelektüel açıdan son derece ciddi ve gelişmiş bu sanat biçimlerinin aynı zamanda üreticilerinin ait oldukları sosyal sınıf ve bu sınıfın estetik önyargılarını ortaya koyabileceğini belirtmektedirler.

Frankfurt Okulu'nun başatları tarafından büyük oranda temellerine oturtulan sanat, üretim ve toplum bağlantısı, benzer ekseninde düşünce üreten ve Frankfurt okulunun ismi daha az bilinen bir başka kuramcısının, Leo Löwenthal'ın çalışmalarında da okunabilmektedir. Löwenthal'ın *Literature and Mass Culture (Edebiyat ve Kitle Kültürü)* çalışması deneysel araştırma yöntemlerinin sanatın sosyolojik olarak incelenebilmesi için ne şekilde kullanılabileceğine dair çok iyi örnekler vermektedir. Örneğin bu çalışmasında Dostoyevski'nin, 20. yüzyılın başlarında Almanya'daki alımlaması üzerine, kitaplar, makaleler, eleştiri yazılarından oluşan bir korpus üzerine yaptığı incelemede, yazarın eserlerinin estetik değerleri açısından değil daha çok toplumun o dönemdeki sosyo-psikolojik gereksinimlerini karşılaması sebebiyle kabul gördüğünü anlatmaktadır. Löwenthal'a göre Dostoyevski, incelediği dönemde üzerine en çok yazılan yazar olarak, toplumsal bir krizde olan Alman toplumunun kendi beklentilerine psikolojik bir yanıt vermektedir ki bu yanıt Dostoyevski'nin "sözde usdışılığı, bireyin sözde esrarları, 'ruhun gizemli bölgelerinde' bata çıka mücadelesi ve suçun yüceltilmesinde" gizlidir (Löwenthal, 2009, 86). Diğer bir deyişle Dostoyevski Nasyonel Sosyalizmin uyguladığı şiddetin psikolojik evriminin bir savunusu olarak işlev göstermiştir. Buradaki estetik evren psikolojik arayış ve beklentilerin örüntüsünden oluşmaktadır.

Löwenthal'ın bu çalışması her ne kadar çeviri üzerine bir vurgu yapmıyor da olsa inceleme konusu çeviri bir yazar ve alımlaması üzerinedir. Bu nedenle çeviri alanında estetik üzerine inceleme yapmanın alana katabileceği değer kadar çeviribilimin de benzeri bir sosyolojik incelemeye ne oranda katkıda bulunabileceğine dair ilk örneklerden birini oluşturmaktadır.

Almanya'da estetik üzerine sürdürülen çalışmalar Frankfurt Okulu'nun yukarıda anılan temsilcileriyle sınırlı kalmamıştır. Berlin doğumlu Georg Simmel de çalışmalarıyla toplumsal düzenin yapılanış biçiminin aynı zamanda estetik rejimi de belirlediğini savunmuştur. Simmel buna örnek vermek üzere sosyalist ve kapitalist toplumsal

yapıların kendi ürünlerine yönelik beğeni ve yüceltme motivasyonlarının farklı estetik eğilimlerle belirlendiğini ortaya koymuştur.⁷

Estetik kavramını toplumsal açıdan ele alan yukarıdaki yaklaşımlar genel olarak Almanya merkezli düşünce akımlarını temsil etmektedir. Fakat bütün sosyal bilimlerde olduğu gibi bu alandaki çalışmalarda da coğrafi paradigmalardan söz etmek gerekir. Örneğin Almanya’da estetik üzerine yoğunlaşan çalışmalar daha çok karmaşık felsefi modeller öngörürken, Amerika merkezli çalışmaların sanatı daha çok kurumsal bir olgu olarak ele aldığı görülmektedir. Örneğin alanda araştırma yapan Amerikalı Milton C. Albrecht, “*temel insan ihtiyaçlarını* karşılamak üzere insan davranışlarının düzene sokulduğu ya da işlevsel hale geldiği temel yapılar” olarak verdiği toplumsal kurum kavramına sanatı da dahil eder (Albrecht, 1968, 28). Albrecht bu bağlamda sanatın, başta biyolojik, psikolojik ve sosyolojik olmak üzere çoklu işlevler yerine getirdiğini belirtmektedir.⁸

Bu noktaya kadar anılan isimler ve çalışmaları sanat ve estetik kavramlarının toplumsal açıdan ele alınmasının hangi açılardan mümkün ve gerekli olduğunu kavramak adına önem taşımaktadır. Söz konusu isimler aynı zamanda sanat ve estetik alanında 1980’lere kadar hakim paradigmalardan ilgili ana hatları da çizmektedir.

1980 sonrası estetik çalışmalarında ismi en çok anılan kuramcılardan birisi Howard S. Becker’dır. Becker’in “sanat dünyaları” kavramı 80 sonrası paradigmalardan ilkinin oluşturmaktadır. Becker sanat ürünlerini, hayattan ve toplumdan kendini soyutlanmış sanatçının tamamen “bireysel” bir uygulaması olarak değerlendiremeyeceğimizi, bunun yerine daha kolektif bir sanat algısı tasarlamamız gerektiğini belirtir. Becker’e göre:

Hangi sanat türü olursa olsun, nihai olarak ortaya çıktığı biçimine gelinceye kadar hangi süreçlerden geçtiğini bir düşünün. Bir senfoni orkestrasının konser verebilmesi için örneğin, müzik aletleri icat edilmiş, üretilmiş ve korunmuş, belirli bir notaların tanımlanmış ve bu notalarla

⁷ Daha fazla bilgi için Davis, Murray S. “Georg Simmel and the Aesthetics of Social Reality”. Social Forces, 51(3). 1973, 320-329. Bu makalede adı geçen bir diğer araştırmacı, Lewis Closer, Simmel’in bir işlevselci düşünür olduğunu belirtmektedir. Ona göre bu işlevselci yaklaşım, Simmel’in insan davranışlarının salt bu davranışlara bakarak değil aynı zamanda diğer insanlar, belirli yapılar ve süreçlerle kurdukları ilişkiler bağlamında incelenerek anlaşılabilmesine dair savunusunda okunabilmektedir (Murray 326).

⁸ Daha fazla bilgi için Albrecht Milton C. “Art as an Institution”. American Sociological Review, 33(3), 1968. 383-397. Albrecht bu çalışmada “evrensel sanat” kavramına da değinir. Ona göre bu kavram Batı tarafından, diğer medeniyetlerin kültürel ürünleri üzerine yapılandırılmış bir etikettir.

besteler yapılmış, insanların bu notaları müzik aletlerinde çalmayı öğrenmiş, prova için gerekli zaman ve mekanlar bulunmuş, konser reklamları asılmış, duyurular yapılmış ve biletler satılmış, konseri dinleyebilecek ve bir şekilde karşılık verebilecek bir seyirci kitlesi konser saatinde bir araya gelmiş olmalıdır. (Becker, 1982, 75)

Diğer bir deyişle Becker'e göre sanatsal üretim sanatçının bireysel dünyasının değil, onun parçası olduğu ve birlikte çalışmanın esas olduğu belirli sanat dünyalarının ürünüdür. Benzer bir şekilde sanat eserinin değeri de bu kolektif çalışma içerisinde sanat dünyasının üyeleri arasında varılan mutabakatlar sonucu belirlenebilmektedir ⁹ (Becker, 1982, 23).

Günümüze doğru uzanan paradigmlar içinde Becker'in sanat dünyaları ve işlevleri üzerine düşünceleri Fransa'da Pierre Bourdieu'nün çalışmalarında birçok farklılık barındırmakla beraber benzer karşılıklar bulmuştur. Becker sanatsal alanın içindeki aktörlerin sanatsal üretim yolunda bilinçli bir uyum içinde yer aldıklarını iddia ederken, Bourdieu bu alanın uyumdan çok uyumsuzluk ve mücadele üzerine kurulu olduğunu ve mücadelede tamamen toplumsal sınıfın bir göstergesi olarak içselleşmiş estetik beğenilerin ve bu beğenilerle yönlendirilen tercihlerin etken olduğunu iddia eder. Bourdieu'nün Marx, Durkheim, Weber ve Merlau-Ponty gibi fenomenologların fikirleriyle temellenen görüşleri estetik kavramının sosyal bilimler açısından ele alınabilir bir olgu olarak tanımlanmasına olanak tanıyacak kapıları biraz daha aralamıştır. Sanat ve sosyolojisi ilişkisi üzerine çalışma yapan Hans van Maanen'e göre, Bourdieu sanat sosyolojisi alanında 20. yüzyılın ikinci yarısında alanı en çok etkileyen sosyologdur (Van Maanen, 2009, 53). Bourdieu'nün Batı merkezli sosyolojik çalışmalar üzerindeki bu etkisinin yanında sosyal bilimlerin daha birçok alanında etkisini göstermiş ve alternatif tartışma kanallarını olanaklı kılmıştır. Bunun bir uzantısı olarak çeviribilim alanında da kendine çokça yer bulmuş olan Bourdieu, temel kavramları ile yeni bakış açıları sunmaya devam etmektedir. Bir sonraki bölümde Bourdieu'nün sanatsal değer, beğeni kavramları çevresinde şekillenen estetik anlayışı ve bu anlayışın çeviriye uygulanabilirlikleri ele alınmaya çalışılacaktır.

⁹ Howard S. Becker *Art Worlds* kitabı ile sanat dünyasının sosyolojik yapısının altını çizirken özellikle "değer" ölçütü olarak tanınmanın ne derece önemli olduğunu ve bu tanınırlık ölçütünün eleştirilenler ve estetikçiler tarafından sanat ürünü ve sanatçısının olumlu veya olumsuz etiketlenmesinden ibaret olduğunu savunur.

1.1.3. Bourdieu Sosyolojisinde Estetik ve Çeviri İlişkisi

Çeviri diğer tüm kültürel ürünlerinde olduğu gibi üreticisi ve tüketicisi insandan ve insana ait kültürel ve toplumsal ilişkilerinden soyut bir üretim biçimi değildir. Her çeviri, özellikle de tiyatro, edebiyat gibi sanat dallarına ait çeviriler, bu üretimleri çepeçevre saran karar ve konum alma ilişkilerinin bir sonucu ve kimi durumlarda bu ilişkilerin belirleyicisidir. Çeviribilimin sosyoloji içinde geliştiği bir alan olarak Çeviri Sosyolojisi ise çeviriyi ve onu saran toplumsal örüntünün anlaşılması için gerekli bakış açılarını olanaklı kılan bir alan olarak çeviribilimin yeni paradigmalara doğru dönüşüm geçirmesine etki etmektedir.

Çeviri Sosyolojisi alanında en çok anılan isimlerden birisi olarak Michaela Wolf çevirinin toplumsal işlevinin ve sosyo-iletişimsel değerinin, çeviri metin ve çeşitli toplumsal eyleycilerin bir araya geldiği bir temas alanında konumlanabileceğini belirtmektedir (Wolf, 2007, 1). Bu temas alanı üzerinde yazar, eser, çevirmen, yayıncı ve nihayet okur kendi toplumsallıkları tarafından yapılandırılmış eğilimlerini, beklentilerini, tercihlerini ve hem ürün hem de diğer eyleyciler üzerindeki etkileme güç ve kapasitelerini beraberlerinde taşıyarak bir araya gelirler. Böylece çeviri, salt sözcüklerin, anlamların, metinlerin kültürlerarası yolculuğundan ziyade, tüm bunlara sıkı sıkıya sarılmış toplumsal süreçlerin yavaş, sorunlu ve mücadele dolu ilişkiselliklerini de beraberinde sürüdüğü daha karmaşık bir yapı olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle çeviri artık sadece sözcüklerin değil, tüm bir kültürün ve tüm ilişkilerin çevirisi anlamına gelmektedir. Bu eyleycilerin ve her birinin çeviri nesnesiyle kurdukları ilişkilerin birbirilerinden ayrılmaz bağdaşık yapısı her birinin ayrı ayrı ve birlikte her bir ürünün kendi koşulları içinde yeniden ele alınmasını gerekli kılmaktadır.

Yukarıda değinilen gerekliliğin somut yansımalarında günümüze kadar sürdürülen Çeviri Sosyolojisi çalışmalarında takip etmek mümkündür. Andréw Chesterman "Questions in the Sociology of Translation" makalesinde günümüze kadar alanda yapılan çalışmaları “ürün olarak” çevirinin sosyolojisi, “çevirmenlerin” sosyolojisi ve “çeviri sürecinin” sosyolojisi olarak üç ana koldan geliştiğini belirtmektedir. (Chesterman, 2006, 12). Alanda yapılan görece az sayıdaki çalışmaların büyük çoğunluğu çevirmenin sosyolojisi üzerine odaklanmaktadır. Örneğin Daniel Simeoni'nin "The Pivotal Status of the Translator's Habitus" makalesi çevirmen üzerine odaklanan

alıřmалardan birisi olarak anılabilir. Simeoni, habitus sebebiyle yüzyıllar boyunca çevirmenlerin ikincil bir konumu işelleştirdiklerini ve normların bu ikincil konumu pekiştirmedeki etkisinden bahsetmektedir (Simeoni, 1998, 6).

Çeviri Sosyolojisi alanında Bourdieu Sosyolojisine başvuran çalışmalar arasında Jean-Marc Gouanvic'in "A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances" Reine Meylaerts'in "Translators and (their) Norms: Towards a Sociological Construction of the Individual" ve Moira Inghilleri'nin "The Sociology of Bourdieu and the Construction of the 'Object' in Translation and Interpreting Studies" makalesi sayılabilir. Tüm bu çalışmaların temel odaklarının başta çevirmen sosyolojisi olmak üzere Chesterman'ın üzerinde durduğu üç ana kolda incelemeler yaptığını görmek mümkündür.

Türkçe'de ise alandaki en kapsamlı Bourdieu değerlendirmelerinden birisi olarak Emine Bogenç Demirel'in *eviri Sosyolojisinin İnşası, Bourdieu mleri* alışması üzerinde durulması gereken çalışmalardan birisidir. Emine Bogenç Demirel, "asıl önemli olan ürünün arkasında görünmeyen yapıların nasıl işlediği üzerine eğilmektir" demektedir. Ona göre eviri Sosyolojisi ve Bourdieu aracılığıyla "rnn arkasındaki eyleycilerin nasıl eyledikleri konusunda bilgi almamız olanaklı" hale gelecektir (Demirel Bogenç, 2013, 58). Emine Bogenç Demirel'in *Cogito Dergisi Bourdieu zel Sayısı*'nda yayınlanan bir diğer çalışması "evirinin Bourdieu Sosyolojisiyle Yapılanan Yüzü, eviri Sosyolojisi" ise Bourdieu'nn temel kavramlarını kullanarak eviri alanının toplumsal bir süreç ve eylem içinde kurulduğunu vurgulamaktadır. Bogenç Demirel'e göre "evirinin toplumsal uzamda geçen bir eylem olarak yalnızca çevirmenden ibaret bireysel bir süreç/edim olmadığı, alandaki toplumsal kurumların ve ilgili tüm eyleycilerinde eviri sürecini/edimini nasıl yönlendirdiği yadsınamaz bir gerçektir" (Demirel Bogenç, 2014, 404).

Yukarıda anılan çalışmaların temel dokusu eviribilim açısından eviri ürün, çevirmen ve bu ikisinin etraflarında oluşan toplumsal alanın anlamlandırılması için sunduğu kullanışlı araçlardır. Emine Bogenç Demirel'in de belirttiği gibi "Bourdieu sosyolojisi araştırmalarında hem nesnel yapıları hem de eyleycilerin deneyimlerini göz önünde bulundurur ve bu nesnel yapılar ile eyleyciler arasındaki ilişkileri açıklamak üzere kendi

kavramlarını oluşturur (Demirel Bogenç, 2014, 410). Bourdieu'nün Çeviri Sosyolojisi alanında kullanılan kavramları temelde *habitus*, *alan*, *illusio* ve *sermaye* ve son olarak Çeviri Sosyolojisi çalışmalarında üzerinde henüz hiç durulmamış olan *beğeni* kavramıdır.

Kuramının merkezine oturttuğu *habitus* kavramı Bourdieu'dan daha önce başta Aristoteles olmak üzere, Hegel, Husserl, Durkheim, Marcel Mauss, Norbert Eliass ve Max Weber gibi çok sayıda düşünürün farklı yaklaşımlarında ele aldığı bir kavram olmasına rağmen bu düşünürler için öncelikli bir değerlendirme aracı olmamıştır (Stewart, 2010, 58). Bourdieu ise *habitus*'u "eylemin temelinde yatan bir eğilimler sistemini" tanımlar ve bu eğilimler sistemi tamamen "kişisel tarihe ait deneyimlerin bütününden oluşmaktadır" (Bourdieu, 1993b, 46). Buna göre *habitus* geçmişte edinilmiş olmasına rağmen bugün kullanımdadır. Kişisel tarihin, hareket biçimiyle bedende ve karar verme, yargıda bulunma, konum alma biçimleriyle ise zihinde görünür olmasını sağlayan *habitus* kişinin karşılaştığı durumlarda eylemde bulunmaya yatkın oldukları biçimi belirleyen yapılandırıcı yapılardır. Bu yapılar eğitim ve aile gibi toplumsal ortamlar aracılığıyla öğrenildiği için aynı zamanda kendileri de önceden yapılandırılmıştır. Bu yapılandırılmışlık toplumsal tarihine ait dışsal toplumsal gerçekliğin aynı zamanda bireylerin içinde de yerleşik durumda bulunması anlamına gelmektedir. "Habitus toplumsallaşmış bir özneliktir", bu açıdan hem bireysel hem de toplumsaldır, hem öznel hem de nesnel dünyanın bir yansımasıdır. (Bourdieu, 2003b, 116). Bir anlamda kişi ve taşıdığı *habitus* kendi toplumsal sınıfının bir göstergesidir aynı zamanda. *Habitus*'un kişisel tarih boyunca yapılandırılmış yapısı değişime açık olmadığı anlamına gelmez, kaldı ki Bourdieu yatkınlıkların yaşanan yeni deneyimlerle değişmeye devam ettiğini, ancak bu değişimin son derece yavaş bir şekilde gerçekleştiğini belirtmektedir (Bourdieu, 1990, 54). Fakat *habitus* yine de geçmiş pratiklere yakın olan, kendisiyle çatışmada bulunmayan tercihlere yönelime sebep olmaktadır. Bunun bir sonucu olarak *habitus*'un sınırlarını aşan karşıt, yeni ve beklenmedik eylemler dışarıda tutulmaya çalışılır (1990, 56).

Alan kavramı ise *habitus*'un etkin olduğu ortamı tanımlamaktadır. Eğitim alanı, politik alan, moda alanı, resim, müzik, tiyatro gibi sanatsal alanlar örnek olarak gösterilebilir. Her *alan* kendi dinamikleri ile var olmaktadır. Kendi değer sistemleri içinde önemli

kabul edilen, bir başka *alan* için önem taşımayabilir. Bunun sebebi her alanın kendi “mantık” sistemlerinin bulunmasıdır (Bourdieu, 2003b, 81). Bourdieu *alanı* açıklarken *oyun* kavramı ile arasında ilişki kurulabileceğinden söz etmektedir. Buna göre nasıl ki oyunlarda her oyuncunun uyması gereken kurallar bulunuyorsa, alan da “açıkça ifade edilmeyen ya da kodlanmamış düzenliliklere uyar. Dolayısıyla esas olarak oyuncular arasındaki rekabetin ürünü olarak kazanılacaklar ve kaybedilecekler vardır” (2003b, 82). Oyuna dahil olma sürecinde en önemli olan oyunun oynamaya değer olduğuna dair bir inanç taşımaktır. Oyuncunun oyunda yer alması yoluyla belirli kazançlar elde edeceğine dair bu inancı Bourdieu oyun anlamına gelen *ludus* sözcüğünden türetilmiş olan *illusio* kavramı ile karşılar (2003b, 82). Oyuncu bu sayede kendini oyunun kurallarına göre adapte edip, oyunda başarı sağlamak için mücadeleye dahil olacaktır.

Eyleyicilerin *alan* içinde aldıkları konumu ve mücadelede kullanacakları güçlere Bourdieu *sermaye* adını vermektedir. Alan içinde eylemde bulunan, oyuna katılan eyleyiciler arasındaki mücadelenin amacı temelde diğer eyleyicilere karşı oyunu kazanmak üzerine kuruludur. Egemenlik kurmak ve “meşru” hale gelmek için gerekli iktidar araçlarını *sermayeler* sağlar. Bourdieu söz konusu *sermayeleri ekonomik sermaye, kültürel sermaye, toplumsal sermaye ve sembolik sermaye* olmak üzere dört başlıkta ele alır. Sermayelerin büyüklüğü ve belirli bir zamandaki dağılım biçimi o alanı ve alanda sürmekte olan oyundaki rolleri belirler. Bu sermayelerin tamamı aynı anda etki ediyor olmayabilir. Ancak oyun için gerekli olan sermaye türü kurallarla belirli olduğundan eyleyiciler arasındaki dengesizlik belirli bir sermaye türüne az ya da çok sahip olmaya göre belirlenecektir.

Daha ayrıntılı ele alınacak olursa *ekonomik sermaye* kolaylıkla paraya dönüştürülebilir. Bourdieu ’ya göre ekonomik sermaye diğer sermaye türlerini de belirleyen en güçlü sermaye türüdür, çünkü aracılığıyla diğer sermayelerin edinilmesi mümkündür. Örneğin iyi bir eğitime harcanacak ekonomik sermaye güçlü bir *kültürel sermayenin* kazanılmasına etki edebilir. *Toplumsal sermaye* ise kişinin sahip olduğu aile ve spor kulübü, sanat toplulukları gibi resmi ve resmi olmayan ağların tümünden oluşmaktadır. Bu ağlar aracılığıyla edinilen sermayeler daha sonra farklı sermayelerin elde edilmesi için kullanılabilir. Örneğin bu ağ aracılığıyla bir iş bulmak böylece ekonomik sermaye elde etmek ya da örneğin bir tiyatro kulübü aracılığıyla güzel konuşma öğrenilerek bir

kültürel sermaye edinmek mümkündür. *Kültürel sermaye* toplumsal sınıfın gereği olarak ya da eğitim aracılığıyla edinilen yatkınlıkları ifade etmektedir. *Kültürel sermaye* aracılığıyla kişi örneğin avant-garde sanata karşı beğeni geliştirebilir. Yüksek bir kültürel sermayeye sahip olmak neyin meşru olduğuna ya da neyin meşru sayılamayacağına dair bir otorite yetkinliği ya da yatkınlığı geliştirmeyi sağlar. Bu açıdan kurumsallaşan ve profesyonelleşen habitusun bir göstergesidir. Kültürel sermaye ekonomik gerekliliklerden muaf olmayı başaranlar için harcanabilecek zaman ve olanakların artması sebebiyle daha kolay edinilebilir. Simgesel sermaye ise herhangi bir sermayenin doğal biçimde sahip olunduğuna dair alanda yer alan diğer eyleycilerin sahip oldukları inanışla ortaya çıkar. Örneğin meşru kültür içinde yetişmiş olan birinin sanatı anlamaya daha yatkın olduğuna dair bir inanış bulunabilir. Simgesel sermaye ekonomik sermayeler aracılığıyla elde edilebilir. Ünlü bir ressamın resmini satın alıp duvarına asabilen bir kişinin aynı zamanda sanata dair çok daha fazla fikri olduğuna dair bir inanç yaratabilir.

Kültürel tüketim üzerinden düşünüldüğünde Bourdieu, kültürel tüketimi, günümüz toplumunun sınıf bazlı eşitsizliğinin sürekli yeniden üretilmesinin kaynağı olarak görür. Bu alanda yer alan en güçlü sınıf, sosyal yapılanma içinde en etken olabilecek sermayeleri elinde bulunduran üyelerden oluşmaktadır. Bourdieu'ye göre her grubun, karakterini, algılama, düşünce, davranış ve beğeni biçimlerini belirleyen kendine ait bir habitusu bulunmaktadır. Çok miktarda ve farklı türden sermayelere sahip olan, Bourdieu'nün tanımıyla "kültürel burjuva" sınıfı, beğenilerinin belirli bir toplumsal ilişkilene sonucunda belirginleşen bir habitus sonucunda ortaya çıktığını kabul etmezler. Bu nedenle kendilerini diğer sınıfların beğenilerine göre daha üstün görürler. Aynı nedenle kültürel burjuva sınıfı beğenileri tarafından desteklenen sanatın, habituslarının bir ürünü olduğunu göz ardı ederek, kendiliğinden ortaya çıktığına ve nesnel olduğuna dair bir inanç taşırlar. Bourdieu'nün estetik yaklaşımı ise tam bu noktada ortaya çıkmaktadır. Ona göre tamamen saf bir estetik yargı mümkün değildir. Estetik düşüncenin başlangıç aşamasını oluşturan bakma, görme ve anlama gibi aşamaların nasıl bir habitus içinde toplumsallaştığımızla doğrudan ilişkilidir. Her sınıf bazlı habitusun kendine ait estetik duyarlılıkları ve bunlara uygun davranışları vardır.

Bourdieu sermayelerin alandaki kullanım biçimlerini örneklemek için *Distinction: Social Critic of Judgement* (1984) çalışmasında tiyatroyu örnek vermektedir. Hangi tiyatroya gitmek “tüm kalite göstergelerini” barındırır ve ‘istenmeyen sürprizlerin’ ya da ‘beğenide sapmaların’ yaşanmasına engel olmak için hangi dükkandan alışveriş yapacağını” bilmekten farklı değildir (1984, 270). Örneğin “burjuva tiyatrosu” olarak adlandırdığı çok önceden meşru kültür tarafından onaylanmış klasiklerin, tanınmış yönetmenler ya da tanınmış oyuncular tarafından sahnelendiği ve özel olarak giyinme, tiyatro öncesi ve sonrası yeme içme gibi ritüellerin yerine getirildiği, sahnelemede ise daha yumuşak, tehditten uzak bir seyirliğin tercih edildiği bir tiyatro bulunmaktadır.¹⁰ Kültürel burjuva bu tür tiyatro etkinliklerine katılarak sınıfının bir göstergesi olan ritüelleri yerine getirmiş böylece alana olan inancını ve alandaki yerini pekiştirmiş ve elindeki sembolik sermayeyi güçlendirmiş olur. Bourdieu kültürel burjuvanın tercihlerine göre şekillenen tiyatronun karşısına daha çok gençler tarafından ya da yüksek kültürel sermayeye sahip eyleyiciler tarafından tercih edilen daha deneysel ve daha ucuz alternatif tiyatroları koyar (1984, 234). Yeniliği hedefleyen ve kimi durumlarda seyircide belirli rahatsızlıklar yaratmayı tercih eden oyunların sahnelendiği bu tiyatroda temel motivasyon estetik çıkarlar elde etmektir. Bu nedenle burjuva tiyatrosunda yer alan tüketme (yeme içme dahil olmak üzere) eğilimleri daha çok estetik ve düşünsel birikimin tüketilmesi şeklinde ortaya çıkar.

Yukarıda verilen tiyatro örneğinde dikkat çeken konu ‘tiyatroya gitmek’ biçiminde ortaya çıkan somut eylemleri kontrol altında tutan habitus ve bu habitusun belirli bir oyunu izlerken bir diğerini izlememek tercihi olarak ortaya çıkışını belirleyen *beğeniler* konusudur. Bu bölümün devamında sanat üzerinden tartışılmaya devam edilecek olan beğeni Bourdieu’nün estetik anlayışını anlamamız için büyük önem taşımaktadır. Çünkü Bourdieu estetik sosyolojisinin temel sorularından birisi “beğendiklerimizi neden beğeniriz?” sorusudur (Stewart, 2013, 56).

Bourdieu’ye göre bir sanat eserine yönelik belirli bir anlam ve ilginin oluşabilmesi için kodlanmış bir ilginin içinde hazır bulunan bir kültürel yetkinlik gereklidir. Sanat eserinin değerinin anlaşılması için eserin tarihsel ve içerik olarak öngördüğü “içsel ve dışsal

¹⁰ Burada kastedilen Avrupa tiyatrosunda sıkça rastlanan klasik tiyatro alışkanlıklarıdır. Türkiye’de çalışmada daha ileride görüleceği üzere bu alışkanlıklar farklılık göstermektedir.

alımlama ve beğeni şemaları” bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde uygulanır ve böylece estetik beğeniye oluşturan içkin görsel ve işitsel koşullar görünür hale gelir (Bourdieu, 1984, 2).

Bourdieu sanatı sınıfsal bir olgu olarak ele almıştır. Felsefesinin hareket noktasını ise, belirli bir sosyal kurumu, örneğin eğitim sistemini tanımlamak üzere kullandığı “alan” kavramı oluşturmaktadır. Ona göre alan içinde yer alan farklı birey ya da bireylerin oluşturdukları gruplar az ya da çok sahip oldukları güç (“sermaye”) sayesinde alanda varlıklarını sağlayan sosyolojik rol ve oyunlara dahil olmaktadır. Alan içindeki başarı, kimin, alanla ilişkili sermayelerin hangisine ve ne oranda sahip olduğuna bağlıdır. Sermayenin çoğuna sahip olan alanın ve kuralların koruyucusu ve de alanı egemenlik altına alan, aza sahip olan ise egemenlik altına alınan olarak ortaya çıkmaktadır. Bourdieu aynı zamanda bu modeli sanatsal üretim (kültürel üretim alanı) ve estetik tüketim (kültürel tüketim alanı) için de uygulamıştır. Her iki alanda yer alan eyleyici birey ve topluluklar arası ilişkiler alan içinde daha fazla güç elde etme ilişkisi üzerine kurulmuştur.

Bourdieu sosyolojisinin ana hatlarını belirleyen alan kavramını benzer kavramlardan ayıran en önemli özelliklerinden birisi az çok yapılanmış bir alanın diğer sosyal kurumlardan doğrudan olmasa da dolaylı olarak etkilendiğini savunmasıdır. Diğer bir deyişle alanlar kendi mantık ve kurallarına göre oyunlarını oynarlar. Bu anlamda Bourdieu sanat eseri ve sanatçının yaratım dinamikleri içinde diğer alanlara -örneğin kapitalist ekonomi ya da devlet alanına- ait etkilerin doğrudan yansımadığını, daha çok bir kırılmaya uğrayarak görünür hale gelebildiğini söylemektedir. Buradan hareketle Bourdieu ayrıca sanatsal üretim olarak adlandırılan olgunun pazar ve ticari popüler kültür ya da daha sınırlı ölçekli alanlar içinde yer alan aktörlerin sanat tanımı içinde ele alınabilecek daha geniş bir kültürel üretim alanı altında incelenmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Bourdieu bu noktada sanatsal üretimin ne şekilde işlev gösterdiğini anlamının sadece onu belirli bir zaman ve mekanda “popüler eğlence” ile girdiği yakınlık ya da uzaklık ilişkisi içinde tanımlanabileceğini savunmaktadır. Benzer bir şekilde sanat ürününün, öznesinin yani yaratıcısının yaşamından ve diğer eserlerinden bağımsız değerlendirilemeyeceğini, onun yerine öznenin içinde yer aldığı alan içindeki konumunun, örneğin saygı duyulan-göz ardı edilen, güçlü-zayıf gibi, alanda yer alan

diğer öznelere göre konumu üzerinde, aralarında bir önem hiyerarşisi kurmadan düşünmek gerektiğinin önemle altını çizer. Ona göre sadece alanı oluşturan tüm ilişki ağını deşifre ettiğimiz oranda sanatsal yaratının nasıl ortaya çıktığını analiz etmemiz mümkün olabilir.

Kültürel burjuvanın beğenilerinin üstünlüğüne olan inançlarını sürdürmelerini sağlayan etken ise inandıkları gerçek sanat kavramını düzenli olarak pekiştiren ritüellere katılmalarıdır. Ritüellere katılım ise saygı duyulan üst kültür ürünlerine erişimi sağlayan müze ve sanat galerileri gibi merkezleri ziyaret yoluyla gerçekleştirilmektedir. Bourdieu bu mekanları “kültürlenmiş” kişilerin artık kristalize olmuş estetik beğenilerine tapınmak için geldikleri kültür tapınakları olarak adlandırmaktadır. Bu tür merkezlere ziyaretler ona göre asla tam anlamıyla masum değildir, aksine salt deneyimlemek için oraya gitme niyetini taşıyor da olsa az ya da çok kültürel burjuvanın ve beğenilerinin diğer sosyal sınıflar üzerindeki egemenliğinin izlerini yansıtmaktadır.

Sanat ürünleriyle karşı karşıya kalan bir takipçi karşılaşma anında sanat ürününün uzamına dair özellikler (örneğin renkler, sesler vb.) kadar o sanat ürününün uzamının geçmişe doğru genişlemesine neden olan özellikleri (döneme, ressama ait tarihsel bilgi vb.) yoluyla da o sanat ürününe dair estetik bir izlenim edinir. Takipçinin karşı karşıya kaldığı ilk estetik izlenim duyusalken ikincisi bilişsel bir süreci temsil etmektedir. Her ikisinin birlikteliği sanat eserinin takip eden göz tarafından beğenilme derecesini belirleyecektir.

Çalışmanın önceki bölümlerinde değinildiği üzere estetik, temel olarak beğeni ve güzel kavramları üzerinde duran felsefi bir alanı işaretlemektedir. Estetik, bu kavramları sanat ve ürünleri üzerinde incelemesi sebebiyle aynı zamanda bir sanat felsefesi alanı olarak da kabul edilmektedir. Bu nedenle sanatın işlevi, sanatsal üretimin doğası ve yaratıcılık gibi konular da estetik çatısında değerlendirilebilir. Modern dönem estetik düşüncesi ise 18. yüzyıla özellikle de Immanuel Kant’ın estetik düşünceleri üzerine kuruludur.

Kant *Yargı Gücü’nün Eleştirisi* kitabında temelde bireysel yargılara karşılık gelen estetik yargıların toplum için ne şekilde bir mutabakata kavuştuğunun arayışına çıkmaktadır. Kant’a göre bir yargının estetik olabilmesi için tüm arzu, çıkar ve yarar ilişkilerinden uzaklaşması gerekmektedir. Ancak söz konusu ilgisizlik geçerli hale

geldiği zaman bireysel yargı yerine toplumsal bir yargıdan bahsetmek olanaklıdır. Bu noktaya varıldığında artık bir bireyin estetik yargısının bir diğerinden farksız hale geldiği paylaşılan bir duyumsallık (*sensus communis*) geçerlidir. Bourdieu *La Distinction: Critique Sociale de Judgement* çalışmasında, alt başlıktan da anlaşılacağı üzere Kant'ın sosyolojik bir eleştirisini yapar. Bu eleştiri temelde Kant'ın savunduğu ayrılmışlık, ilgisizlik durumuna eleştiri niteliğindedir.

Bourdieu'ye göre estetik yargının aynı zamanda estetik olmayan bir yargıyı da gerekli kıldığını ve bu tür estetik olan/olmayan yargısının sosyal olarak farklılık göstereceğini ve kimi insanlarda bulunurken kimilerinde bulunamadığını savunur. Bu şekilde estetik felsefeden uzaklaşarak toplum yapısına doğru yaklaşmaktadır. Bourdieu'nün estetik anlayışı temelde burjuva ve işçi sınıfının estetik beğenileri arasındaki sınıf bazlı ayrımlara dayanır. Buradaki ayrımlar değişmez yapıları tanımlamaz, aksine sürekli evrim halinde bulunan değişken yapılardır. Sadece her koşulda üst sınıfların alt sınıfa ait beğenileri de yapılandırıp estetize ettiği görülmektedir. Diğer bir deyişle üst sınıfın erişimine açık ender bulunan beğeniler karşısında alt sınıfın gündelik beğenileri arasında diğerini var eden bir karşıtlık ilişkisi bulunmaktadır. Üst sınıfın bu ender beğenilerinin meşrulaştırılabilmesi (Bourdieu buna çifte meşrulaştırma adını verir) için hem kendi beğenilerinin ender yapısını tüm yönleriyle tanımlamaya hem de alt sınıfın beğenilerini tanımlayarak bu beğenilerin neden diğerlerinden ayrıldığını somutlaştırmaya gereksinim duyarlar (Grenfell, 2007, 43).

Bourdieu'ye göre estetik beğenin bir diğer özelliği ise tarihselliğidir. Estetik kurumunun kendisi de bir tarihsel bir icattır, bu nedenle yine tarihsel araçlarla ele alınmalıdır (Bourdieu 1993a, 256). Dolayısıyla estetikte meydana gelen değişimler toplumsal yapıda meydana gelen değişimlerin bir sonucundan başka bir şey değildir (Grenfell, 2007, 43).

Sanat dünyası ise Bourdieu için toplumun incelenebileceği alanlardan birini oluşturmaktadır. “Outline of a Sociological Theory of Art Perception” makalesinde de belirttiği gibi her algılama bilinçli ya da bilinçsiz olarak bir kod çözme aşamasını gerektirir. Bu kod çözme aşamasında kullanılacak uygun araçların seçilmesinde etken olan geçmiş bilginin genişliği sanatsal kapasitenin de belirleyicisidir. Geçmiş bilgiler

temelde müze, sanat galerileri, sanat akademileri gibi kurumlar tarafından belirlenmiş, biçimlendirilmiş, sınıflandırılmış ve yaygınlaştırılmıştır. Diğer bir deyişle sanat, sanatsal kurumlar tarafından tanındığı için sanattır. Bireyin sanatla teması ise Bourdieu sosyolojisinin çatısını oluşturan ve birey çevre ilişkisini düzenleyen habitus ile mümkün olmaktadır. Bireyin sanatsal habitusu belirli bir alanla teması içinde ortaya çıkar ve bu alandaki ilişkilene mede ne şekilde bir konum alacağını belirler. Buradan hareketle Bourdieu estetik, sanatsal beğeni ve genel anlamda tüm beğenilerin belirli bir toplumsal alanda bir araya gelen insanların etkileşimleri sonucunda ortaya çıktığını iddia eder (Grenfell, 2007, 56). Aynı durumu üreticiler için de geçerli saymak mümkündür. Buna göre sanatsal üretim bireysel üreticilerin etkin bulundukları bir alandaki etkileşimlerinin bir sonucudur. Bourdieu'ye göre sanatsal alan hem kendi alt alanları (eleştirmenler, sanat galerileri müzeler vb.) kadar tüm toplumsal alanların (ekonomik, politik, bilimsel) tümüyle ilişkilidir (Grenfell, 2007, 56). Bourdieu'ye göre:

Sanatçının özerk yapısı temelleri asla yaratıcı dehasının mucizeviliği içinde değil, görece özerk alanın toplumsal tarihinin metotlar, teknikler ve üsluplar biçimindeki toplumsal üretimi içinde bulur. Neyin düşünülebilir olduğuna dair yaptığı tanımlar ve sınırlar sebebiyle, alanın toplumsal tarihi alan içinde olan bitenlerin dışsal kısıtların ve gereklerin doğrudan bir yansıması olmasına engel olur, bunun yerine tüm bu olan bitenlerin kararlaştırılmış bir ortak düşünüşün ifadesi, alanın bütüncül mantığı tarafından yaratılan bir kırılmadır. Alanın yapısı içinde ve aynı şekilde eyleyicilerin habitusunda tortulaşmış durumda bulunan tarih sanat eseri ve alanın dışındaki dünya arasındaki müdahaleye sebep olan prizmadır. Bu prizma tüm dış olayların –ekonomik kriz, politik tepki, bilimsel devrimler- kırılmaya uğramasına sebep olur. (Bourdieu, 1993a, 147)

Bourdieu tarafından çizilen *alan* içinde yer alan mücadele ve bu mücadelede kullanılacak araçların başında beğeniler gelmektedir. Beğeniler yönlendikleri sanat nesnelerinin yaratıcılarına dair sorulması gereken sorulardan muaf değildir. Diğer bir deyişle tıpkı üretildiği toplumun dinamiklerinden soyutlanamayan yaratıcı gibi sanat eserinin alıcısı da beğenileri önceden yapılandırılmış sosyolojik bir eyleyicidir. Buna göre beğeniler de kendiliğinden ortaya çıkmaz, aksine sosyalleşme yoluyla önceden belirlenir ve biçimlendirilirler. Biçimlendirilmiş beğeniler sanat eserinin ortaya çıkışını ve de ortaya çıkış biçimini belirledikleri gibi aynı zamanda üretim sonrası süreci de

kontrol altında tutmaya devam ederler. Buradaki kontrol sözcüğü kültür ve iktidar¹¹ arasında bir ilişkiyi tartışmaya davet etmektedir. Kültür ve iktidarın tartışılması noktasında Bourdieu üst kültür gibi bir hiyerarşi yerine domine eden “meşru kültür” kavramını kullanmaktadır.

Beğeniler bir toplumsal sınıfın kendi benzerlerinin bir araya toplanmasına yaradığı kadar aynı zamanda o sınıfın diğer sınıflardan ayrılmasının sebeplerini de ortaya koyar, bu nedenle sınıflayıcı bir görev de üstlenirler. *Distinction*'da belirttiği üzere, bu anlamda "beğeniler 'sınıf' imleyicileri olarak işlev görür" (Bourdieu, 1984, 2). Bourdieu beğenileri yeme içme gibi tüketim alışkanlıkları, giyim, müzik, tiyatro, edebiyat gibi geniş bir yelpazeye dağıtmaktadır. Bu yelpaze içinde en karmaşık sanat nesnelerine yönelimlerinde bile kişi aracısız bir değerlendirme yapmaz. İçinde eylemde bulunulan kültürel çerçeve içinde az ya da çok yapılanmış bir *estetik tavır*la sanat nesnesiyle karşılaşmaya hazır bulunur. Bourdieu'ye göre estetik tavır, aile ve eğitimle elde edilmiş olmasına rağmen kendiliğinden ortaya çıkan bir beğeni algısına dönüşmektedir.

Bourdieu bu noktada kültürel beğenileri üçlü bir alan modeline oturtur. Üçlü modelin ayakları “meşru” beğeni, “alt kültür” beğeni ve “popüler” beğeni oluşturmaktadır. Bu sınıflama aynı zamanda kültürel ürünlerin meşruluk derecelerine göre konumlanacakları haritanın da bölgelerini oluşturmaktadır. Ki bu harita daha çok eğitim seviyesi ve toplumsal sınıfın tercihler şeklinde görünür hale geldiği toplumsal yaşam tarzı topoğrafyasının zeminini kurmaktadır.

Bu topoğrafya içinde işçi sınıfa ait estetik tavır daha çok domine edilen estetik tavidir ve kendini sürekli egemen estetiğe göre konumlamaktadır. Üst kültür tarafından kuralları belirlenen bu mücadele alanı türlü sermayelere sahip üst sınıfın “ihtiyaç” kavramından da kopmuş olmasının bir sonucudur. Buradaki ihtiyaç ilişkisi üzerinde kısaca durulacak olursa Bourdieu üst sınıf ve alt sınıf ilişkisinde bir ihtiyaçlar beğenisi ve lüks beğenisi arasında bir ayrım yapmaktadır¹². Buna göre lüks beğeniler varoluşlarının gerekçesi olarak gündelik ihtiyaçların benzeştirici ve aşağıya çekici niteliklerinden ayrılmış

¹¹ Buradaki iktidar sözcüğü sadece politik bir karşılığa denk düşmez. ‘İktidar’ güç mücadelesinin gözlemlendiği her alanda hükmeden ve hükmedilen arasındaki ilişkiyi tanımlamak için kullanılmaktadır.

¹² Jukka Gronov *The Sociology of Taste* kitabında tüketimi hedonizmle (hazcılıkla) ilişkilendirir. Ona göre haz kültürel değerlerin somut bir sonucudur ve kültürel eylemin gerçekleşmesi için temel motivasyondur (Gronov 3).

olmalarının doğal sonucudur. Kopuşun aynı zamanda bir doğal sonucu seçim hakkı gibi özgürlüklere sahip olmalarıdır. Bu aynı zamanda işlevden de bir kopuş anlamına gelmektedir. Örneğin yeme içme alışkanlıkları karşılaştırıldığında işçi sınıfının yeme içmeye yönelik daha çok hayatı idameye yönelik ihtiyaçlara bağlı olarak enerji verici, doyurucu, yaygın ve işlevin ön plana çıktığı yiyeceklere yönelim gösterdiklerini, öte yandan üst kültürün ise daha rafine, biçimin ön plana çıktığı, egzotik ve *nadir* olana yönlendikleri görülmektedir (Bourdieu, 1984, 179-200). Emine Bogenç Demirel'in de belirttiği üzere “Bourdieu sosyolojisinde her şey ilişkiseldir” (Demirel Bogenç, 2014, 402). Buna göre kültürel nesneler olarak görülen yeme içmeye yönelik tercihler beğenilerin sanat alanındaki tercihlerinden bağımsız olmadıkları hatta estetik beğeniler üzerine bir okuma da sundukları da görülmektedir.

Üst sınıf ise ihtiyaçlar hiyerarşisinde kendi beğenilerini ihtiyaçtan soyutladıkları için, yiyecek, araba gibi kültürel nesnelere yönelik, Bourdieu'nün “oyunbaz ciddiyet” adını verdiği bir tavır geliştirme hakkını kendilerinde görürler. Oyunbaz ciddiyet aynı zamanda farklılaşmayı temin eden araçlardan birisini de oluşturmaktadır. Richard Jenkins'in de altını çizdiği üzere her tür beğeni gibi ihtiyaçtan soyutlanmış bu beğeniler “birleştirici ve aynı zamanda farklılaştırıcıdır. Benzeri varoluş durumlarının ürünü olan bu beğeniler taşıyıcılarını bir araya getirirken onları diğerlerinden de ayırmaktadırlar” (Jenkins, 2006, 89). Bir grup kendini bu beğenilerle tanımlarken, aynı zamanda kendi olmayanları da belirlemektedirler. Bir estetik durum karşısında rafine olmuş bir beğeni göstermek rafine ve üstün bir topluma ait olmanın göstergesi olduğu gibi aynı zamanda bu tür bir topluluğa girmenin de temel kriterlerinden birine dönüşecektir.

Bourdieu kurduğu estetik anlayışı ile salt sanat eserlerini ya da sanatsal akımları incelemek ya da tek başına sanatçının kişisel tarihine bakma yoluyla yeterli bilgi edinilemeyeceğini, bunun yerine sanatsal ürün, üretici ve tüketicisinin birlikteliğiyle oluşan toplumsal üretim alanının ve bu alanda yer alan eyleyicilerin ilgi alanlarının ve kökenlerinin ve sanatsal tercihlerinin de tüm diğer öğelerle birlikte ele alınması gerektiğini belirtmektedir (Bourdieu, 1996, 147). Değerlendirmenin en önemli ayaklarından birisi alanın tarihselleştirilmesini sağlamaktır.

1.1.4. Bir Toplumsal Performans olarak Çeviri

‘Performans’ barındırdığı ‘icra etmek’, ‘bir edimde bulunmak’ gibi anlamlarla ortaya çıktığı sanatsal evrenin sınırlarını aşarak dil ve toplumu ilgilendiren daha geniş bir inceleme evreni tarafından kullanılan bir terim haline gelmiştir. Bunun bir sonucu olarak kültürü ve kültürel üretimleri bir performans olarak kabul eden yaklaşımlar (Kenneth Burke, Victor Turner, Richard Schechner), performansı psikolojik ve sosyolojik bir olgu olarak kabul eden yaklaşımlar (Nikolas Evreinoff, Erving Goffman) ve performansı, dilin ve edebiyatın performansı olarak ele alan yaklaşımlar (Noam Chomsky, Dell Hymes, Mikhail Bakhtin, John Austin, John R. Searle, Jacques Derrida, Julia Kristeva, Judith Butler) olmak üzere terimin kullanımının çeşitlilik gösterdiği görülmektedir. Bu çalışmada kullanıldığı biçim ise daha çok Richard Schechner’in performans kavramına dayanmaktadır.

Richard Schechner, performans kavramının ilişkili olduğu araştırma alanlarına doğru genişlemesini sağlayan en önemli isimlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. ‘Restore davranış’ kavramı eylemi gerçekleştiren kişiden bilinçli bir şekilde ayrılan her türlü davranış (tiyatro, şamanizm, ritüeller gibi) anlamına gelmektedir (Carlson, 2013, 24). Schechner’in bahsettiği performans kavramı belirli bir becerinin ortaya konması yoluyla bir performans sergilemekten çok davranışın gerçekleştirilmesinde “kişi ve rolü arasındaki mesafeye” vurgu yapmaktadır (Carlson, 2013, 24). Sahnedeki davranış ya da performans gündelik hayattaki davranıştan farklıdır, gündelik hayattaki davranış sadece “yapılmış/davranılmışken” sahnedeki davranış tekrar edilmiş davranıştır (Carlson, 2013, 24). Burada bahsedilen biçimiyle performans belirli bir bilinçlilik barındıran biçimlendirilmiş bir davranışa karşılık gelmektedir. Richard Schechner’in performans kavramı temel olarak Victor Turner’in sosyal drama ve estetik dram kavramlarından gelmektedir.

Tiyatro çevirisini bir performans olarak ele alan çalışmalar arasında Sirkku Aaltonen’in “Theatre Translation as Performance” makalesi öne çıkanlardan birisidir. Aaltonen bu çalışmasında Lübnan kökenli bir Kanadalı olan Wajdi Mouawad’ın *Incendies* oyununun Finceye çevirisi üzerine bir inceleme yapar. Aaltonen’e göre çeviri sürecinde çevirmenden başka birçok aktör aynı anda eylemde bulunmaktadır (Aaltonen, 2013, 385). Aaltonen de çeviriyle ilişkilendirdiği performans kavramı için Richard

Schechner'e başvurur ve çeviriyi çeviri sürecine dahil olan aktörlerin ortak etkileşim ağındaki performansı olarak ele alır. Burada kullanılan aktörel ilişkiler Bruno Latour'un Aktör Ağ Kuramına dayanmaktadır.

Aaltonen'in çalışması, Schechner'in "herhangi bir davranış, olay, eylem ve ya herhangi bir şey performans 'olarak' değerlendirilebilir" tanımından hareket etmektedir (Schechner'den aktaran Aaltonen, 2013, 386). Schechner buradaki "olarak" ("as") ifadesi, bir nesnenin belirli bir disiplinin "bakış açısından", "ifade biçimiyle", "sorgulama biçiminden" ele almak anlamına geldiğini belirtir (386). Schechner'e göre:

Performanslar birer eylemdir. Performansın temelinde davranış yatmaktadır. Her ne kadar performans araştırmaları 'arşivi' yaygın biçimde kullansa da kitaplarda yer alanlar, fotoğraflar, arkeolojik kayıtlar, tarihsel kalıntılar, asıl kendilerini adadıkları odak 'repertuvar' yani bir eylem sırasında yaptıkları şeylerdir (Schechner, 2004, 2).

Buna göre performanslar birer eylemdir ve biçimlendirilmiş, sunulan, öne çıkarılan, gösterilen her eylem birer performanstır. Buradaki vurgu farklı zaman ve bağlamlarda değişim gösteren davranış üzerindedir. Schechner performans terimine bir dizi ayırt edici özellik de yükler. Aaltonen'in de belirttiği üzere bu ayırt edici özellikler Barbara Kirshenblatt-Gimblett'in "Playing to the Senses: Food as a Performance Medium" makalesine dayanmaktadır. Gimblett'e göre:

Performe etmek yapmak, tamamlamak, bir görevi yerine getirmek gibi karşılıklar bulur. Performans üretim ve sunum sürecini kontrol eden her şeyi içermektedir ve bu süreçlerin yürümesi için gerekli tüm malzeme, araçlar, teknikler, prosedürler, eylemler ve sürecin kendisiyle ilgilidir... Performe etmek (edimde bulunmak) aynı zamanda alışkanlık, gelenek, kanun ya da toplumsal görgüye bağlı olarak, tamamı belirli protokol ve tabulara dayanan üretim, tüketim ve kullanım süreçleri sırasında davranışta bulunmak anlamına gelmektedir... Son olarak performe etmek aynı zamanda göstermek anlamına da gelmektedir. İcra ve davranış ortaya konduğunda, insanlar muhakeme, değerlendirme ve beğeni deneyimlerine davet edildiklerinde olaylar daha teatral olana ya da daha kesin bir ifadeyle seyirlik olana doğru evrilmeye başlar. (Gimblett, 1999, 1)

Aaltonen açısından bir tiyatro metninin sahnelemeye uzanan yoldaki süreci yukarıda değinilen performans tanımlarının tamamına uygun hareket etmektedir. *Incendies* oyunun Fince versiyonu da uygun araçlar kullanılarak belirli bir 'icra', 'sonuca taşıma', 'bir görevi yerine getirme' hususlarını barındırmaktadır. Aynı zamanda üretim, sunum ve tüketim ilişkilerinin tümünü içermektedir (Örneğin metnin oynanması için belirli tiyatro

uygulamacılarına iletilmesi gibi). Süreç ayrıca belirli bir davranmayı da gerektirmektedir ve aktörlerin davranışları toplumsal tutumlar, kültürel ve teatral gelenekler ve üretimin ekonomik boyutu ile eş güdümlüdür. Süreç ayrıca insan oyuncuların icra veya davranış biçimlerini gösterdikleri ve çevirmenden, insan olmayan aktörlerden ve aktörlerin daha önceki mücadelelerinden kaynaklanan iş üzerine yorum yapmak üzere başkalarının davet edildiği bir gösterim de içermektedir. (Aaltonen, 2013, 390).

Barbara Kirshenblatt-Gimblett'in yukarıda belirtilen 'performe etmek bir davranışta bulunmaktır' tanımında yer verdiği tüm "alışkanlık, gelenek, kural ya da toplumsal görgü" olarak tanımladığı toplumsal uygulamaların "Pierre Bourdieu tarafından tanımlanan habitus'un bir parçasını" oluşturduğunu söylemektedir (Gimblett, 1999, 1). Buna göre belirli bir zamanda ortaya çıkan üretimler "hem ilkelerin performansına, hem de performansın ilkelerine" dayanmaktadır. Buna ek olarak performansın bir teatraliteye ya da seyirlik hale doğru dönüşümü duysal bir sürecin işlemesi kadar aynı zamanda bir "estetik yakınsamanın" da gerçekleşmesi anlamına gelmektedir.

Çeviri ve performans arasında ilişki kuran bir diğer isimse Douglas Robinson'dur. Robinson *Performative Linguistics: Speaking and Translating as Doing Things with Words* (2003) çalışması ile John Austin'in dilin performansını toplumsal bir düzleme oturttuğu söz-edim kuramını (speech act theory) çeviriye uygulamaktadır. Austin'in en çok anılan çalışması olan *How to Do Things with Words* (1962) Austin'in 1955 yılında Harvard'da verdiği dilbilim derslerinden oluşmaktadır. Austin bu derslerde "performatif" olarak adlandırdığı sözce türüne dikkat çekmektedir. Bir performatif dillendirilirken gerçekleştirilen eylem sadece cümle kurmak değildir, aynı zamanda bir edimi de yerine getirir. Bu tür performatif cümle için en bilindik örnek ise bir gemiyi isimlendirip suya indirmek ya da evlilik yemini etmek örnekleridir.¹³ Söz edimler sadece toplumsal bir gerçekliğe dair anlamları taşımaz aynı zamanda taşıdıkları bu anlamlarda değişiklikler de yaparlar. Diğer bir ifadeyle bir şeyi söylemek aynı zamanda yapmak demektir (Carlson, 2013, 96).

¹³ Austin evlilik törenlerinde kullanılan "I now pronounce you man and wife" (sizi karı koca ilan ediyorum) ifadesini edimsöz için bir örnek olarak verir çünkü sorasında bir gerçekten karı koca olmak gibi bir değişime sebep olur. Ya da benzer şekilde "I name this ship the 'Queen Elizabeth'" (Bu gemiyi 'Queen Elizabeth' olarak adlandırıyorum) cümlesi de bir söz edimdir.

Robinson'un çalışmasındaki hareket noktası Austin'in sözedim kuramı ve Austin'in söz edimler dışında bıraktığı diğer performatif söz yapılarıdır. Robinson Austin'le ilgili olarak, örneğin evlilik törenindeki karı koca ilan etme söz edimi, papaz kostümü giymiş bir oyuncu tarafından gelin ve damat kostümü giymiş başka oyunculara yönelerek söylenmesi durumunda evlilik net olarak gerçekleşmeyeceği buna da söz edim diyebilir miyiz sorusunu sorar (Robinson D., 2003, 19). Austin bu tür durumları ortaya çıkan herhangi bir gerçeklik bulunmadığı için edimsel olarak kabul edilemeyeceğini belirtmiş ve bu tür ifadeleri önemsiz kabul etmiştir. Robinson bu noktada oluşan boşluğun Jacques Derrida'nın performans yaklaşımıyla karşılanabileceğini belirtmektedir. Derrida "Signature Event Context" makalesinde bir sözün oluşabilmesi için zaten edimsel bir yapıda olması gerektiğini söyler. Bu edimsel yönü ise "yinelenebilirlik" ("iterability") kavramıyla karşılar. Yinelenebilirlik yeniden kullanılabilme potansiyelini ya da aynı şekilde yanlış kullanılabilirlik ve yanlış performe edilme, değiştirilme potansiyeli gibi anlamları da beraberinde getirir (Robinson D., 2003, 19). Son olarak Robinson'un çalışması Pierre Bourdieu ve habitus kavramına dilin performansı üzerinden ayırdığı bölümle dikkat çekicidir. Robinson'un *idiomatics*¹⁴ ve Derrida'nın *yinelebilirlik* kavramıyla ilişkilendirdiği *habitus* kavramına göre toplumsal ve profesyonel standartlar, varsayımlar, tavırlar, değerler, inançlar ve uygulamaları içselleştirip bunlara itaat ederiz ve bunları yineleriz. Yineleyebiliriz çünkü bunları bedenselleştirmişizdir (somatik hale getirmişizdir). Robinson, insanın hem biçimlendirilmiş hem de biçimlenen bir varlık olduğunu belirtir ve diğer insanlarla teması sonucunda somatik olarak şekillendiğini ve karşılığında temasta olduğu diğer insanları şekillendirdiğini söyler (Robinson D., 2003, 94). Performans tüm bu ilişkiler içinde şekillendiği kadar aynı zamanda şekillendiricidir. Tüm bu biçim verme itkisi estetik tarafından yönlendirilir.

Melihat Özgü'nün de belirttiği gibi tiyatronun kökeninde yer alan "dram" kavramı "davranmak, hareket etmek" anlamına gelmektedir. Tiyatronun özelliği ise "davrandırıcı" olmasındadır (Özgü, 4).

¹⁴ Ideosomatics: Bireyin toplumsal ve ideolojik olan içindeki otonom yeri ve yaratıcılığını belirten terim. (Lin Zhu, 245)

Türkiye’de tiyatronun davranış biçimleri ele alındığında Cumhuriyet dönemine kadar bir arşiv ve repertuvar çalışmalarının öncelikle birlikte yürütüldüğünü söylemek mümkündür.

1.2. Yok-çeviri ve Estetik İlişkisi Üzerine

Çalışmanın bu bölümündeki amaç Stoppard tiyatrosunun Türk çeviri dizgesinde yer almadığı sürece bakarken kullanılacak kuramsal alt yapının çizilmesidir. Stoppard tiyatrosunun çevrilmemişlik durumu *yok-çeviri* kavramıyla karşılanacaktır.

Sosyal bilimler alanında etkinlik gösteren bir bilim dalının inceleme alanı temelde var olan üzerine kuruludur. Sosyal bilimlerin anlatılarla kurduğu temas, özellikle bu anlatının kendini görünür kılabileceği tek aracın metin olması sebebiyle metnin olmadığı durumları yok saymaya meyillidir. Oysa tarihsel akışın şuan olanı ele almak için geçmişe ve geleceğe doğru referans vermesi gerekliliği her çevirinin gelişini önceleyen, ya da öteleyen durumların yok olması anlamına gelmez. Çeviribilim ise, nesnesinin çeviri olması sebebiyle, var olan çevirilere odaklanmaktadır. Oysa çevirinin varlığı her ne koşulda olursa olsun bir çeviri öncesi dönemi zorunu kılmaktadır. Dolayısıyla çeviriyi tarihten koparmak özellikle varlığını önceleyen bir kaynak metnin varlığı mümkün değildir. Aynı şekilde çevirinin üretilmesi ve tüketilmesinde belirleyici olan sosyo-kültürel ve estetik faktörlerin tarihten ve geçmişten soyutlanmış bir anı işaret ettiklerini savunmak da bu nedenle mümkün görünmemektedir. Çeviribilim açısından bu durumda ele alınabilecek nesne çevirinin olmaması yani yok-çeviridir.

Çeviribilim alanındaki çalışmalar genel olarak bir araştırma nesnesi olarak var olan çevirilerin dilbilimsel yapıları ve yine bu var olan çevirilerin var olan sistemler içindeki dolaşımlarını ele almaktadır. Sosyal bilim çatısında yer alan bilim dalları düzensizliğe bir biçim vermek üzere daha sistemli düşünce biçimleri yaratırlar. Örneğin çeviribilim içindeki dizgeci yaklaşımlar çevirinin az çok yapılandırılmış bir çeviri dizgesi içinde ortaya çıkışı sağlayan dinamiklere, çevirinin temas bulunduğu diğer nesnelere ve öznelerle odaklanır. Bu tür yaklaşımlar özneleri ve çevirileri var olan hareket noktaları olarak ele alsa da, nesne ve özne arasındaki ilişkiler doğrudan gözlemlenemediğinden, kullanılan metodolojik araçlar bağlamında adlandırmaya ve yeniden biçimlendirmeye

çalışır. Yok-çeviriyi ele almak ise temel olarak ilk hareket noktasını yani çevirinin varlığından yoksun olmak anlamına gelir. Oysa çeviribilimin var olan çevirilere bakmak üzere kullandığı araçlar aynı zamanda henüz ortaya çıkmamış bir çevirinin önündeki engellere dair bir anlayış sunabilir. Buradaki kaygı yok-çeviriyi tanımlanabilir kılmanın yollarını bulabilmektir.

Bu tür bir arayışı Kaisa Koskinen'in Avrupa Birliği'nde çalışan Fince çevirmenlerinin konumlarını, bir anlamda da kurumsal düzeyde çevirmenlerin yok olmaları durumunu ele aldığı 2008 tarihli *Translating Institutions: An Ethnographic Study of EU Translation* çalışmasında gözlemlemek mümkündür. Koskinen, Irma Sulkonen adlı bir araştırmacının 1800'lerde Finlandiya'da yaşadığı varsayılan ve dönemin dini hikayelerinde tuttuğu büyük yer ile bir açıdan dönem inanışlarına yön veren Liisa adında bir genç kızla ilgili çalışmalarından etkilendiğini yazmaktadır. Liisa'nın hikayeler dışındaki gerçek varlığı şüphelidir. Bu nedenle araştırmacı Sulkonen, Liisa'yla ilgili mikrotarihsel okumalar aracılığıyla, yokluğunun kapsadığı boşluğun etrafında bir ağ örülebileceğini öngörmüştür (Koskinen, 2008, 1). Koskinen'e göre mikrotarihsel okumalar yoluyla Liisa olayındaki gibi bireysel olayın ayrıntılarına odaklanmak bu olayın parçası olduğu daha büyük yapıya dair de önemli bilgilerin edinilmesini sağlayacaktır (2008, 1). Koskinen'in öngördüğü yöntem sayesinde yok-çevirinin etrafında örülecek bir anlam ağı ile yok-çevirinin ne olduğu ve estetikle kurduğu bağlantı çözülebilir.

Çeviribilim alanında yok-çeviri üzerine çok az sayıda çalışmanın yapılmış olduğu görülmektedir. Yok-çeviri kavramını ele alan ilk çalışmalardan birisi olarak Şebnem Susam Sarajeva'nın Helene Cixous'un Anglo Amerikan çeviri dizgesine and Roland Barthes'ın ise Türkçe çeviri dizgesine dahil ediliş süreçlerini karşılaştırmalı olarak incelediği *Theories on the Move: Translation's Role in the Travel of Literary Theories (Hareket Halindeki Kuramlar: Edebiyat Kuramlarının Yolculuğunda Çevirinin Rolü)* karşımıza çıkmaktadır. Şebnem Susam-Sarajeva'nın bu çalışması çeviri öncesinde çevrilecek metinlerin seçimi ve sonrasında ise çeviri süreci üzerine odaklanmaktadır. Ona göre bazı metinlerin yeniden çevrilmeleri gibi çevrilmemeleri bu yazarların kültüre girişlerinde elde ettikleri vizelerle ilişkilidir. Bir yazarın girişine izin verilmeyeceği gibi (yok-çeviri) bir başka yazarın “çoklu giriş vizeleri” elde etmesi mümkündür (Susam

Sarajeva, 2006, 167). Buradaki giriş iznini ise beklentileri, ihtiyaçları ve işleyiş kuralları ile erek dizge tarafından belirlemektedir.

Susam-Sarajeva kuramsal metinler açısından erek dizgenin kendisi için neyin gerekli ve önemli olduğuna dair karar verdiğini, çeviri ürün ve çeviri sürecinin bu kararlar doğrultusunda şekillendiğini söylemektedir (Susam-Sarajeva, 2006, 1). Her ne kadar Susam Sarajeva araştırma konusu gereği çeviri tanımını kuram metinleriyle sınırlamış olsa da, tiyatro gibi sanat dallarına ait çevirilerin de dahil edileceği dizgenin ve o dizgenin içinde hareket eden aktörlerin beklentileri ile şekillendiğini de kabul etmek mümkündür. Çevirinin beklentiler evreni tarafından şekillendiğini ve olanaklı olduğu varsayımı çevirinin aynı zamanda o dizgenin okunması için bir araca dönüşmesi anlamına da gelmektedir. Bu bağlamda Susam-Sarajeva'ya göre;

Çeviri, sistemin kendine bakışının, hangi ihtiyaç ve beklentiler içinde olduğunun ve diğer kültürlerden gelen 'müdahalaları' ne şekilde değerlendirdiğinin göstergesidir. Çeviri ve çevirmenlere dair hususlar- örneğin metin seçimi, her bir çevirinin yayınlanma yılı ve çevirmenlerin artalan ve gündemleri, uygulanacak şartların seçimi- çeviriye eşlik eden üstsöylemlerle birlikte ele alındığında kaynak metin ve yazarın dahil oldukları yeni ortamda ne şekilde alımlandıklarını yansıtır. (2006, 1)

Şebnem Susam Sarajeva çalışmasında yok-çeviriyi ilki yenidençevirinin yokluğu diğeri ise çeviride, orijinale ait kimi özelliklerin (Susam Sarajevanın incelemesi bağlamında kavramların çevirideki yokluğu) olmak üzere iki perspektiften ele almaktadır. Araştırmacının yeniden çeviriye yönelik sürdürülen tartışmalara ek olarak, kavramın çeviribilim içinde ne tür farklı biçimlerle alınabileceğine dair bulunduğu tespitler Tom Stoppard'ın Türk çeviri dizgesi içinde bulunmaması hakkında yürütülecek tartışma için de büyük önem taşımaktadır. Susam Sarajeva'ya göre:

Kimi durumlarda yenidençevirinin *bulunmaması* durumuna çeviri araştırmaları içinde hak ettiği önem verilmelidir. Bu, elbette metodolojik bir sorun ortaya çıkarmaktadır, çünkü temelde dikkati çeken konu yokluk değil varlıktır. "Neden bir metin birden çok çevirinin ortaya çıkmasına sebep olur?" sıklıkla sorulan bir soruyken... bir metin neden bir kereden fazla çevrilmemiştir?" sorusu ise neredeyse hiç sorulmamıştır. (2006, 138)

Tom Stoppard üzerine düşünmek ise kaçınılmaz olarak Susam Sarajeva'nın yenidençevirinin yokluğu üzerine sorduğu soruları çevirinin yokluğu üzerine de sormamız gerektiğinin altını çizmektedir. "Yenidençeviriler sadece zaman, 'orijinallerin'

‘yüce’liği, daha önceki çevirilerin yetersizliği, yaşlanma ve değişim gibi etkenlerin değil, aynı zamanda erek dizgenin ihtiyaç, beklenti ve tavırları gibi etkenlerinde doğrudan sonucunu oluşturur” (Susam Sarajeva, 2006, 167). Bu durumda henüz erek kültüre girmek üzere vize alamamış ya da sadece sahneleme için vize almış bir yazar ya da metin ne şekilde ele alınabilir?

Yok-çevirinin çeviribilim literatürdeki kullanımlarına dair çok az sayıdaki çalışmaların arasında Sevcan Yılmaz’ın, Salman Rushdie ve *Şeytan Ayetleri*’nin Türkçe ve başka dil coğrafyalarında çevrilmemesini/yok sayılmasını incelediği *İdeolojinin Çevrilecek Metnin Seçimine Etkileri: Türkçede Olmayan/ Sessiz Kalan Bir Metin: Şeytan Ayetleri* başlıklı yayınlanmamış tez çalışması sayılmalıdır. Bu çalışmada Yılmaz, yazarın, çevirmenin, kurumların, ülkelerin, kavramların ve kuramların ideolojisi başlıklarından hareket ederek ideolojikleşen dinin, çeviriyi bir tehdit olarak algılayışını ele almaktadır. Yılmaz, Lawrence Venuti, Douglas Robinson, André Lefevere ve Aijaz Ahmet’in ideoloji üzerine yaklaşımlarını kullanmaktadır. Yılmaz’a göre Salman Rushdie, Türkçe’de henüz doğmadan, yok olarak kalmaya yazgılı bir yazardır. Buna göre ideoloji çeviri öncesinde neyin çevrilip çevrilmeyeceğine dair ilk kararları belirleyen bir kısıt olduğu kadar çeviri sürecinde neyin ne kadar çevrileceğini de belirleyen zemini de oluşturmaktadır.

Sevcan Yılmaz’ın, André Lefevere’in ideoloji yaklaşımına uygun bir şekilde ideolojiyi bir kısıt olarak ele aldığı çalışmanın yanında, çevirinin ideolojiyle girdiği mücadeleyi ele alan Ceyda Elgöl’ün *Türkçede Ütopik bir Serüven: Yok Çeviriden Yeniden Çeviriye* (2011) çalışması, yok-çeviri alanında ismi anılması gereken bir diğer çalışmadır. Elgöl, Thomas More’un *Ütopya* (1516) eserinin Türkçe’ye neden geç çevrildiğinin izini sürdüğü yayınlanmamış tez çalışmasında, çevirinin Tanzimat Dönemi ve 1964’e kadarki yokluğu, 1964’te ortaya çıkan ilk çeviri ve 1964-2011 arası çeviri örnekleri olmak üzere üç ayrı dönemde *Ütopya*’nın ideoloji, aktörler ve okur beklentileri açısından ne şekilde ele alındığına odaklanmaktadır.

Buraya kadar ele alınan çalışmalarda öne çıkan konulardan birisi okur ve okurun beklentilerine göre konum alan ya da konumlanan metin üzerindedir. Okur beklentileri buna göre hem çeviriyle şekillenen hem de çeviriyi şekillendiren bir etkiye sahip estetik

tavırların tümünü kapsamaktadır. Bu durumda çevirinin nihai alımlayıcısı konumundaki okurun kimliği üzerinde durmakta fayda vardır.

Çeviride estetik büyük oranda erek kültüre ait okur kimliği üzerinden var olur. Okurun kim olduğu kaynak metni okunabilirliklerini de belirler. Assis Rosa “Defining Target Text Reader” makalesinde çeviri okurunu tanımlarken “ideal okur”, “varsayılan okur” ve “gerçek okur” arasındaki farkların altını çizerek (Rosa, 101). Buna göre *ideal okur* metinlerin bütün göndermelerinden haberdar olan okurdur. *Varsayılan okur* ise metinlerin içinde yazarın seslendiği ve büyük oranda metinle okur arasında gerçekleşmesi beklenen tüm iletişime yanıt verebilecek okurdur. *Gerçek okur* ise Rosa’nın deyimiyle “et ve kemikten oluşan”, bir kitabı satın alan ve okuma eylemi sırasında gerçekte ne hissedeceği öngörülemez okurdur (Rosa, 101). Çeviri, bu üç okur tipi içinde gerçek okur gibi fiziksel bir varlığı olmayan ama metnin yaratıcıları tarafından bilme ve anlama sınırları öngörülebilir *varsayılan okur*dur. Buradaki okurun varsayımsal boyutu kolektif bir okuma biçimi geliştirdiği ve benzer ilgi alanlarına sahip olduğu varsayımıyla hareket edilmesinden kaynaklanmaktadır. Çeviri kaçınılmaz olarak varsayılan okura yönelik bir eylemdir. Okur estetiği ise buna göre metnin yaratıcıları tarafından öngörülen okurun estetik kapasitesini tanımlamaktadır.

Sonuç olarak çeviri sürecinde tasarımsal bir okur modeli ve bu modelin sahip olduğu düşünülen bir estetik tavrıdan söz etmek mümkündür. Buna göre okur estetiği çeviri ürününün ortaya çıkmasına etken olan uygulamacı ve karar vericilerin okur üzerine uzlaşımlarının bir sonucudur. Stoppard örneğinde de göreceğimiz gibi bu okura dair sahip olduğumuz bilgi çevirinin yapılması kadar yapılmaması için de bir etken oluşturacaktır. Burada sorulacak soru çeviri sürecinin paydaşlarının okur estetiğine dair ne şekilde bilgi sahibi oldukları, ya da estetik niyetler bağlamında çeviri metnin ne şekilde bir yer kaplayacağına dair uzlaşımlara nasıl vardıklarıdır.

1.2.2. Çeviride Bir Kısıt Olarak Estetik

Estetiğin felsefe aracılığıyla sorduğu soruların kültüre ve sosyolojiyle kesişimleri, çeviribilim içinde özellikle kültür konusundaki tartışmalara bakmayı gerekli kılmaktadır. Özellikle 1980 sonrasına damgasını vuran kültür odaklı yaklaşımların estetik konusuna

göndermede bulunan ya da estetik bakış açısını davet eden özellikler sergilediği görülmektedir.

1980 sonrası paradigmaların en önemli isimlerinden biri olarak André Lefevere çeviribilimde kültürel söylemin yaratıcılarından birisi olarak alana büyük katkı sağlamıştır. Kültürel dönemeç çeviri araştırmalarının dilbilim çatısında başlayan yolculuğunu çevirinin içinde bulunduğu ilişkilerin bir sonucu ve aynı zamanda bu ilişkilerin belirleyicisi olduğu daha geniş bir araştırma evrenini içine yerleştirmesi sebebiyle çeviribilimde büyük bir paradigma değişimini aralamıştır. Kültürel dönemeç, kültür çalışmalarında kullanılan araçların çeviribilimsel incelemelerde kullanılabileceğini öngörmesi sebebiyle, çeviriyi eşdeğerlik gibi konulara örneklem sunmaktan çok, aracılığıyla dilin, kültürün ve o kültürü oluşturan tüm yapıların mevcut ve değişen kimliklerini anlamayı olanaklı kılan bir araç olarak yeniden tasarlanmasını sağlamıştır. Susan Bassnet’le birlikte *Translation History and Culture* için yazdıkları önsözde Lefevere, “çeviri ve orijinalin ayrıntılı karşılaştırmalarını” bir yana bırakarak, “bağlam, tarih ve gelenekler” gibi daha kapsamlı konulara yönelmek gerektiğinden bahsetmektedir (Bassnet ve Lefevere, 11). Bu söyleme uygun olarak Lefevere’e göre çeviri üzerine çalışırken var olan ideolojik ve yazınsal kuralları gün yüzüne çıkartacak şekilde, ilişkide bulunduğu güç ve hamiler, ideoloji ve yazınsal kurallar ve de kaynak ve erek dillerle birlikte ele alınmalıdır (Lefevere, 2000, 10). Bu bağlamda Lefevere çeviriyi bir dilbilimsel aktarım biçimi olarak görmekten çok, erek kültürde yabancı olana ve dışarıdan gelene karşı gösterilen bir tutum ve kabul sürecinde geliştirilen stratejilerin bir ürünü olarak kabul eder. Böylece çeviri metindışı birçok öğeyle birlikte ele alınabilir hale gelmektedir.

Lefevere’in dizge tanımı temel olarak kendinden önceki dizgeci yaklaşımlardan oldukça etkilenmiştir. Lefevere geleneksel dizge anlayışı yerine, değişken ve olasılıklardan oluşan ve dolayısıyla mutlaklık barındırmayan dizge kavramı yazın için de uygulanabilir. Ona göre yazın dizgesi “nesneler (metinler) ve bunları yazan, kırılmaya uğratan, dağıtımını yapan ve okuyan insanlardan meydana gelmektedir” (Lefevere, 2000, 235). Bir yazarın ya da ürünün ortaya çıkışı ya da dizgede konumlanış biçimi ise dizgenin yapısında hangi denetleme mekanizmalarının egemen olduğuyla doğrudan ilintilidir. Even-Zohar’ın dizge temel olarak edebiyat dizgesine ve ürün olarak çeviri

metinlere odaklanıyor olsa da Lefevre için dizge içinde adaptasyonların da dahil olduğu daha geniş bir alanı tanımlamaktadır. Bunun yanında Lefevre, Even-Zohar'ın çokça eleştirilen insandan soyutlanmış bir dizge anlayışı yerine özellikle hamilik (patronage) kavramıyla Çeviri Sosyolojisi'nde daha sonra çokça anılacak olan insan faktörünü gündeme taşımıştır. Lefevre için dizgede çevirinin ortaya çıkması çoğu insan temelli hususlarla çatışması ya da eşgüdümüne bağlıdır. İdeoloji ve yazınsal kurallar buna örnek olarak verilebilir.

Lefevre ilk dönem çalışmalarında çeviri için *refraction* (kırılma) tanımını kullanır. Kırılma kavramını bir yazınsal eserin, içinde üretildiği kültürdekinden farklı bir okur kitlesine, bu kitlenin o eserin okuma biçimine etki etmesine yönelik niyetlerle adapte edilmesi olarak tanımlamaktadır (Lefevre, 2000, 235). Diğer bir deyişle başka bir kültür dizgesine girişine izin verilen eserler içinden çıkıp geldikleri zaman ve kültür coğrafyasından farklı olması sebebiyle bir kırılmanın yaşanması kaçınılmazdır. Çeviri bu kırılmaların en belirgin örneğini oluşturmaktadır. Ancak çevirinin yanında “eleştiri yazıları, yorum, tarih yazımı [...] eğitim, antolojiler ve oyunların sahnelenmesi” gibi kırılmaları da bu kavramının içine yerleştirir (235). Bu tür kırılmalar ilkin bir yazarın ne şekilde tanıtılacağını belirlediği gibi aynı zamanda yazarın gelecek varlığını da tayin etmektedir. Örneğin bir metnin -daha önceki alımlanış biçimine bakmaksızın- benzer ürünler antolojisine dahil edilmesi o metnin kolayca yerinden edilemeyecek şekilde doğrudan dizgenin kalbine yerleştirilmesi anlamına gelmektedir.

Lefevre'in çeviriyi manipüle eden denetleme mekanizmaları olarak ele aldığı beş boyut şu şekildedir: (a) *hamiler* (çeviriyi, çevirinin yayılmasını, yeniden çeviriyi engelleyen ya da kolaylaştıran insan ya da kurumlar), (b) *yazınsal kurallar* (edebi araçlar, tür, motifler, örnek teşkil eden özellikler, durumlar ve sembollerin yanında toplumsal dizgenin tamamında edebiyatın işlevinin ne olduğu ya da olması gerektiğine dair fikirler), (c) *söylem evreni* (kaynak metnin ele aldığı bağlamlar, tarif ettiği nesneler, gelenekler ve inançlar. Çevirmen bu konulardan bazılarının kaynak kültür için uygun olmadığını düşünebilir), (d) *kaynak ve erek dil* (ve bunlar arasındaki farklar), (e) *çevirmenin İdeolojisi* (çevirmenin kendi inanç ve değerler sistemi, aynı zamanda diğer kısıtları kabul edip etmemek konusundaki yargıları).

Lefevere, eserlerin neden çevrildiği hangi koşullar altında (veya koşullara rağmen) (yeniden) çevrildiğini anlamlandırmak için sıklıkla başvurulan bir kaynak olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle *ideoloji* kavramı, *hamiler* kavramıyla birlikte çok sayıda çalışmada ele alınmıştır. Yukarıda kısaca değinilen yok-çeviri çalışmaları için de önemli bir kaynak olarak kullanılmıştır. Bu çalışma ise daha az üzerinde durulan bir konu olarak *yazınsal kurallar* (*Poetics*) üzerine odaklanılacaktır. Poetics, Lefevere'in kendi çalışmalarında da üzerinde çok az durduğu bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kavramın yok-çeviri üzerinden kullanımına ise rastlanmamaktadır.

Poetics kavramı temel olarak batı edebiyat çalışmalarının bir sonucu olarak gelişmiştir. Aristo'nun *Poetika* eseri ile birlikte bir edebiyat eserini oluşturan parçaların ne olduğu üzerine ilk tartışmalar da başlamıştır. Yazınsal türlerin ne şekilde ayrıştırılıp, sınıflanacağı, hangi özelliklerin bir eseri edebi olarak kabul edebileceğimize dair sorular poetika adı altında anabileceğimiz bir inceleme alanının ortaya çıkışını sağlamıştır. *Oxford Concise Dictionary of Literature Terms*, poetika kavramını şöyle açıklar: “şiir ve genelde tüm edebiyat türlerine ait temel kurallar ve bu kuralların inceleme alanı. Bir kuram olarak poetika, şiirin (ve genelde tüm edebiyatın) oluşumunu sağlayan diller, biçimler ve türler ve durumları göz önünde bulundurarak ayırt edici özelliklerinin neler olduğuyla ilgilenir (Baldick, 2001, 197-198).¹⁵

Lefevere de bu bağlamda yazınsal kurallar bağlamını öncelikle “edebi araçlar, tür, motifler, örnek teşkil eden özellikler, durumlar ve semboller” olarak kullanır. Lefevere’e göre *poetics* kavramı aynı zamanda “toplumsal dizgenin tamamında edebiyatın işlevinin ne olduğu ya da olması gerektiğine dair fikirler”i de tanımlamaktadır. İlk durumda temel olarak metin içi özelliklere bir gönderme bulunurken ikinci durum daha çok metnin bütün olarak ne şekilde işlev göstereceğine dair verilecek kararların altını çizmektedir. Lefevere’e göre bir metnin poetik olarak kabul edilebilmesi için türlü etkenler arasında bir denge ilişkisi bulunmak zorundadır. Buna göre “söylem ve durum” (sözcükler ve sözcük gruplarının anlamları ve iletişimsel değerleri ile söylendikleri anda içinde bulundukları durum arasındaki uyum) “söylem/durum uyumu ile bir sözcük ya da sözcük ya da sözcük grubuna vurgu olasılığı arasındaki uyum”, “yazınsal dil (langue)

¹⁵Aynı sözlükte estetik için şu tanım kullanılmaktadır: özellikle sanatta güzel olanın doğası ve güzel algısının felsefi incelemesi; sanat ya da beğeniler kuramı” (Baldick, 3).

yani geçmişte kullanılan vurgulama araçlarının ve yazınsal söz (parole) yani yeni araçlar yaratma ya da eski araçları farklı bir şekilde kullanabilme becerisi” ve son olarak “söylenen ile söylenmek istene arasında” bir uyumun yazın çevirisinde aranması gerekmektedir. (Lefevere, 1975, 111).

Lefevere’in uyum arayışı temelde şiir çevirisinde metinsel niteliklere gönderme yapıyor olsa da özellikle dil ve söz arasında aranacak uyum ve bahsedilen araçların uzun süredir aynı şekilde kullanımı sonucunda birer yazınsal araca dönüşmesi fikrinin yeniden altı çizilmelidir. Yazın alanında ya da bu çalışma bağlamında düşünüldüğünde tiyatro çevirisi alanında bu yazınsal araçlar aynı türe ve geçmişe ait benzer teatral araçlar anlamında da kullanılabilir. Geçmişte sahnelemeyi oluşturan teatral dille (arşiv) ve bugünkü araçlar (kullanımdaki dil/söz/repertuvar) arasındaki ilişki tiyatro dizgesine girecek yeni ürünün konumunu belirleyecektir. Buradaki uyum ve uyumsuzluk aynı zamanda kabul ve ret ilişkilerini de belirleyicisidir. Hamilerin tekellik gösterdiği dizgelerde yazınsal kurallar çeviriyi belirli bir biçime zorlayacaklardır. Aksi durumda yani “hamilerin bölündüğü dizgelerde farklı yazınsal kurallar dizgenin hakimiyetini ele geçirmek için mücadele içine girecektir” (Lefevere, 2000, 236). Bu anlamda bir çeviri herhangi bir dizgenin yapısında gömülü olan kısıtların neler olduğu ve ne oranda etkili olduklarını incelemek için önemli bir kaynak olarak kabul edilebilir.

André Lefevere kırılmaların tiyatro dizgesi içindeki önemini özellikle Bertold Brecht’in Anglo- Amerikan tiyatro dünyasında edindiği konumu ele aldığı “Mother Courage’s Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature” (1982) ve “Acculturating Bertolt Brecht” (1998) çalışmaları ile örneklemektedir. Bu iki çalışmayla temelde teatral poetika ile mücadele halinde olan bir yazarın kırılmalar (çeviri, eleştiri ve tarihyazımı) aracılığıyla ne şekilde merkezi poetika içine yerleştirildiğini ve bu süreçte kırılmaların, Brecht’in kaynaktaki tanınırlığıyla ne oranda ilişkili olduğunu incelemektedir. İncelemesini Brecht’in *Mutter Courage und Ihre Kinder* oyununun farklı poetika dönemlerine işaret eden Hoffman Reynolds (H.R.) Hays’ın 1941, Eric Bentley’nin 1967 ve Ralph Mannheim’ın 1972 çevirileri üzerinden yürütmektedir.

Dünya tiyatrosunda ciddi bir paradigma değişimini aralayan bir tiyatro kuramcısı ve oyun yazarı olarak Bertold Brecht’in (1898-1956) yazdığı oyunlar ölümünden çok sonra

dünya sahnelerinde yer bulmaya başlamıştır. Amerika'daki ilk Brecht çevirisi ise Hoffman Reynolds (H.R.) Hays tarafından 1941 yılında yapılmıştır. Bu tarihte Brecht henüz Alman modern klasikleri arasında yer almamaktadır (Lefevere, 2000, 237). Hays tarafından yapılan bu ilk çeviri henüz tanınmayan ve klasikler arasındaki yerine yerleştirilmemiş olan Brecht'in yabancı özelliklerinin törpülediği ve erek kültür açısından daha tanınır bir poetikaya çevrildiği -Venuti'nin deyiimiyle yerlileştirildiği- bir döneme işaret etmektedir. Örneğin Hays dönemin teatral poetikasına uygun davranmak ve teatral beklentilere uygun bir Brecht yaratmak amacıyla metni bölüm ve sahnelere ayırmıştır.

Tanınmış bir tiyatro eleştirmeni olan Eric Bentley tarafından yapılan çevirisi (1967) ise dönemin teatral poetikasının Aristotelesçi anlayışının talep ettiği zaman ve mekan birlikteliğini öngören yanılsamacı tiyatroya karşı mücadele içinde bulunan bir döneme işaret etmektedir. Bentley yine de bu dönemde Brecht'in daha kabul edilebilir bir oyun yazarı olarak dizge içinde yer bulabilmesi ve sahnelenmesini de bir anlamda özendirmek için çevirisinde Brecht'in yazdığı metinde bulunmayan birçok sahne direktifine yer vermiştir (Lefevere, 1998, 115-118; Lefevere, 2000, 240-243).

Burç İdem Dinçel'in de altını çizdiği üzere Hays ve Bentley'nin çevirileri Brecht tiyatrosunun öz kavramlarından biri olarak 'yabancılaştırma'yı göz ardı etmişler ve çevirilerinde yabancılaştırmayı temin eden araçlara (şarkılar, epik oyunculuk ve dramaturgi vb.) belirli kırılmalar şeklinde yer vermişlerdir (Dinçel, 2007, 150). Örneğin Brecht için şarkılar yabancılaştırmayı sağlayan araçlardan birisiyken Bentley çevirisinde oyunun bir tür olarak müzikale daha yakın bir formda kırılmasına sebep olmaktadır. Bunun nedeni ise Brecht'i dizgeye tanıtmaya çabasını gösteren bu iki çevirmenin dizgenin egemen poetikası ve hamilerinin gereklerine yanıt verme çabalarıdır (Lefevere, 2000, 244). Diğer bir deyişle bu çaba çevirinin yeni okurlar tarafından beğenilir hale gelmesi ve gerçekten okunmasını garanti altına alma çabasıdır (Bassnett, Lefevere, 27). Burada sözü geçen hamiler ise ideolojik birer yapıdan çok Lefevere'in ideolojinin yanında tanımladığı "ekonomik" ve "kültürel" hamilik konumunu dolduran eleştirmenlerden oluşmaktadır (Lefevere, 2000, 236). Bu eleştirmenlerden birisi olan Bentley'in çevirisiyle beraber Brecht, "kabul görmese de üzerine konuşulan" bir yazar haline gelmiştir (2000, 237).

Ralph Manheim ve John Willett toplu eserler serisini yayınlamaya başladıklarında ise Brecht tanınmış ve klasikler arasında yerini bulmuş bir yazardır. Manheim'in çevirisi Brecht'in bu tanınırlığına dayanarak yazara ve öne sürdüğü tiyatro poetikasına uygun bir çevirinin peşine düşmektedir. Buna rağmen çevirinin içinde yer aldığı toplu eserler antolojisine John Willett'in yazdığı önsözde Brecht'in bitimli bir dramaturjik algısı bulunduğu dair yorumlar, Brecht tiyatrosunun açık uçlu doğası ile çelişik biçimde sunulmuştur (Willett, xiii). Bu durumda buradaki kavramlar artık 1976 tarihli bir eleştiri metni ise Brecht'in artık Anglo-Amerikan dünyadaki önemli konumuna yerleşmiş olduğunu açıkça bildirmektedir: "Brecht sorgulanamayacak bir şekilde, hak ettiği şekilde, yirminci yüzyılın 'klasik yazarlarından' birisidir" (Lefevere, 2000, 237).

Yazarların ve eserlerinin her zaman için bir kültürel arka planda anlamlı, anlaşılır, kabul edilebilir ya da beğenilir hale gelmesi Lefevere'e göre aynı zamanda bu yazar ve ya eserin belirli kırılmalar aracılığıyla görülmesi anlamına gelmektedir. Sadece yazar ya da esere ait görünüm bütünü bu kırılmanın bir ürünü değildir, aynı zamanda eserin kendisi de kaynaklık edindiği diğer eserlerin kırılmasından ibarettir (Lefevere, 2000, 234). Brecht'in de bu bağlamda Britannica'nın 1969 baskısında "her zaman kendine ait olmayan fikirleri durmaksızın bir araya getiren"¹⁶ yazar olarak anılmasını eleştiren Lefevere, Shakespeare'in eserlerinin kendinden önceki başka metinlere dayanıp dayanmadığı sorusunu sorar (234). Brecht'in yeni bir dramaturgi, yeni oyunculuk diliyle İngiliz dili ve sahnesinde yer bulma süreci poetikanın ürünlerin ortaya çıkışında ve ortaya çıkış biçimlerinde ne oranda etkili olduğunun bir göstergesi niteliğindedir.

Lefevere tarafından ortaya konan *poetics* (yazınsal kurallar) çevirinin yapılması kadar yok-çeviri için de uygulanabilir nitelikler sergilemekte, arşiv ve repertuvar yapılarının kurulmasında etken rol oynamaktadır. Poetics kavramı edebi türlerin, özelde ise şiirin, biçimsel ve türe has özelliklerini belirleyen kuramsal yaklaşımlardan oluşmaktadır. Buradaki tanım geçerliliğini korumasına rağmen poetics kavramının dilsel olduğu kadar "bir edebi dizgenin kendinden daha büyük toplumsal dizgelerle ve diğer edebi dizgelerle ne şekilde temas kuracağını belirleyen dilötesi konularla da ilgilendiği" görülmektedir (Gentzler, 2001, 167). Buna göre poetics dizgenin tanımlı bir işleyişe kavuştuğu

¹⁶ Britannica'da altı çizilen metinlerarasılık *The Threepenny Opera* (Üç Kuruşluk Opera)'nın John Gay'in *Beggar's Opera* (Dilenci Operası) ya da *Edward II* oyununun Marlowe'e dayanmasını kastetmektedir.

durumlarda dizgeyi oluşturan kültürün incelenmesi için bir araca dönüşebilir. Lefevere’e göre bu tanımlı işleyiş, “belirli bir dönemde, mevcut uygulamalar bağlamında belirli metin türlerinin seçilmesi, diğerlerinin ise dışarıda bırakılması üzerine kuruludur” (Lefevere, 1992, 27). Diğer bir deyişle poetics, edebiyat dizgesi içinde üretilecek metinlerin seçiminde de bir karar mekanizması olarak işlev göstermektedir. Poetics kavramının metnin dilsel sınırlarını aşan bu yapısı alanın estetikle buluştuğu bir yaklaşımı belirlemektedir.

Poetics kavramının dil ve ötesine uzanan yapısı ve estetikle kurduğu ilişki, Roman Jakobson tarafından altı çizilen konulardan birisidir. Jakobson “Linguistics and Poetics” çalışmasında poetik işlev üzerinde odaklanmaktadır. Temelde her nasıl resim sanatında resme dair özellikler üzerinden bir değerlendirme yapıyorsak, poetics de dilsel yapılar üzerinden bir değerlendirme yapmalıdır (Jakobson, 1960, 350). Jakobson, poetics kavramını bu nedenle “dilsel yapıların evrensel bilimi” olarak tanımladığı dilbilim içine yerleştirmektedir. Ayrıca Jakobson bunun yanında dilbilimin “dil ve dünya” arasında ne tür bir ilişki vardır sorusuna da yanıt verilebileceğini öngörür. Ancak tam bu noktada Jakobson metnin söylem evrenin kendinden daha büyük bir söylem evreniyle kurduğu bağlantının salt dilbilimsel bir düzlemde değerlendirilmesi fikrinin eksik olduğunu, çünkü söylemin doğruluk ve yanlışlık gibi değerlendirmelerinin dilbilim ve poetics sınırlarını dildışı aştığını söylemektedir. Dilbilimin sınırlarını aşan bu değerlendirmeler ancak “dildışı yapılar” aracılığıyla olanaklı hale gelebilir (1960, 351). R. A. Goodrich’e göre Jakobson’un poetics üzerindeki bu “dilsel” ve “dildışı” vurgusu temelde kavram üzerindeki “dilbilimsel bir girişim” ya da “*estetik* bir arayış” tartışmasının bir sonucudur (Goodrich, 54, vurgu bana ait).¹⁷

1.2.3. Çeviride Norm Olarak Estetik

Günümüzün çeviri yaklaşımları artık çeviriyi mantık ve yaratıcılık gerektirmeyen bir iş olarak görmekten uzaklaşmıştır.¹⁸ Çeviriye dair mevcut kabullerimiz doğrultusunda

¹⁷ Goodrich, R. A. “On Poetic Function: Jakobson's Revised 'Prague' Thesis.”

¹⁸ Örneğin Herbert Kretzmer *Les Misérables* çevirisi ve bazı diğer çevirileri için “çeviri”, kendisi için de “çevirmen” sözcüğünü kullanmamak konusunda son derece katı davranmıştır. Çünkü Kretzmer bir sekreter ve memurluk işi olarak gördüğü çevirmenlik “ruhsuz bir etkinliktir”. Bu etkinlik için herhangi bir akıl kullanmanız ya da tutkulu davranmanın gerekmediğini, sadece bir başka dile ait bilgiye ihtiyaç

çeviri ürünün, üretildiği uzamın niteliklerini az ya da çok barındırdığını, hem onu etkilediğini hem de büyük oranda etkilendiğini biliyoruz. Çeviri uzamından kastettiğimiz temelde çevirinin üretildiği dönem ve mekan birlikteliğidir ve çeviri bu uzam içinde eylem halinde bulunan insan faktörünün beğeni, talep ve davranış dünyasının ürünüdür. Estetik bu anlamda hem ürünün niteliğini belirleyen hem de bu ürünle belirlenmeye/değişmeye devam eden hareketli bir yapıyı tanımlamaktadır.

Estetik kavramı çeviri açısından çok yeni olmayan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle 80 sonrasında ortaya çıkan ve kültürel dönemeç olarak adlandırılan paradigmada, çeviri metinlerin sadece dilbilim kuram ve kavramlarını baz alarak orijinalle sokuldukları eşdeğerlik ilişkilerinden ibaret olmayacağını öne sürmüştür. Kültür bazlı yaklaşımlar sayesinde alanda araştırma yapan bir araştırmacı, Piotr Kuhiwczak ve Karin Littau'nun, Susan Bassnet'i yineleyen sözleriyle, "metinsel konular kadar hakim beğenilerinin ve mitlerin nasıl oluştuğuyla" da uğraşmalıdır (Kuhiwczak, 2007, 8).

Susan Bassnet, İngiliz okur kitlesinin oyun çevirileri haricinde özellikle Rusça ve Fransızca'dan yapılan çevirileri kabul ederken diğer yazın türlerinin çevirisine sıcak bakmadığını belirtmektedir. Öte yandan Salman Rushdie, Arundhati Roy gibi İngilizce yazan Hintli yazarları beğeniyle okumasına rağmen, daha birçok Hintli çeviri yazarın raflarda çürüyüp gitmesinin ardındaki gerçeği anlamak için bir kültürlerde beğenilerin nasıl oluştuğuna, değişen tercihlere göre yayınevlerinin yazarlarını ne şekilde pazarladıklarına ve bir kültürün bir başka kültüre dair mitleri nasıl yarattığına dair sorular sormamız gerektiğinin altını çizerek (Bassnett, 2007, 21).

Susan Bassnett'in yukarıdaki değerlendirmesi çevirinin içinde yer aldığı evrenden kopuk, özerk bir nesne olarak ortaya çıkamayacağının altını çizmesi açısından önem taşımaktadır. Öte yandan Bassnett'in bu savunusu aynı zamanda çeviri ve aktörel ilişkiler ağına dair bir tespit barındırmaktadır. Çevirmen, çevirinin ortaya çıkma ve gerçekleşme (basılma, okunma, oynanma ve izlenme) sürecini belirleyen aktörlerin oluşturduğu bu ağdaki aktörlerden sadece birisi ve en önemlisidir. Çevirmen kararları bu bağlamda ilişkiler ağının bir ürünü olarak görülebilir.

olduğunu, çevirmenin çeviriye bir kişi olarak kendini değil, sadece bilgisi ve yeteneğini dahil ettiğini öne sürmektedir. (Kretzemer'den aktaran, Snell Hornby, 2006, 89).

Çevirmen kararları konusunu ele almak, çeviribilim içinde konuyla ilgili en kapsamlı yaklaşımları geçirmiş ve alandaki en kurumsallaşmış paradigmalardan biri olarak Gideon Toury'nin betimleyici çeviribilim çalışmalarına başvurmamızı gerekli kılmaktadır.

Gideon Toury, çeviribilime ve nesnesi olarak çeviriye daha karmaşık bir ilişkiler ağı içinde bakmak gerekliliğini çoğuldizge yaklaşımı açıkça ortaya koymuş olan Itamar Even Zohar'ın öğrencisi olarak, çoğuldizge içinde çeviri ürünü ortaya çıkartan kararların ne şekilde verildiği üzerine odaklanmıştır. 1976 yılında savunduğu doktora tezi *Norms of Literary Translation into Hebrew: 1930-1945* ve 1978 tarihli “The Nature and Role of Norms in Literary Translation” ile Toury, Theo Hermas'ın da belirttiği üzere etkili bir şekilde çeviribilim içinde eşdeğerlik kavramını normlar ile yer değiştirmesine ön ayak olmuştur (Hermans, 1999, 217).

Toury'nin normlarla ortaya koyduğu yaklaşımın birçok açıdan kullanışlı olmasına rağmen eleştirilerden kurtulamamasının sebebi kuramın bir nesne olarak çeviriyi öznesinden yalıtılmış olmasıdır.¹⁹ Çeviri- çevirmen arasındaki bu yalıtılmışlık Toury'nin norm kavramı çerçevesinde öngördüğü tanımlamalardaki bir açıklığı göstermektedir. Ona göre normlar *bireysel kararlar* ve *kurallar* arasında yayılmış ve “özneler arası” etkenlerle somutlaşan bir kısıtlar evrenini tanımlamaktadır (Toury, 1995, 54). Toury'e göre bu öznelerarası etkenler çevirmenin belirli bir sosyo-tarihsel yapının parçası olması sonucu ortaya çıkmaktadır, dolayısıyla çevirmen içinde yer aldığı bu toplumsal yapı tarafından paylaşılan değerler, normlar ve uygulamaları çeviri seçimlerine dahil etmektedir (Baker, 164).

Toury tarafından ortaya konan normlar öznenin içinde yer aldığı toplumun beklentilerine göre konum alma süreçlerini tanımlamaktadır. Buna göre bu beklentiler alanı içerisinde özne olarak çevirmen benimsediği normlar ile geleneklere karşı gelmek ya da onların bekçiliğini yapmak arasında seçim yapma özgürlüğüne sahiptir. Bu nedenle Mona Baker çeviri sürecinde normların belirleyiciliğinin altını çizerken geleneklerin bağlayıcı olmadığından söz etmektedir (164).

¹⁹Bkz. Daniel Simeoni (1998) ve Theo Hermans(1999) Hermans, Theo. 1999. *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome. Simeoni, Daniel. 1998. “The Pivotal Status of the Translator's Habitus”. *Target* 10(1): 1–39.

Tam bu noktada, Denise Merkle, “Translation Constraints and the Sociological Turn in Translation Studies” makalesinde çevirmenin içinde yer aldığı topluluğun beklentilerini ele alırken Peter Jauss’un “alımlama estetiği” ile birlikte düşünmemiz gerektiğinin belirtmektedir (Merkle, 2008, 178). Merkle, Jauss’un beklentiler evreni kavramının çeviriye uygulanmasının çevirmen ve çeviri ürününün erek okur ve beklentileri açısından ne anlama geldiğinin ya da çeviri ürün ile özgün eserlerin okurlar üzerindeki etkilerinin analiz edilebileceğini savunmaktadır (Merkle, 2008, 179). Bu sayede çevirmenin çeviri ile ne şekilde bir karşılaşma yaşadığı konusunda da veri elde etmek mümkün olabilecektir. Örneğin çevirmenin bekliliğini yaptığı değerler ve eserin ya da bu eserle karşılaşma yaşayacak olan toplumun değerleri arasında bir çatışma var mıdır? Merke adı geçen bu değerler arasında herhangi bir çatışmanın bulunmaması durumunda çevirinin kabul edildiğini, ancak değerler arasında bir çatışma olması durumunda bir dış tehdit olarak algılanarak direnişle karşılaştığını belirtmektedir (2008, 179).

Toury’nin özne ve nesne ilişkisindeki yalıtılmışlığa getirdiği toplumsal temelli çözümler ayrıca aşırı mekanik olmakla da eleştirilmiştir. Diğer bir deyişle Toury çeviri sürecini öznenen ayırırken bir yandan da onu üreten özneyi diğer öznelerden izole etmektedir. Normlar öznelerarası alanı işgal ediyor olsa da bu öznelerarası alanın ne şekilde yapıldığına ve bu alanda yer alan aktörlerin ne şekilde ve hangi etki düzeyinde yer aldıklarına dair inceleme yapılmasına dair bir sondaj yapmamaktadır. Daniel Simeoni, Toury ve normları ele alırken özne-özne ilişkisine yanıt verecek çözümleri “kuramı dizgeci yaklaşımlardan uzaklaştırıp, normların gerçek hareket noktasına[...] çevirmene” odaklanmamız gerektiğini belirtmektedir (Simeoni, 1998, 1). Ona göre normların, kendilerini var edecek öncül bir habitus olmadan var olması ya da habitusun onu yeniden şekillendirecek normlar olmaksızın tam olarak anlaşılması mümkün değildir. Bu nedenle habitus kavramının bakışları nesne ve dizgelerden, insan, çeviri davranış ve üretim süreçlerine doğru çevirmenin çeviri davranışının anlaşılır kılınmasını sağlayacağını savunmaktadır.

Yok-çeviri hem bir çeviri stratejisini hem de bu strateji sonucunda ortaya çıkan sonucu tanımlamaktadır. Bir çevirinin ortaya çıkışını önceleyen en önemli başlıklardan bir tanesi çeviri *politikası*dır. Toury’ye göre çeviri politikası “belirli bir kültür zamanda çeviri aracılığıyla ithal edilecek olan metnin türünün ve hatta tek tek metinlerin seçimini

denetleyen” tavırları tanımlamaktadır (Toury, 1995, 58). Buna göre yok çeviri çeviriye dair edinilmiş olan öncül imgenin bir sonucudur. Tiyatro çevirisi söz konusu olduğunda çevirinin ortaya çıkışını öteleyecek faktörlerden birisi olarak estetikten söz etmek mümkündür.

1.3. Arşiv- Repertuvar ve Çeviri

Bugüne ait deneyimlerimiz büyük oranda geçmiş bilgimize dayanır. Yaşadığımız zamanı geçmiş olaylar ve nesnelere göre değerlendiririz (Connerton, 2004, 2).

Arşiv geçmişin kaydı olduğu kadar geleceği de işaret eder (Steedman, 2001, 7).

Yunanca *arkheion* sözcüğünden türeyen arşiv, resmi dairelerin üzerine işlem yapılmış ancak kanıt olarak muhafaza edilmesi gereken belgelerin belirli kural ve sınıflamalara göre tutulduğu yer/bina ya da bu belgelerin tamamının oluşturduğu bütün anlamına gelmektedir. Arşiv aynı zamanda sahip olduğu *arkhe* sözcüğünden hareketle ‘başlangıç’, ‘ilk yer’ ve ‘kaynak’ anlamlarına da gelmektedir.

Arşiv kavramının kültürle ve kültürel üretimle doğrudan ilişkilendirildiği çalışmalar arasında Foucault ve Derrida’nın çalışmaları öne çıkmaktadır. Derrida’nın arşivin kontrol mekanizmasının kaynağı kadar yaratıcı olasılıkların kaynağı olması, aynı zamanda inceleme nesnesi olarak da arşivin bir kaynak teşkil etmesi anlamına gelmektedir. Örneğin arşive neyin ne zaman eklendiği ve neyin dışarıda bırakıldığı gibi.

Jacques Derrida 1995 tarihli *Archive Fever* çalışmasında arşivi hem düzenlemek hem de bu yolla yok etmek, hem başlatmak hem de sonlandırmak gibi özellikler niteliklerle birlikte tanımlamaktadır. Ona göre arşiv bir araya getirmek, kontrol altında tutmak, sınıflamak, düzenlemek, biçim vermek için sürekli hareket halindedir. Bu hareketli yapı içinde nelerin arşivde kalacağı ve arşive yeni nelerin ekleneceği konusunda bir seçim ve kontrol mekanizması işlemektedir. Arşivde bir tür önemlilik sınıflaması yapmak aynı zamanda arşiv dışında bırakılanların yok sayılması anlamına da gelmektedir. Arşiv kontrol altında tutulabilmesine rağmen etkilerini kontrol altında tutamayacağı başka bir olanaklar evrenini de bünyesinde barındırmaktadır. “*Arkhe* aynı anda hem *başlangıç* (commencement) hem de *emir* (commandment) anlamına gelmektedir” (Derrida, 1998, 1).

Arşiv bir kontrol mekanizmasını tanımlamaktadır. Bu kontrol mekanizması yaratmak ve sürdürmek gibi işlevleri yerine getirir, bunu yaparken yaratımı kontrol altında tutabileceğine dair inanç ve güçlü varsayımları da beraberinde taşır. Bu güçlü varsayımların merkezinde arşivin ne şekilde olursa olsun seçilmiş, toplanmış,

düzenlenmişlik bilgisiyle kurulması yatar. Diğer bir deyişle arşiv kendi gerçekliğini yaratmaktadır. Buradaki gerçeklik vurgusu konusunda Halil Nalcaoğlu arşivin kendinden daha önce kurulan bir gerçeklikle değil onunla birlikte ve yeniden sürekli kurulan gerçekliğe referans verdiğini belirtmektedir (Nalcaoğlu, 2009, 6). Arşiv yaşanmışların bir kaydı ve bu yönüyle zamansal olarak geçmişe ait olarak görülebilir, ancak Derrida'ya göre:

Arşive dair sorular geçmişe ait sorular değildir. Sorun bizim tasarrufumuzda halihazırda bulunan ya da bulunmayan bir geçmişe ait bir kavramla ilgili değildir... sorun geleceğe dairdir, geleceğin kendisidir, yarına dair bir yanıt, bir söz ya da bir sorumlulukla ilgilidir. Arşivin ne anlama gelmiş olacağını anlamak istiyorsak, o zamanın gelmesini beklemeliyiz. Belki de. Yarın değil ama önümüzdeki zamanın bir yerlerinde, belki sonra ama ya da belki hiçbir zaman. (Derrida, 1998, 36)

Derrida, *Archive Fever* çalışmasını arşiv kavramıyla psikanaliz arasındaki ilişkiyi ele almak üzere yazmış da olsa yaklaşımının psikanalizin ötesine geçecek veriler sunduğunu görmek mümkündür. Derrida, temel olarak birbiriyle ilişki içindeki iki düzenin varlığından söz etmektedir. Halil Nalcaoğlu bu iki düzeni şu şekilde tanımlamaktadır:

Bunlardan ilki psikanalizin nesnesi, yani psişik aygıtla, psişe ile ilgilidir. İkincisi ise psikanalizin kendisinin, bütün özel ve kamusal prosedürleri, kurumsal ve klinik pratikleri vs. ile arşivlenmesine dair düzen. Birinci, yani psişik aygıtla ilgili düzen, doğrudan yaşantıların “ham malzemenin”, hafıza içine depo edilmesinin dinamiklerine (*phsis*, *topos*) işaret eder. İkinci düzen ise kurum olarak psikanalizin (*nomos*, *thesis*) düzenidir. (2009, 9)

Derrida'nın psikanaliz ölçeğinde sunduğu bu önerme bir yandan bu çalışmada sunulmaya çalışılan arşiv ve repertuar kavramlarıyla tam bir özdeşlik sunmasa da her ikisi arasındaki ilişkiyi anlamlı kılması açısından önemlidir. Çünkü buradaki *phsis* ya da *topos* repertuar gibi daha değişken, geçici ve dinamik yapıyı, *nomos* ya da *thesis* ise arşive denk düşmektedir. Her ikisi arasındaki ilişki ise Nalcaoğlu'nun ifadesiyle “psişik malzemenin psikanalitik yordam ve kurumsallaşmanın ürünü olduğu ve tersine, bu kurum ve yordamın da varlığını psişik aygıtla, bu aygıtın içeriğine borçlu olduğudur. Psikanaliz olmasaydı psişe olmazdı; psişe olmasaydı, psikanaliz” (2009, 9).

Arşiv bir kavram, kaynak, mekan, güç ilişkilerinin görünür hale geldiği bir yer olarak, tarihsel ve kültürel ayrımların ve de bilginin dağılım ve paylaşım ilkelerini görünür hale getirir. Arşiv konusunda sorulacak sorular genel olarak arşivin kim tarafından

yaratıldığı, kimin için yaratıldığı ve sonuçta kimin tarafından kullanıldığına dair sorulardır. Arşiv hem fiziksel (yapı, koleksiyon vb.) hem de kavramsal (toplumsal eğilimler, beklentiler, düşünüş biçimleri, kavramların kendisi) bir anlam içermektedir. Arşivler bireyler tarafından oluşturulabileceği gibi (bireysel arşivler) aynı zamanda kurumlar tarafından da oluşturulabilir (devlet arşivi, devlet tiyatroları arşivi). Arşivlerin oluşturulma gerekçeleri de aynı şekilde bireysel ilgi alanlarının bir sonucu olarak oluşabilir ya da belirli toplumsal amaçları (politik, kültürel, estetik) yerine getirmesi dileğiyle oluşturulabilir. Örneğin arşivlerin siyasi gereklerle oluşturulması konusunda Türkiye’deki 100 Temel Eser tartışmalarında ideolojik gereklerle arşiv oluşturma çabası ideoloji ve arşiv arasındaki ilişkinin ne şekilde ortaya çıkabileceğine dair bir örnek olarak gösterilebilir.

Kurumların ve kurumsal bir yeniden yapılandırma olarak kültür dizgesinin arşiv eğilimi tarihsel bir kimlik oluşturma süreci olarak değerlendirilebilir. Arşiv bu anlamda kimlik, dolayısıyla biçim verme kaynağıdır. Arşiv bu açıdan geçmişin belirli normlara kuruluşu ve aynı zamanda gelecek için hayali bir tasarımda bulunma anlamına gelir. Arşivdeki değişimler bir estetik, kültürel ya da politik kimlik tasarımının uzantısıdır.

Foucault’ya göre arşiv dağınık bir yığından ibaret değildir (Foucault, 2011, 145-146). Aksine arşivler bir toplumun ve topluma ait öğelerin ne olduğu ya da ne olması gerektiğine dair okuma biçimleri sunan, kendi iç kuralları bulunan ve tekrar edilebilirlik ilkesiyle oluşturulmuş olan yapılardır. Bu açıdan bir düzenlilik ya da düzenlenmişlik içerirler.

Foucault’un arkeolojik çalışmalarla kurduğu bağlantı ise temelde ideolojik bir temele dayanmaktadır. Arşiv üzerine çalışan bir araştırmacı arkeologların yaptığı gibi geçmişin üzerini örttüğü nesneyi kazar, ortaya çıkartır ve sınıflar. Foucault bu sınıflamanın sıradan bir sınıflama olmadığını daha çok araştırmacının ideolojisinin temel bir özelliği olduğunu ortaya koymaktadır.

Arşivler belirli boşluklar içerebilir. Örneğin bir tiyatro arşivi ele alındığında bir döneme ait eserleri çevirisinde bazı yazarların ve oyunlarının arşive dahil edilmiş olduğu, bazılarının ise göz ardı edilmiş olduğu görülebilir. Arşivlerde yer alan ürünlerin tesadüfi bir düzene göre dahil edilmiş olmaları ve yer almayan ürünlerin ise aynı zamanda da

bilinçli bir düzene göre dışarıda bırakılmış olmaları söz konusu olabilir. Bu durum arşiv oluşturma yetkisini elinde bulunduranların ideolojik ve estetik dünyalarının bir sonucu olarak düzenli bir sebep-sonuç barındırabilir, ya da belirli düzensiz tesadüfi nitelikler de sergileyebilir.

Arşiv nesneleri oluşturulur, sınıflanır ve bu şekliyle kullanım değerini sürdürdüğü sürece saklanmaya devam eder. Arşiv nesnesinin görünür olması ise kullanımına devam edilmesi ile ortaya çıkar. Böylece arşivle bağlantılı pratiklerde (örneğin yazılı bir tiyatro oyununun sahnelenmesi gibi) her nasıl ki arşivi oluşturmaya yetkili kişinin estetik evreninden söz ediyorsak benzeri bir şekilde yine uygulamacının estetik beğenileri ve beklentilerine göre bir değerlendirme görürüz. Arşiv nesnelerinin yerleştirildikleri yerlerin bu anlamda sabit olmadığı, sürekli bir yeniden düzenlenme içinde oldukları ve yine aynı nedenle kimi arşiv nesnelerinin ortadan kalkarken kimilerinin de tekrar kullanılmak üzere arşivde saklanmaya devam ettiklerini görmek de mümkündür. Arşivi kullanacak olan için iki önemli soru bulunmaktadır. Arşiv benim istediğim özelliklere sahip mi, ya da ben arşivin sahip olduğu özellikleri istiyor muyum?

Tiyatro alanında yukarıdaki iki sorun metin ve sahneleme arasındaki kaçınılmaz ilişki ile anlamlı hale gelmektedir. Arşiv klasik metinler gibi tarihsel yükleriyle her daim kullanılan ve kullanılmaya hazır nesneler bütünüyken bir sonraki bölümde ele alınacak olan repertuvar bu arşiv nesnesinin nasıl kullanılacağını belirleyen sahnelemeyle ilişkili evrendir.

1.3.1. Tiyatro Çevirisinde Arşiv ve Repertuvar

Repertuvar ve arşiv kavramları tiyatro ve sahneleme arasındaki üretici ilişkiyi tanımlamak için kullanışlıdır. Arşiv bir önceki bölümde ele alındığı tanımdan hareketle sahnelemenin sonsuz ihtimalleri tarafından her defasında yeniden adlandırılmaya açık, kalıcı ve kimi durumlarda sahnelemenin yerine geçebilecek nitelikteki nesneleri tanımlamaktadır. Diana Taylor bu kavramı tiyatro bağlamında Amerika kıtasında özellikle Batı'nın bilme biçimiyle kıta yerlilerinin bilme ve bilgiyi aktarma biçimlerini ele almak için kullanır. Taylor'a göre arşiv belleği, bilgi kaynağını ve alıcısının kimliğini zaman ve mekandan koparan ve "değişime bağlılığı olan" bir bellek türüyken repertuvar beden, dans gibi yazıdan çok önce var olan ve görünür olması için

kullanıcısının an ve mekanda bulunmasını gerektiren bilgi aktarma biçimlerini kapsamaktadır (Taylor, 2003, 19). Taylor'un tanımını kabaca indirgeyecek olursan 'arşiv ve repertuvar' kavramlarının bir başka ifadeyle 'metin ve beden', 'metin ve sahneleme' gibi ikiliklere karşılık geldiği düşünülebilir.

İki kavram arasındaki ilişki estetik evrenin kurallarının belirlendiği mücadele alanını tanımlar. Aralarında üstünlük ilişkisi bulunmadığı gibi, her ikisinin de bir tiyatro alanını ele geçirmeleri bir duraklamanın işareti olarak okunabilir. Estetik öncelemeyi yaratacak olan şey arşivden yönelecek bir müdahaledir. Repertuvarın oluşması ya da oluşmuş repertuvarın değişmesi arşivde meydana gelecek değişikliğe ve arşivin etkileme gücüne bağlıdır, aynı şekilde arşivdeki değişim olmaksızın repertuvar da büyük değişimler gözlenmesi güçtür. Habitus bu açıdan kullanışlı çünkü okurun az ya da çok yapılanmış olan estetik tavrının ne şekilde oluştuğu büyük önem taşır. Bu tavrın kendisi habitustur. Eğitim, kültür uzmanları, eleştirmenler tarafından kurulur (estetik tavır). Bir hedef (niyet) doğrultusunda oluşturulabilir ancak estetik deneyimin biçimine tam anlamıyla karar veremez.

Estetik deneyim, Badiou'nun tiyatro fikir dediği soyut andır, sadece üretim anında gerçekleşir. Bu ana yönelik öngörüler inceleme nesnesi olabilir (metnin ne şekilde yapılandığı ve sahneleme tercihleri şeklinde görünür hale gelir) çünkü burası estetik tavrı ile ilgili bilgi verir, ancak estetik deneyimin doğasını ele almak güçtür. Arşiv ve repertuvar metinlerin öngörülen estetik işlevleri ve üretildikleri iki ortam bağlamında ikili işlevler taşır. İlki sahne ikincisi sayfa ortamına aittir. Her iki ortamda da arşivin ve repertuvarın varlığından söz etmek mümkündür. Arşiv sayfa ya da yazılı kanal bağlamında egemen estetik tavrın ne olduğunu belirler. Burası neyin çevrilmeye uygun neyin uygun olmadığına belirlendiği, satış yayın ve okunma ilişkileri içinde repertuvarı etkilemeye çalışan ürünleri ve bu ürünlerin niteliğini betimleyen estetik tavrı tanımlar. Örneğin telif eserlerin ortaya çıkması içine henüz tiyatro yazını oluşmamışken bu yazın geleneğini yaratmak adına arşive nesneler çevrilebilir. Öte yandan repertuvar ise arşivin yerleşik hale geldiğinin göstergesidir. Artık arşiv işlevini yerine getirdiği için repertuvar da teliflerin oluşumu söz konusu olmaktadır. Diğer taraftan arşiv ve repertuvar aynı zamanda sahneleme ortamı için de bir tanım niteliği taşımaktadır. Bu noktada arşiv artık tiyatro gelenekleri olarak katılmış ve kalıplaşmış eğilimlerin, estetik tavrın

doğrudan seyirci beklentilerine hizmet ettiği bir modeli tanımlamaktadır. Burada da yenilik ikincil önem taşır. Metinlerin hangi dönem ve türden geldikleri de aynı şekilde ikincil önem taşır çünkü önemli olan kabul görmüş pratiklerin yeniden üretilmesidir. Hakim estetik tavır geleneklerin pekiştirilmesi üzerine kuruludur ve amacı alt ya da üst kültür içinde konumlandığı sermayenin yitmemesidir. Repertuvar ise daha değişken, sanat eserlerinin gündelik olanla ilişkisi içinde yenilik ve imkanların artarak çeşitlendiği basılı arşiv ve repertuvarın da genişleme itkisini oluşturan daha güncel yöne işaret eder. Repertuvar daha çok estetik deneyim anında görünür hale gelir, bu nedenle daha varsayımsaldır.

Arşiv yazın geleneğinde kalıplaşmış durumda bulunan ya da henüz hiç bulunmayan alan değişiklik yaratma hedefiyle dizgeye dahil edilen eserler ve bu eserlerin ne şekilde oluşturulması gerektiğine dair kararları belirleyen inanış ve yönelimlerin bütünü. Daha merkezi bir yapı taşır. Daha çok kültür planlamacılarının egemenliğindedir. Yazılı dizge içinde değişikliklerin gerçekleştiğinin bir göstergesi olarak ortaya çıkan yeni ve yazınsal geleneğe ait eserler bütünü.

Repertuvar ise yazılı bir metnin ne şekilde sahneye konabileceğine dair gelenekler ve sahne kurallarının yer aldığı kalıplaşmış, sahnelemeye dair estetik tavırların bütünü tanımlamaktadır. Meşru geleneklerin ne olduğunu belirler. Herhangi bir metin türüne ait olabilir. Örneğin Absürd metinlerin ne şekilde sahnelenmesi gerektiğine dair öğrenilmiş, uygulanmış ve kabul görmüş eğilimleri tanımlar. Mevcut estetik tavırların değişime en açık olduğu alandır.

Arşiv bir anlamda yazınsal kuralların ne olduğu belirler. İkinci durum ise metinlerin sahneleme düzleminde ne şekilde konumlanacağı ve gerçeklikle kurduğu ilişkinin ne şekilde olacağını belirler. Arşivin repertuvar üzerindeki hakimiyeti doğrultusunda gelenekler egemen olabileceği gibi, repertuvarın arşive karşı bir direnişte bulunduğu da görülebilir.

Tiyatro çevirisinin diğer çeviri türlerinden ayıran en önemli özellik tiyatronun karşılaştırılabileceği metinsel türlerden farklı olarak sadece yazılı göstergelerle değil aynı zamanda görsel işitsel göstergeler aracılığıyla var olmasıdır. Arşiv ve repertuvar

tartışmalarında okunabileceği üzere çoğunlukla her biri farklı estetik ilkelerle hareket eden bu iki ortam tiyatro eserlerinin ve çevirilerinin üretilmesinde etkindir.

Tiyatro eserlerinin doğasında yer alan sahnelemenin çeviri sürecinde alınacak kararlar üzerindeki etkisi, alanda Susan Bassnet, Patrice Pavis, Eva Espasa, Manuella Perthegea, Geraldine Brodie ve Sirkku Aaltonen gibi çok sayıda araştırmacı tarafından ele alınmıştır. Sahnelemenin çevirideki önemi açısından bakıldığında bu çalışmaların kimi durumlarda metin estetiği (kaynak metin) kimi durumlarda sahneleme estetiği (erek kültür) üzerine odaklandıkları görülmektedir. Duska Radosavljevic'in deyimiyle, metin merkezcilik (texto-centrism) ve sahne-merkezcilik (sceno-centrism) olarak gruplanabilecek bu yaklaşımlar tiyatro çevirisinin yapılması ve alımlanması süreçlerine dair olasılıkları ele almışlardır (Radosavljevic, 2013, 69).

Radosavljevic'in tiyatro üzerine çeviriyle ilişkili gözlemleri aynı zamanda tiyatro çevirisinde yazılı metnin kapsadığı alanın anlaşılması açısından da önemlidir. Araştırmacının Martin Puncher'den yaptığı bir alıntı, günümüz tiyatrosunda metin merkezcilik ya da sahne merkezcilik yaklaşımlarına bağlı olarak üç farklı dramatik metin tanımının bulunduğu altını çizmektedir. Bunlar: (a) sahne direktifleri olarak dramatik metin, (b) tamamlanmamış bir sanat eseri olarak dramatik metin, (c) herhangi bir edebiyat eseri gibi okunabilecek bitmiş ve tam bir nesne olarak dramatik metindir. Buna göre ilk iki yaklaşım temel olarak sahneleme ve performans arasındaki ilişkinin biçimini doğrudan belirlemektedir. Böylece olası seçeneklerin sayısı azalmaktadır. Üçüncü durum ise daha buyurgan bir anlam içeriyor gibi görünse de gerçekte ilk iki tanımdaki boşlukları doldurmak ya da eseri tanımlamak görevlerinden özgürleştirici, sonsuz adaptasyon ya da dönüştürücü bir tiyatroya olanak sağlayacağı için daha özgürleştirici bir fikre işaret etmektedir. Dönüştürücü, özgür sahneleme fikri Susan Bassnet'in, sahnelemenin tanımlanması ve kavranması mümkün olmaması sebebiyle çeviride peşine düşülmemesi gereken bir şey olduğu fikriyle örtüşmektedir.

Bu yaklaşım aynı şekilde bir tiyatro uygulamacısı olan Jerzy Grotowski'nin sözlerinde de karşılık bulmaktadır. Grotowski'ye göre de metin sahneleme aracılığıyla ortaya konabilir ya da bir öncül metin olarak değerlendirilebilir ve adapte edilebilir. Ona göre bu iki yaklaşım edebiyatla ilişkilidir. Ya da son olarak metin, bir tiyatro uygulamacısının

ellindeki neşter gibi işlev gösterip kendimizi açmamız, kendimizi aşmamıza, içimizdeki gizli kalmışları ortaya koymamıza ve diğerleriyle temas kurma eylemini gerçekleştirmemize olanak sağlayabilir (Grotowski, 1991, 57). Yoksul Tiyatro'nun manifestosuna uygun bu tanım Grotowski'nin metni bir olanaklar kaynağı olarak kabulüne işaret ettiği gibi onu hakim bir sahnelemeyle daraltmak anlayışından da uzaklaştırmaktadır.

Manuela Perteghella ise tiyatro çevirisinin temelde dört toplumsal işlev bağlamında değerlendirilebileceğini öngörmektedir. Bu dört toplumsal işlev yukarıda ele alınan metin merkezilik ya da sahne merkezilik yaklaşımları etrafında oluşmaktadır. Perteghella'ya göre ilk işlev “yayın” (dissemination) işlevidir. Bu işleve uygun üretilen çeviriler, akademik ve/ve ya pedagojik amaçlarla ortaya çıkarlar, metinler ise dipnotlar, açıklamalar ve sözlükler içerirler. Temel hedef bilimsel bir metin incelemesi olduğu için bu işlev okur odaklı yaklaşıma aittir (Perteghella, 2004, 7).

Perteghella'ya göre tiyatro çevirisinin bir diğer işlevi ise “propaganda ya da protesto” işlevidir (2004, 7). Sahne merkezci çeviri yaklaşımları altında ele alınan propaganda ve protesto işlevine uygun olarak yapılan çeviriler, statükonun korunması, eleştirilmesi ya da politik eğitim amacıyla üretilen metinlerdir ve bu nedenle politik olarak yüklüdürler. Bu tür metinlere örnek olarak Nazi Almanya'sının, frankofobi sebebiyle Scribe'in ismini Fransız kadın başkarakterinden alan Adrienne Lecouwer isimli oyunu, sansüre uğrayarak karakterin Alman sevgilisi Moritz von Sachsen'in ismine dönüştürülmüştür. Perteghella aynı dönemde Shakespeare'in *Macbeth*'inin monarşizm karşıtı olarak okunabilecek söylemiyle Ekim Devriminin ideoloji ve propagandasına hizmet etmesi sebebiyle en çok oynanan oyun olmasını propaganda ve protesto işlevine örnek olarak vermektedir (2004, 8).

Tiyatro çevirisinin toplumsal işlevlerinden diğeri ise “yabancı ya da yeni bir dramaturginin dizgeye tanıtılması” işlevidir. Bu işleve uygun yapılan çeviriler eğlence, yeni ya da yerli dramaturgilerin geliştirilmesi, estetik yenilenme, eğitim ya da yenilikçi metinler yaratma işlevlerini yerine getirmektedirler (Perteghella, 2004, 8). Yeni bir dramaturginin tanıtılması süreci metin merkezli bir yaklaşıma karşılık gelmektedir.

Tiyatro çevirisinin son işlevi ise “yabancı bir teatral uygulamanın dizgeye dahil edilmesi”dir (Perteghella, 2004, 7). Yabancı bir teatral uygulama üst başlığının altına “eğlence”, “yerli tiyatronun kurulması”, “estetik yenilenme” ve “yenilikçi uygulamalar” yer almaktadır.

Yukarıda sıralanan dört temel işlev elbette keskin ayrımları içermemektedir. Diğer bir deyişle bir metin birden çok işlevi yerine getirmek üzere teatral dizgeye dahil edilebilirler. Örneğin Brecht tiyatrosu hem yabancı bir biçim ve metin türü ortaya koymak üzere hem de propaganda işlevini karşılayacak biçimde ideolojik yapılarla örülmüştür, dolayısıyla çeviride de bu işlevleri yansıtmaya potansiyeline sahiptir.

Perteghella’nın tiyatro çevirisinin toplumsal etkileri üzerine notları işlevlerine göre farklı metin türlerinin ortaya çıkışına olanak tanımaktadır. Benzeri bir işlevsel ve metin türü temelli yaklaşımı Anne-Charlotte Hanes Harvey’in tiyatro çevirisinde bulunan metinsel aşamaları izlediği çalışmasında izlemek mümkündür. Harvey’e göre tiyatro metinleri, “Okur Metni”, “Akademik Metin”, “Yönetmen/Dramaturg Metni”, “Sahney Koyma Metni (*Metteurs-en-Scene*)”, “Oyuncu Metni” ve “Tembel Yönetmen Metni” olmak üzere altı biçimde ortaya çıkabilmektedir. Bu altı işlevsel biçime kısaca bakacak olursak ilk madde olan okur metninin, bitmiş bir edebiyat ürünü, çevirmenin bütün seçimleri okur için yaptığı ve oyunun bütünlüklü bir hissini vermeyi amaçladığı versiyondur. Akademik versiyon ise üzerine akademik çalışma yapmayı olanaklı kılacak şekilde çevirilerin yorum ve açıklamalarla birlikte verilmesinden oluşmaktadır. Akademik çeviride, metnin tüm anlam olanakları, ilişkileri ve akademik çalışmayı aydınlatacak bir açık metin ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır. Yönetmen metni ise en kapsamlı biçimde yönetmenin sahnelemeye yönelik ilk çalışmasını yapabileceği versiyondur. Bu versiyonu *Metteur en scène* yani prova başlamadan önce yönetmenin yaptığı seçimleri içeren metin izlemektedir. Oyuncu metni ise provalar sonucunda ortaya çıkan ve seyirci tarafından sahnede duyulan metindir. Son olarak Tembel Yönetmen metni ise sahnelemeden sonra olası sahne direktifleri, sahne planı gibi teknik ve metinsel araçları ve bilgileri kayıtlarını içeren, bir sonraki sahnelemeye kaynaklık edebilecek metindir (Harvey, 1998, 90).

Normal şartlar altında yukarıdaki altı çeviri türünden sadece ilk üçünde, yani okur, akademik ve yönetmen versiyonlarının çevirisinde çevirmenin etken varlığından

bahsetmek mümkündür. Sahnelemeye doğru yaklaştıkça çevirmenin varlığını metinsel düzlemde sürdürmeye devam ettiğini söylemek de mümkündür, fakat bu kez metne yapılacak müdahalelerin öznesi tiyatro uygulamacısı (yönetmen, sahne tasarımcısı, oyuncu vb.) olarak değişmiştir.

Metin vurgusunun yanında sahneleme konusuna odaklanan isimlerden Erica Fischer-Leichte “sahneye koyma” ve “performans” arasındaki ayrıma dikkat çekmektedir. “Sahneye koyma” performans sırasında, zaman ve mekanın sabitlendiği, bunun yanında insanların, nesnelerin ve seslerin hangi biçimlerle görüneceklerinin kararlı hale geldiği aşamayı temsil etmektedir (Fischer-Leichte, 2008, 20). Buna karşılık performans ise sahneleme sırasında meydana gelen şeylerin tümü anlamına gelmektedir.

Buradan hareketle performansı değerlendirmek için metnin kullanılması mümkün görünmemektedir. Diğer bir deyişle performans ve dramatik metin iki farklı kavrama işaret etmektedir. Öte yandan birbirine zıt kavramlar oldukları anlamına da gelmez. Bu nedenle aralarındaki ilişkinin ise halen daha açıklığa kavuşmamış bir ilişkilene olduğunu söylemek mümkündür. Günümüzde metnin otoritesini kabul ederek metni sahnelemeyi yönlendiren ya da belirleyen öncül yapı olarak kabul eden görüşlerin yanında sahnelemenin, dramatik metnin somutlaştırıldığı, gerçekleştirildiği ya da dönüştürüldüğü biçim olarak kabul eden görüşler de bulunmaktadır. Her iki koşul yukarıda değerlendirilen metin merkezli ve sahneleme merkezlik ayrımına işaret etmektedir.

Modern anlamda tiyatro metni Taduesz Kowzan tarafından sahne göstergelerinden sadece biri olarak sabitlenmiştir. Bu sayede metnin dolayısıyla yazarın sahne üzerindeki hakimiyetini ortadan kaldıracak, böylece uygulamacının üzerindeki müdahalesi ve hareketini genişlediği bir metin algısının kapısı aralanmıştır.

Günümüzde tiyatro metnine yönelik bu yaklaşımda bir değişiklik bulunmasa da performans öncelikli yaklaşımların bir uzantısı olarak metin merkeziliğin yerinden biraz daha edildiğini söylemek mümkündür. Ancak bu durum yine de günümüz teatral tercihlerinin içinde metnin göz ardı edildiği anlamına gelmez. Teatral tercihlerin çeşitliliği metinlerin kullanım değerlerinin de çeşitlenmesi anlamına gelmektedir. Bu konuda Simon Perris’in Antik Yunan metinleri üzerinden yaptığı değerlendirme

metinlerin kullanım değeri ve sahne için taşıdığı önemi bir anlamda daha anlaşılır kılmaktadır.

Perris’e göre tiyatro metnine yönelik kuram arayışlarında performatif dönemeç sayesinde farklı eğilimler ortaya çıkmaktadır. Bu eğilimlerden bir tanesi metinlerin anlaşılması için sözcükler ve taşıdıkları anlamlardan ziyade metinlerden elde ettiğimiz sahneleme ipuçlarının peşine düşmektir. Sahneleme ve metin için en önemli olan oyundur. Metin ise sadece oyunu olanaklı kılacak bir senaryodan ibarettir. Perris bu açıdan bakıldığında metinlerde anlamı oyun üzerinden aramanın bir tür metin okuma biçimi sunduğuna işaret ederek “performatif dönemeç bir metinsel stratejidir” demektedir (Perris, 2013, 182).

Günümüz tiyatrosunda performans temelli düşüncenin metin algısı üzerindeki bir diğer yansıması ise Hans-Thies Lehmann’ın “post-dramatik” tiyatro olarak adlandırdığı Brecht sonrası dönemin mimetik, doğrusal ve çok anlamlı tiyatrosuna karşı duruşunda görünür hale gelmektedir. Grotowski tarafından da pekiştirilen bu nosyona göre tiyatronun metinle ilgili herhangi bir kaygısı bulunmamaktadır. Bu yaklaşım içinde metinler sözcük değerlerini bir kez daha yitirirler. Erica Fischer Liechte’nin deyişiyle “metinler sahnelemenin varlık kazanması için kurban edilmelidirler” (Fischer Liechte’den aktaran Perris, 2013, 184). Diğer bir deyişle post-dramatik tiyatro, ya da performans odaklı bir tiyatroda artık metin-odaklılık değil metin-karşıtlılık söz konusudur. Kurulan bu karşıtlık ilişkisi kendini metinsizlik olarak ifade etmez, daha çok sahnelemeyi metni yırtarak görünür hale getirebileceğimiz savını benimser. Nitekim Fischer Lichte bu yaklaşım için “metin parçalanmadan sahnelemesi söz konusu olamaz” demektedir.

Michael Cacoyannis’e göre “teatral bir metin bir edebi paradokstur. Yazılmıştır ama okunmamak için.” Bu nedenle Simon Perris “kitaplar oyun (teatral performanslar) değildir; oyunlar da kitap değildir” demektedir (Perris, 2013, 185). Perris’in tiyatroda metin ve performans üzerine saptamalarından bir diğeri de performans üzerindeki vurgu arttıkça metinleri birer sanat eseri değil, türlü estetik deneyimler için birer kaynak olarak algılamaya başlamamızdır. Perris burada özellikle Wolfgang Iser’in fenomenolojik okumasına gönderme yapmaktadır. Iser okumayı bir nesne olarak değil bir olay olarak

tanımlamaktadır. Berna Moran bu olay için “metinle okur arasındaki alışverişten doğan bir olay” demektedir (Moran, 2002, 242). Yazarın yarattığı metinle okurun somutlaştırdığı metin arasındaki ilişki metinlerin anlam olanaklarını da belirler ve anlam sayısı okur sayısı ile doğru orantılı hale gelir.

Metinleri sadece belirli teatral olasılıkların taşıyıcısı ve anlamın görünür olmasına bir araç olarak düşünmek bir yandan teatral okuma ve edebi okuma arasındaki ayırımın bir kez daha ortaya konmasını gerekli kılmaktadır. Her ne kadar okur ya da seyirci okuma ya da izleme olayları ve bu olaylar esnasında anlamı çoklu biçimlerde sabitleyebiliyor olsa da her iki olay birbirinden ayrı anlama süreçleri beraberinde getirir. Çünkü her iki olay esnasında kullanılan anlam araçları birbirinden farklıdır. Edebiyat sözcüklerle eylemde bulunurken, daha performatif bir alana işaret eden sahneleme her biri kendine özgü sahne araçlarını bir arada kullanır.

Metin-edebiyat konusunda değerlendirilmesi gereken bir diğer isim hem bir tiyatro uygulamacısı hem de kuramcısı olarak Jerzy Grotowski'dir. Grotowski 1960'larda Çin ve Moskova'daki tiyatro çalışmaları yapmış ve bu çalışmalarını deneysel bir tiyatro başlığında toplayarak metodlaştırdığı ‘Yoksul Tiyatro’su, tiyatronun ışık, kostüm, dekor ve müzik hatta metin olmadan var olabileceğini öngörmektedir. Grotowski’ye göre önemli olan oyuncudur. Grotowski 1967 tarihli bir söyleşide sizin yönetmen olarak metne verdiğiniz önem nedir sorusunu şöyle yanıtlamaktadır:

Sorunun esası bu değildir. Esas olan karşılaşmadır. Metin nesnel anlamda var olan sanatsal bir gerçekliktir... Metnin bütün değeri bir kez yazıldığında zaten vardır; bu edebiyattır ve oyunları edebiyatın bir bölümü olarak okuyabiliriz. Fransa’da kitap biçiminde basılmış oyunlara “Tiyatro” denilmektedir- bana göre bu bir hata, çünkü bu tiyatro değil tiyatro edebiyatıdır. Metni oyuncuların yorumunda mis en scene’den, sahne dekorasyonundan, oyunun geçtiği yerden yola çıkarak resmedebiliriz. Bu durumda sonuç tiyatro değildir ve böyle bir gösteride yaşayan tek öge edebiyattır. Ya da onu bir vesile olarak ele alarak, eklemeler ve değişiklikler yaparak, onu hiç konumuna indirerek, metni neredeyse “hiç” konumuna indirerek, metni neredeyse görmezden gelebiliriz. Her iki durumun da yanlış olduğunu hissediyorum, çünkü her iki durumda da sanatçı olarak görevlerimizi yerine getirmiyor, bazı kurallara uymaya çalışıyoruz ve sanat kurallardan hoşlanmaz... Buna rağmen tabii ki sinema sahnede gerçekleşir. (Grotowski, 1991, 88)

Grotowski’nin yukarıdaki değerlendirmesinde onun da metin anlayışının temel de metinlerin yazıldığı anda sahnelemeye elverişli anlamlar bütünü olarak ortaya çıkmasına

vurgu yapmaktadır. Oldukça olumlu bu önermenin onun açısından sorunlu olan kısmı ise geçmişten bize gönderilmiş olan mesajın (metnin kendini kastederek) günümüz prizmasından geçmesinin yolunun, bugünün ihtiyaç ve gereklerini karşılamak için, “özgürce” ortaya çıkması için sahnelemenin önemine vurgu yapmaktadır. Çünkü kendi deyişiyle, Grotowski için “önemli olan şey sözcükler değildir, önemli olan sözcüklerle ne yaptığımız, metnin cansız sözcüklerine neyin yaşam verdiği, onları söze neyin dönüştürdüğüdür.” (Grotowski, 1991, 89).

Grotowski’nin metni araçsallaştıran yaklaşımı, anlamların mutlak taşıyıcısı, varlığın ve gerçekliğin mutlak ifadesi olarak değerlendiren ve bir anlamda kutsallaştıran metin anlayışından uzaklaşılması yönündeki post-modernist eğilimin bir işaretidir. Tiyatro bu bağlamda örneğin klasiklerin baskıcı gücünden, buyurganlığından ve sürekli kendine referans veren kapalı yapısından kurtulmak zorundadır. Çünkü postmodernizmin öngördüğü şekilde artık dil ve diyalog klasik işlevini çoktan yitirmiştir. Bütün olana (Aristotelesçi birlik anlayışının öngördüğü) güven, dışarıdaki dünyanın özellikle de 20. yüzyıl sonunda anlamları ters yüz etmiş olması nedeniyle yerini dile, iletişime ve anlama olan büyük bir güvensizliğe dönüşmüştür. Tiyatroda anlamın bütünden çok parçaya yönelmesi dramatik metin algısına da büyük zarar vermiş, hatta bilinçli olarak ortadan kaldırmıştır. Özellikle avant-garde yaklaşımlarda görülen dile güvenmeme eğilimi, onu anlamsal bir bütün olarak görme inancını da ortadan kaldırmıştır. Süreyya Karacabey’in de belirttiği üzere avant-garde çeşitlilik içinde dilden vazgeçen metinler olduğu gibi, dili başat bir unsur olarak kullanan, ancak bunu yaparken metni bir yandan “özgür bir deney” haline getiren metinlerle de karşılaşırız (Karacabey, 2006, 20). Her koşulda metin artık kalesini yitirmiş ve soytarısının yerine gürültüsüz bir şekilde geçecek krala dönüşmüştür.

Çeviride ise metnin hükümlanlığına olan güvensizlik kaynak metne yönelecek bir inançsızlığa dönüşecektir. En azından yapısalcılık sonrası çeviri kuramlarında ele alınan yazar, okur ve çevirmen ilişkisinde metin aracılığıyla konuştuğu varsayılan yazarın ölümünü kabul etmenin sadakati ortadan kaldıracığı, ya da en azından metnin geçmişe yönelen tarihselliğinin yerine bugüne ve var olana (diğer deyişle erekte var olana) yönelik bir tarihselliğin arayışına çıkmaya yönlendireceğini öngörmektedir. Burada anılan durum repertuarın egemenliğine olan inançtır. Aksi ise yaşanan gerçeklikle

arasına bir dördüncü bir duvar ören, metni okur/seyircisinden yalıtın bir arşiv arzusudur. Bu durumda çeviri ise kaynak metnin görünürlüğünün geçirgen nesnesi olarak art zamanlı bir tarihsel çalışmaya dönüşür. Örneğin Shakespeare gibi konuşma, düşünme ve onun gibi yaşamak arzusunun bedenleşeceği bir etkinlik olarak görülmesi bir tercih olarak ortaya çıkmasına rağmen, metinlerin değil sadece niyetlerin çevirisine dönüşmekten öteye gitmeyecektir. Bu açıdan tiyatronun şimdi ve burada olmasına ters düştüğünü düşünmek mümkündür.

Grotowski'nin tanımından hareketle bir tiyatrodaki beden olarak ortaya çıkacak yapının günümüz ihtiyaçlarına uygunluğu seyircinin kimliğine ve bu kimliğe etki etmesi beklenen seçimlere bağlıdır. Dolayısıyla seyircinin kültürel belleğinde bulunan ve onun metne davranış biçimlerini belirleyen tüm algılar çevirinin doğasına doğrudan etkide bulunan öğeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Tiyatro çevirisine, benzer bir düşünceyi baz alarak, sosyokültürel bakış açısıyla yaklaşan Sirkku Aaltonen bu konuda şöyle demektedir:

Sahnede ne olduğunu anlamak için seyirci metinde yer alan göstergeler ve ya göstergeler sisteminin minimum oranda da olsa anlamak zorundadır. Sonuç olarak çeviri sürecinde dil, gelenekler, ahlaki standartlar, ritüeller, beğeniler, espri anlayışı, batıl ve dini inançlar gibi seyircinin kültürel uzlaşımlara göre ayarlamalar yapılabilir. (Aaltonen, 2013, 93)

Aaltonen'in üzerinde durduğu bu nokta tiyatro çevirisiyle alıcısı arasındaki doğrusal ilişkinin altını çizmesi açısından oldukça önemlidir. Bu durumda çeviri içinde bulunduğu kültürel yapının doğrudan nesnesini oluşturmaktadır. Gelenekler, ahlaki standartlar, inançlarla örülmüş bu yapı estetik yargının temel yapıtaşlarını oluşturmaktadır. Aaltonen'e göre her ne kadar metin farklı bireyler için farklı anlamlar barındırıyor ve de metinlerden seyirciye uzanan göstergelerle seyircinin bu göstergeleri deşifre etme becerisi her defasında çoklu anlamlara olanak sağlasa da tüm bu süreç belirli tarihsel ve toplumsal koşullara bağlıdır (2013, 94). 'Orijinal' anlam ve seyirci arasına giren zamansal, mekansal ve farkların tamamı bu toplumsal ve tarihsel koşulların sonucu olarak görünür hale gelmektedir. Çeviri özellikle de sahnelemeye yönelik çeviri bu anlamda zamansal bariyerleri yıkmak zorunluluğuyla karşı karşıyadır.

Tiyatro metinleri söz konusu olduğunda estetik ve zamansallık bağlantısının incelemesinde birbirinden farklı araçlarla işlev gösteren ve aynı zamanda bir arada

bulunan iki farklı evrenden bahsediyor oluruz. Bu evrenlerden ilki yazılı metnin yazınsal evrenin bir ürünü olarak daha kısa süreli dış etkilerden etkilenmediği ya da görece daha az etkilendiği ‘arşiv’ evrenidir. Arşiv, teatral anlamın sabitlendiği yani yazılı hale geldiği andan itibaren parçası olduğu dünyadır. Repertuvar ise sanat ürünlerinin okur/izleyici ile teması anında ortaya çıkan daha geçici, beden, söz, şimdi ve içeride olana yönelik estetik bilgi ve estetik beklentiler evrenini tanımlamaktadır. Diğer bir deyişle arşiv, dramatik metin, repertuvar ise performansla aynı düzlemi paylaşmaktadır. Her ikisi arasında diyalektik bir ilişki bulunmaktadır. Arşiv repertuvarı olanaklı kılar, repertuvar ise arşivin değişmesini.

Tiyatro çevirisi üzerine yapılan çalışmalar daha çok arşivle ilişkilidir. Günümüzdeki az sayıda örnek haricinde çevirmenin estetik öngörülerini dışında tek bir sahneleme uygulaması için sahneyle birlikte yürüyen çok az sayıda çeviri süreciyle karşılaşılıyor olmamız bunun en temel nedenidir. Arşive alınacak yeni kültür nesnelerinin seçimi, bu arşivin geniş ya da dar tutulması salt rastlantısallıklar üzerine kurulu değildir. Bu nedenle örneğin Derrida ve Foucault’un konu üzerine çalışmalarında sıklıkla değindikleri üzere arşiv oluşturma ya da arşivi dağıtma süreçleri güç ilişkilerinden bağımsız değildir. Arşivler bu nedenle çoğunlukla kitlesel ya da kurumsal ideolojik hareketler ortaya çıkmadığı sürece değişmeye elverişli değildir. Repertuvar ise arşivden etkilenebileceği gibi ona direnişte de bulunabilir. Kimi oyunların çevrilmesine rağmen sahnelenmemesi arşiv ve repertuvar arasındaki kimi zaman uyum, kimi zaman da çekişme halinde bulunan estetik ilişkilerden kaynaklanmaktadır. Bunun nedeni repertuvarın sahneleme gelenekleri, mevcut ideolojiler ve ekonomik beklentiler gibi sahnelemeyle ilişkili birçok konunun estetik bir tavırdan vücut bulduğu bir yapıyı tanımlamasıdır.

Kimi durumlarda arşivin repertuvar olarak algılanması da söz konusu olabilir (örneğin Shakespeare ve sahnelemesinde arşiv o denli güçlüdür ki beden ve zaman onun doğal bir parçası olarak işlev gösterir). Sanatın gerçek işlevi ise diyalogdur. Mikhail Bakhtin’in dialogism kavramı bu nedenle önemlidir. Çeviri zaman, mekan ve bireyler arasındaki diyalogun gerçekleştiği koridor değildir sadece, aynı zamanda bu diyalogun kendisidir de. Sahneleme geçmiş, şimdi ve gelecek kavramlarının bir araya gelmesinden oluşur, tiyatro fikri ise o ana kadar gelen tüm arşiv bilgisi ne olursa olsun sadece şimdiye aittir.

Repertuvar tiyatro fikrin oluşacağına ya da oluşmayacağına belirleyen bir mekanizma gibi düşünülebilir. Arşiv ise geçmişe aittir.

Sahneleme ve performans temelde repertuvarla ilişkilidir. Repertuvar zaman ve mekan bazlı olarak değişir. Bizim arşiv nesnesine karşı ne şekilde konumlanacağımızı belirleyen kavram repertuvardır. Tiyatrodaki repertuvar kavramlarından ayrılması gerekir. Çünkü tiyatroda repertuvarı oynanmış oyunlar bütünü olarak alıyoruz. Çalışmanın tartışması açısından geçerli olduğu gibi eksik bir kullanımdır. Yazılı metin büyük oranda barındırdığı bütün gizli sahneleme öğeleriyle birlikte yazın dizgesinin bir parçası olarak kabul edilir. Bu yazınsallık vurgusu oyunlar oynanmasa bile onların edebi bir metin olarak okunabilmesini, akademik olarak incelenebilmesini ve tekrar başvurulmak üzere korunmasını sağlayacak bir saklama sürecine tabi tutulur. Bu saklama sürecine dair yukarıda anılan üç aşama arşiv kavramı ile doğrudan ilişkilidir. Çeviri ürünün çeviribilim içinde değerlendirme biçimi genelde bu arşivin değerlendirilmesi ile doğrudan orantılıdır. Arşive alınacak yeni kültür nesnelerinin seçimi, bu arşivin geniş ya da dar tutulması salt rastlantısallıklar üzerine kurulu değildir. Bu nedenle örneğin Derrida ve Foucault'un konu üzerine çalışmalarında sıklıkla değindikleri üzere arşiv oluşturma ya da arşive zarar verme süreçleri güç ve ideolojik ilişkilerden bağımsız değildir. Çeviri ve ideoloji çalışmalarına arşivin eklemlenme süreci ise şüphesiz tam da bu noktadandır. Aynı zamanda bir metni sınıflamamızı, onun üzerine düşünebilmemizi sağlayan şey arşiv bilgisidir.

Arşivler ideolojik düzeyde kitlesel ya da kurumsal hareketler ortaya çıkmadığı sürece değişmez (Tercüme Bürosu (olumlu) ya da mezar taşlarının yok edilmesi (olumsuz)). Ancak arşiv nesnesi değişmese de bu arşivi kullanma, ona bakma biçimleri değişiklik gösterir. (Kemikler değişiklik göstermez ama paleontoloji ya da antropolojideki değişimler o kemiklerin tarihini değiştirir.) Kültür nesnesi elbette bu denli kararlı bütünler değil ancak biz onlara öyleymiş gibi davranıyoruz. Bir oyunun Shakespeare diğerinin Shakespeare olmadığına bu yolla karar verip, bir diğerinin Shakespeare estetiğine neden uygun olmadığına dair fikirlerimiz arşivden gelir. Sahneleme ise repertuvar bazlıdır. Repertuvar sahneleme gelenekleri, mevcut siyasi durum, beklentiler ekseni ve hepsini kapsayacak şekilde estetik durumla ilişkilidir.

Çeviri geçmiş ve gelecek arasındaki bir iletişim kanalıdır. Geçmişe ait olan dönem, gelenek ve estetik bir sabitlemeyle oluşmuş yazılı metnin kendisiyken geleceğe ait olan ise henüz olasılık biçiminde bulunan ve çeşitli somutlamalar sonucunda vücut kazanacak, daha belirsiz bir performatif geleceği temsil eder. Sahneleme sırasında tüm anlamların performans aracılığıyla sabitlendiğini düşünmek teorik olarak kabul edilebilir olsa da, anlamın ister karşıtlık ister bağlılık ilişkisi üzerinden kurulsun metinle ilişkisini yok saymak mümkün değildir. Metinleri kullanarak uygulamacının girdiği karşıtlık ve bağlılık ilişkisi metnin varlığını yokluktan varlığa taşır. Öte yandan çevirisinin yeniden ve yeniden yapılmaya devam etmesi ve bir orijinale ait çok sayıda çevirinin olması çevirinin performatif varlığının bir işareti olarak okunmalıdır.

Tiyatro çevirisinde sadece yazılı ya da sözel dilin performatif yapısından bahsetmeyiz, tüm sahne gelenekleri, beklentileri, anlam yaratma araçlarının içinde yer aldığı daha büyük bir dilin, dönemin ve yaşamın estetik dilinin performansından da bahsederiz. Bu açıdan bakıldığında çeviri metnin kaynak metne sadakat göstermekten ziyade seyircisi ve hatta okuruna sadakat göstermek amacıyla olduğunu söylemek mümkündür. Tiyatro çevirisi başarılı olsun ya da olmasın seyircisinin kolektif durumuna dair bir izlek belirler. Kolektif izlek içinde seyircinin bireysel okumaları anlamların çoğalmasına yol açar, ancak çevirmenin sırtını sahnenin performatif ve dolayısıyla dinamik diline döndüğünü söylemek çeviriyi kaynak metinden ayıracak tüm özerk alanın yok edilmesi anlamına gelir.

Mary Snell-Hornby, özelde tiyatro çevirisini kastederek, “çeviri metin içinde yer aldığı sosyokültürel bağlarla yakından ilintilidir” demektedir (Snell-Hornby, 2006, 112). Çeviri gibi toplumsal bir performansta çevirmenin yalıtılmış olmadığını görebiliriz. Buradan hareketle sadece sanat çevirisi değil bütün çeviri biçimleri için de alımlayıcı/izleyici/okur olarak adlandırdığımız az çok sabitlenmiş bir yapının varlığını kabul edebiliriz. Özellikle sahneleme odaklı bir çeviri türü olarak tiyatro çevirisi bireysel performansın toplumsal performanstan ayrı olmayacağı fikriyle beraber daha da belirginleşir. Sanat sosyolojik bir üretimdir ve bu üretim nesneyi öznenen yalıtmaz, aksine özellikle tiyatro söz konusuysa yaşam- sahne ikiliklerinden doğan seyircinin içine ve yanına doğru uzanan ve tepkilerini oraya verdiği bir yapıdan söz konusudur. Performans, yaşam üzerine kurulmuş olsa da yaşamın kendisi değildir ve doğal olarak

yapaydır (dekorlarımızın gerçekliği bu yapaylığı ortadan kaldırmaz, bilet olarak oyuna gidiyoruz). Seyirci için yalıtılmış zaman ve mekanda karşılıklı bir bilinç açıklığı alanı kurar, tiyatro bu/bir fikrin üretildiği alandır, dolayısıyla bir düşünme alanıdır.

1.3.2. Bir Arşiv/Repertuvar Etkinliği Olarak Türkiye’de Tiyatro Çevirisi

Tiyatro sanatı diğer tüm sanat dalları gibi içinde doğup geliştiği dünyanın etkisindedir. Yaşanan her tür siyasi, ekonomik ya da kültürel değişim, var olduğu coğrafyalarda tiyatronun etkilenmesine neden olmaktadır. Türkiye sanat tarihi açısından önemli bir eşik olan Batılılaşma hareketi tiyatrodan da büyük değişimlere sebep olmuştur. Çalışmanın bu bölümü Batı tarzı tiyatronun ülkemizdeki gelişimine kısa bir bakış atmayı amaçlamaktadır. Böylece nispeten genç sayılabilecek Batı tarzı tiyatromuzun çevirinin omuzları üzerinde ne şekilde geliştiği ve temelde bir arşiv etkinliği olarak süren bu gelişmenin günümüzdeki etkileri kısaca ele alınmaya çalışılacaktır. Bu bölümdeki tarihsel yaklaşım ayrıca yukarıda değinilen arşiv yaklaşımını örneklendirme açısından önem taşımaktadır. Ele alınacak zaman aralığı ilk Batı tarzı oyunların ortaya çıktığı, özellikle 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başı ve Cumhuriyet’in ilk dönemlerindeki tiyatro ve tiyatro çevirisi faaliyetleridir.

Batılılaşma hareketi olarak andığımız süreç Osmanlı İmparatorluğunun coğrafi teması sebebiyle Batı’yla hiç kesmediği ilişkisinin 18. yüzyıldan itibaren biçim değiştirmesi sonucunda gelişmiştir. İmparatorluk, bu yüzyıla kadar kendini üstün görmesi sebebiyle Batı’yı izlemek ve alışverişte bulunmak konusunda isteksiz davranmıştır. Bernard Lewis’in de belirttiği gibi Hristiyanlık ve İslam dünyaları birçok defa ortak alanlarda temas sağlamış olmalarına karşın Rönesans ve Reformasyon hareketleri Müslüman uluslararası karşılık bulmamış, geçmişte Hellenizm, İran, Hint, Çin gibi uygarlıkları kolayca kabul eden İslam uygarlığı, Batıyı reddetme meylinde olmuştur. Hristiyan uygarlığının bir dönem İslam uygarlığı karşısında bir alt kültür görünümünde olması, Müslümanlara Hristiyan uygarlığını reddetme ve küçük görme gücü verdiğinden, bu tarihsel bilinçaltı sebebiyle Batı’dan uzak durulmuştur (Lewis, 1990, 41-45). Ancak 18. yüzyıla beraber imparatorluğun eski gücünü kaybetmiş olması ve askeri başarısızlıkların Batı’nın teknik üstünlüğüne bağlı olması bir yenilenme sürecine girilmesinin kaçınılmaz olarak devlet düzeyinde tartışılan bir konu haline gelmesini

sağlamıştır. Sonuçta 1839 yılında Tanzimat Fermanı'nın ilanı edilmiş ve modernleşme ve yenileşme hedefleriyle yola koyulan Batılılaşma devletin resmi ideolojisi olarak yayılmaya başlamıştır. Bu süreç aynı zamanda tiyatro alanında da büyük değişimleri aralamıştır. 1839 yılı İstanbul'da dört tiyatronun açıldığı yıldır (And, 2014, 67). Tiyatro binalarının yapılması Batı tiyatrosunun kökleşmesi için en önemli adımdır.

Tanzimat'a kadar var olan tiyatro daha çok metinsiz, doğaçlamaya dayanan, usta-çırak ilişkisi ile yetişen oyuncuların ve herhangi bir belirli sahne mekanına ihtiyaç duymadan uygun olan her yerde oynadıkları ve seyirciyle temastan kaçınılmayan açık biçimde sahnelenen oyunlardan oluşmaktadır. Temelde güldürü amacı taşıyan bu oyunlar Batı tiyatrosundan, dramatik bir yapı taşımamaları açısından da ayrılmaktadır. Metin And Türk Tiyatrosunda “dram yanının yokluğu karşısında öteki yanına yani oyunculuk gibi seyirlik yanına döndüğümüz zaman...özgün bir tiyatroyla” karşılaştığımızı belirtir (And, 1983, 6).

Dönemde Batılı tarz tiyatro için diğer birçok şeyin yanında öncelikle yazılı bir metinlere gereksinim bulunmaktadır. Yazılı metin ihtiyacını karşılayacak yazarların ortaya çıkmak için 19. yüzyılı beklemek gerekecektir. Bu döneme kadar metin ihtiyacı büyük oranda çevirilerle karşılanacaktır. Hatta kimi oyunların orijinal dillerinde sahnelendikleri ve sonradan çevirilerinin yayınlandığına dair bilgiler de bulunmaktadır. Elimizde bu döneme dair çok az sayıda kaynak bulunmasına rağmen Refik Ahmet Sevengil, *Ceride-i Havadis* gazetesinin 1842 yılında çıkmış bir sayısında İtalyanca oynanmış bir oyunun kitap halinde çıkarılmış Türkçesine ait ilanının bulunduğunu bildirmektedir (Sevengil, 1937, 13). Oyunlar orijinal dillerinde sarayda ve elçiliklerde sahnelenmesine rağmen çeviri oyunların ortaya çıkması çok daha sonraları tiyatronun nispeten yaygınlaşmasının bir sonucu olarak Osmanlı Türkçesi konuşan seyirci kitlesinin talepleri doğrultusunda daha geç bir dönemde ortaya çıkacaktır.

Tanzimat'la birlikte geleneksel Türk tiyatro türleri yerine ve Batı'dan çeviri yoluyla edinilecek tragedya, komedya ve vodvil gibi müzikli oyun türlerine doğru bir yönelim gerçekleşmiştir. Dönemin estetik tavrı içinde Karagöz, ortaoyunu, meddahlık, çengi ve köçeklik gibi halk tiyatrosu türleri bir kenara bırakılmasına rağmen, en çok sahnelenen oyunlar yine eğlencenin hakim olduğu müzikli oyunlardır. Repertuvarın uygulamacılar

aracılığıyla sahnede egemen olduğu ve sahneleme gelenekleri ve alışkanlıklarla uyumu bozmayana yönelik arayışın sürdüğü görülmektedir. Öte yandan sarayın özellikle tragedyalara yönelen baskıcı ve sansürcü tavrı klasiklerin oynanmasında da engel teşkil etmektedir. 1868’de Güllü Agop tarafından *Macbeth* sahnelenmiş olmasına rağmen saray tarafından hoş karşılanmamıştır. İzleyen dönemde *Hamlet*, *Macbeth*, *Kral Lear* gibi oyunların kendi dillerinde de olsa oynanmaların izin verilmemiştir (And, 1983, 200).

Dönemin önemli çeviri isimleri arasında Mehmet Rifat, Ahmet Vefik Paşa sayılabilir. Mehmet Rifat’ın Emin Eşrefle beraber Michel-Jean Sedaine’den *Karı İntikamı*, Michel Carré ve Hippolyte Lucas’ın *Lalle Roukh* librettosu’nu *Laleruh* adıyla, Alexandre Dumas’ın *La Conscience*, Emile de Ginardin’den²⁰ *Cleopatre*, Joan François Ducis’in çevirisinden *Othello*²¹ çevirdiği oyunlardan bazılarıdır. Mehmet Rifat’ın metin seçimlerinde Oryantalist bir tavır takınmış olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin *Lalle Roukh* oyunu Semerkant Kralı Nureddin ve Babür Prensesi Lalenur’un aşkını ele almaktadır. Benzer şekilde *Othello* oyunu da Shakespeare’in oryantalist öğelerle donattığı bir diğer oyundur.

Dönemin bir diğer önemli çeviri ismi ise Ahmet Vefik Paşa’dır. Ahmet Vefik Paşa özellikle de Molière’den yaptığı çevirilerle çeviri tarihinde üzerinde sıkça durulan isimlerden birisidir. Molière’in çeviri için seçilmiş olması temelde Molière’in Osmanlı geleneksel tiyatrosuyla aynı köklerden beslenen Commedia Dell’arte yani İtalyan halk tiyatrosunun öğelerini kullanıyor olmasıdır. Molière çevirileri üzerine kapsamlı doktora çalışmasında Çiğdem Kurt, Ahmet Vefik çevirilerinin “kabul edilebilir” çeviriler olduğunu belirtmektedir. “Çevirmenler bu metinlerde erek kültürdeki normlara bağlı kalmayı seçip kaynak metni hedef okur / seyirci kitlesi açısından daha kolay ‘kabul edilebilir’ kılmayı” amaçlamışlardır. (Kurt Williams, Karadağ, 2015, 132). Dönemin çevirmen habituslarına uygun olarak:

²⁰ Çevrilmiş ilk kadın yazarlardan birisi olarak altı çizilmesi gereken isimlerden birisidir.

²¹ Mehmet Rifat’ın *Othello*’su konusundaki bir diğer ilginç nokta ise Joan François Ducis’in adapte ettiği metinden çeviri yapılmış olmasıdır. Bunun sebebi Mehmet Rifat’ın Fransızca’dan çeviri yapabiliyor olmasına bağlı olsa da ilk *Otello* çevirisinin bir Shakespeare’e ait *Othello*’nun değil, bu metnin bir yenidenyazımını olması dikkat çekicidir. Örneğin Ducis’in oyununun sonunda *Othello* ve *Desdemona* Shakespeare’in *Othello*’sundan çok farklı olarak uzlaşmaya varırlar. Iago yaptıkları için özür diler.

Molière tiyatrosuyla Osmanlı halk tiyatrosu arasında metinlerarası bağlantılar kurup Molière komedilerini Karagöz ve Ortaoyunu'ndan ödünç aldıkları öğelerle Türkçede yeniden yazmışlardır. Örneğin kişi adları seçimi buna göre yapılmıştır. Sahte Hekim'deki Nigâr, Recep, Şaban; Ayyar Hamza'daki “zeybek, tosun, külhanbeyi”; İşkilli Memo'daki “zampara” ve Yirmi Çocuklu Bir Adam'daki İbiş Ağa, Osmanlı halk tiyatrosu tiplerini çağırıştırır. (Kurt Wiliams, Karadağ, 2015, 133)

Cumhuriyet dönemine kadar sürdürülen çeviri tercihlerindeki yukarıdaki yaklaşımın türlü şekillerde geçerli olduğunu söylemek mümkündür. Batılı repertuvarın henüz oluşmamış olduğunu göz önünde bulundurarak öncelikle mevcut estetikle uyumlu konuların ve sahneleme biçimlerinin arayışı kaçınılmazdır. Erek kültüre egemen olan yerli repertuvarın hakimiyetinde eserler vermek, bu yolla daha kabul edilebilir bir yeni repertuvarın oluşturulması temel motivasyonu oluşturmaktadır.

Yerleşik tiyatrosuyla taban tabana zıtlıklar barındıran bu alışılmadık tiyatro biçiminin var olması için öncelikle seyirci gerekmektedir. Batılı anlamdaki ilk tiyatro henüz seyircisiz bir tiyatrodur bu açıdan. Seyircisizlik hem bir nicelik hem de nitelik sorunudur. Tiyatro kendi kapalı kutusunda sadece azınlık sayılabilecek bir grubun erişimindedir. Genelde Galata ve Beyoğlu'nda toplanmış olan bu farklı etkinlik biçimi özellikle azınlıklar ya da yurtdışında eğitim almış bir kesimin tasarrufundadır. Öte yandan bu seyircilerin bile Batı tiyatrosu hakkında fikri henüz oluşmamıştır. Estetik yatkınlıkları geleneksel biçimlerin egemenliğindedir. Metin And'ın da belirttiği gibi bu dönemde “her şey sıfırdan” başlamıştır. Oyuncusu, yöneticisi, oyun yazarı nasıl yepyeni bir dünyaya pencereyi aralıyorsa, seyirci de onlarla birlikte bu yeni yaşantıyla tanışmak, onu sevmek için bir başlangıç yapmak” zorundadır. (And, 2014, 68). 1859 yılında yayınlanan bir tüzükte yer alan birkaç madde seyirci yokluğuna bulunmaya çalışılan çözümlerin tanığıdır. Bu tüzüğe göre:

Seyirciler salona silah, değnek, şemsiye ile ve sarhoş olarak giremeyecekler, sigara içilmeye ayrılmış yerlerin dışında sigara içmeyecekler, tiyatroya küçük çocuk getirenler çocuklarının aykırı davranışlarından sorumlu tutulacaklar, ısıklık çalmak, bağırıp gürültü etmek, düzenbağına ve görgüye aykırı davranışlarda bulunanlarla, oyunların gerektiği gibi oynamasına engel olanlar tiyatrodan atılacaklar, yasaklara uyulmaması durumunda düzeni kolluk kuvveti sağlayacaktır. Perde aralarında ve tiyatronun çıkışında, localara giden yollarda, geçitlerde eğlenmek de yasaklar arasındadır. (And, 2014, 70)

Benzer bir şekilde tiyatro çevirisi açısından çok önemli bir figür olan Ahmet Vefik Paşa Bursa valisi olduğu dönemde kendi kurduğu tiyatrodan da benzeri kaygıları gözeterek halkı zorla tiyatroya gönderdiği, ancak kendisi alkışladığı zaman halkın alkışlamasına izin verdiği, kendisi alkışlamamış da halktan biri oyunu veya sanatçıyı alkışlamışsa o kişiyi azarladığına dair bilgiler bulunmaktadır.

20. yüzyılın başına kadar tiyatronun yaşadığı bir diğer sorun yeterli tiyatro mekanının bulunmamasıdır. Özellikle Ermeniler tarafından oyunların sahnelendiği saraya ait Yıldız Tiyatrosu, Beyoğlu’unda yer alan iki amfiteyatro, Naum Tiyatrosu, Urice adında biri tarafından kurulan bir tiyatro, Şark Tiyatrosu, Concordia, Tepebaşı, Croissant Tiyatrosu, Aziziye Tiyatrosu, İzmir’de Elhamra, Gedikpaşa Tiyatrosu dönemin en çok anılan tiyatrolarıdır. Gedikpaşa Tiyatrosu kurucusu olan Güllü Agop’un (Agop Vartovyan) Türkçe’ye çevrilmiş oyunları Müslüman oyunculara oynatması sebebiyle ve ilerleyen dönemlerde İstanbul’daki tiyatroları Sadrazam Ali Paşa desteğiyle tekelinde bulundurması sebebiyle önemli bir yer tutmaktadır. Bu kurumsal yapı Osmanlı Tiyatrosu adıyla uzun süre İstanbul’daki tiyatro alanını egemenliğinde bulunduracaktır.

Yeterli sayıda sahnenin, metnin ve seyircinin bulunmamasının yanında yeterli sayıda ve sahne tekniği açısından yeterli oyuncunun bulunmaması da dönemde karşılaşılan sorunlardan bir diğeridir. İlk dönem Batı tiyatrosunun aynı zamanda oyuncusuz bir tiyatro olduğunu söylemek mümkündür. Oyunculuk eğitimi veren okulların ya da tiyatroların bulunmaması bir sorunken öte yandan var olan oyuncuların sadece oyunculuk değil aynı zamanda gerçek hayata dair geleneklerini sürdürmek konusundaki ısrarları da sürmektedir. Metin And’ın bu konuya örnek olarak aktardığı kadarıyla örneğin Schiller’in *Haydutlar* oyunu Müslüman oyuncular tarafından oynanırken Bohemya ormanlarında geçen sahneler için sarıklarından ve sakallarından vazgeçmemişlerdir. Ya da Hasan Bedrettin’in *İskat’i Cenin* adlı oyunu sahnelenmek istendiğinde “kadın oyunculara çocuk düşürmek” konusunu ele almak zor geldiği için oynanamamıştır. Oyunculuğu meslek olarak sürdüren çok az sayıdaki tam zamanlı oyuncuların yerine ikinci iş olarak tiyatrodan çalışan ve bu nedenle oyunlar için kimi durumlarda ezber yapmadan gelmiş olan bir oyuncu profili bulunmaktadır. Dönemin tiyatrosunun genel resmini Murat Efendi takma adlı Franz von Wemer şöyle çizmektedir:

Okuma yazma bilen herkes hemen devlet kapısına koşuyor. Kadın oyuncu bulmak güç. Yarının oyuncularını yetiştirecek öğretmen yok. Herkesin değişik bir bölge dili konuştuğu bir ortamda nasıl bir sahne dili yaratılabilir? Eser bulmak da güç. Çeviriler üstünkörü oluyor, kimse işini gününde yapmıyor. Telif eser de yok. (And, 1983, 158)

Franz von Wemer'in altını çizdiği bu yokluk durumu Tanzimat dönemi çevirilerde estetik repertuvarda değişim yaratmaya çalışırken bir yandan da yerleşik sahneleme repertuvarına başvurmaktadır. Metinlerdeki dramatik yapı gibi arşiv öğelerinin bu yolla taşınması çabasının henüz bir repertuvar niteliği kazandığını söylemek mümkün değildir. Çünkü tiyatro tarihimizin bir diğer evresi olarak değerlendirilen Meşrutiyet Dönemi Tiyatrosu'nda da bir önceki dönemde görülen seyir alışkanlıklarının sürmeye devam ettiği gözlemlenmektedir. Metin And "seyirci çağın eğilimine, coşkunluğuna uyup tiyatrolara gidiyor, fakat sahnede olup bitenleri çoğu kez anlamıyor, gürültü yapıyor, toplu olarak bir arada olmanın tadını çıkarıyor, çoğu kez de sahnede olup bitenlerle ilgilenmiyordu" şeklinde aktarmaktadır (And, 1983, 271). Tiyatro gittikçe özgürleşen toplumun bir ifade alanını oluştursa da, sadece bir toplumsal etkinlik alanı olarak kabul görmektedir. Öte yandan hürriyet, anayasa gibi konuların halka açıklanabileceği bir alan olarak da hizmet vermektedir. Müzeyyen Buttanrı'nın da belirttiği üzere "sosyal fayda üzerine oturtulmaya çalışılan Tanzimat edebiyatında tiyatro da bir edebî tür olarak görüldüğünden aydınlarımız okuma yazma bilmeyen halkı eğitmek için tiyatrodan yararlanmak istemişlerdir" (Buttanrı, 2010, 52). Tiyatro böylece Batı düşüncesinin yaygınlaşması için bir araç olarak kullanılan bir kitle eğitim aracına dönecektir. Bu kitle iletişim biçimi aynı zamanda yaşanan savaşlarla ilgili bir kamuoyu oluşturma gibi işlevleri de üstlenecektir. Okuryazarlığın çok az olduğu göz önünde bulundurulunca tiyatroya bu görevin yüklenmiş olması şaşırtıcı değildir.

Bu dönemin en önemli tiyatro olayı 1914 yılında günümüzde hala Şehir Tiyatroları adı altında etkinlik gösteren Darülbeyti'nin kurulmasıdır. İstanbul Belediye Başkanı Cemil Topuzlu Paşa, André Antoine'ı İstanbul'da bir konservatuar kurması için Türkiye'ye çağırması ve Darülbeyti tiyatro tarihimizin en köklü ödenekli kurumlarından biri olarak tiyatro sahnesinde böylece boy göstermeye başlamıştır. Darülbeyti tiyatromuzun şekillenmesinde önemli bir rolü olan Muhsin Ertuğrul'un da adının duyulmasını sağlamıştır. Bu kurum ve kullandığı Tatbikat Sahnesi sadece oyunların oynandığı bir yer

değil aynı zamanda ilk kurumsal oyunculuk eğitimlerinin verildiği bir eğitim merkezi olarak da işlev göstermiştir.

Dönem tiyatro estetiğinin bu olumlu gelişmeler ışığında Batı egemenliğine daha çok yaklaştığı görülmektedir. Özellikle İstanbul'a gelen yabancı toplulukların oynadıkları oyunların kısa sürede çevrilip sahnelendiği görülmektedir. Genelde Fransız etkisinde şekillenen, klasiklere yönelik bir eğilim bulunmaktadır. Racine'in *Britannicus*'u gibi eserlerin yanında Abdullah Cevdet ve Halide Edip Adivar gibi çevirmenler tarafından çok sayıda Shakespeare eserinin de çevrildiği görülmektedir.

Birçok tiyatronun, az sayıdaki yetkin oyuncuyla az sayıdaki seyirciye oyunlar sahnelediği bu dönem, tiyatronun henüz günlük yaşantı içinde belirli sanatsal gereksinmeyi yaratamadığı bir dönemdir. Buna rağmen Cumhuriyet dönemi tiyatrosunun en önemli düşünsel eşiklerinden birini oluşturacak olan klasik metinlere ve Batı tiyatrosu geleneğine yönelik entelektüel ve politik inancın izlerini bu dönemde görmek mümkündür. Çok sayıda telif oyunun yazılmasına rağmen tiyatro bu dönemde felsefi olarak özerk bir yapı kazanmamıştır. Ancak arşive olan inancın arttığı, önemli Batı Klasiklerinin taşıyacağı umulan birey, özgürlük gibi arşive ait temaların ve yüksek bir kültür formunun izlerini bu dönemde sahnede bulmak mümkündür.

Cumhuriyet dönemine kadar nispeten kısıtlı bir seyirci kitlesine hizmet veren ve bir üst sınıf temsil nesnesi olan Batılı tiyatro, Cumhuriyet dönemiyle beraber büyük bir değişimin içine girmiştir. Sanatın hayatın tüm evrelerinde yürütülen büyük değişim çizgisinden etkilenmemesi ve hatta bizzat kendisinin bu değişimin çizgisini belirleyici rol üstlenmemesi mümkün değildir. Metin And'a göre Cumhuriyet dönemi tiyatrosu Atatürk devrimleriyle hedeflenen ülkülerle eşgüdümlü ilerlemektedir (And, 1983, 365). Yeni kurulan Türkiye'nin sesi sahnede yer almaktadır. Yeni kabul edilmiş olan "çeviri" bir anayasanın temel altı ilkesi sahnenin dilinin nasıl kurulması gerektiğini, geleceğin Türkiye'sinde ne tür bir insan ve toplum profilinin, nasıl bir dünya görüşünün, nasıl bir görme ve davranma biçiminin bulunması gerektiğini keskin çizgilerle belirlemektedir. Seveda Şener'e göre tiyatro bu dönemde bir yandan da eleştirel bir rol de üstlenmektedir. Şener:

Kurtuluş Savaşını başarmış, Cumhuriyeti gerçekleştirmiş ve devrimlere girişmiş olan ulusumuz, bu aşamayı sindirmeye çalışmakta, değişim döneminin heyecanını yoğunlukla yaşamaktadır. Tiyatro bu heyecanın yansıtıldığı elverişli bir ortamdır. Öte yandan, devrimlerin ulusça sindirilebilmesi için, Cumhuriyetle son verilen Osmanlı döneminin aksaklıklarının sergilenmesi, eleştirilmesi gerekmektedir. Tiyatro, bu eleştiri için de uygun bir ifade olmuştur. (Şener, 1993,107)

Arşivin repertuvar yerine geçmesi bir henüz gerçekleşmeyen bir tiyatro düşüncesinin işaretidir. Bu dönemde seçilen metinler kadar sahnelemeler de birer arşiv nesnesi olarak tanıtılmaktadır. Özellikle Muhsin Ertuğrul Şehir Tiyatroları'ndaki sahnelemelerde yurtdışındaki sahnelemeleri birebir kullanmaktadır. Metin And'ın "aktarmacılık" olarak adlandırdığı bu yaklaşım sahnenin açmazına çeviri yoluyla çözümler bulunmaya çalışılan bir döneme egemen olan anlayıştır. İdeal bir Batı seyircisi modeli yaratma çabasının bu dönemde de sürdüğünü söylemek mümkündür. Nitekim yine Muhsin Ertuğrul estetik algıları bir bütün olarak değiştirmek istemektedir. Bu nedenle seyircinin sahnenin dışında dil, giyim, ev ve aile yaşantısı gibi kavramsal ve fiziksel değişiminin izleğinde değişmesi gerekmektedir. Bu nedenle Muhsin Ertuğrul Tanzimat Dönemi'ndekine çok benzer önlemler alınmaya çalışmış ve tiyatrodaki davranılması gerektiğine dair "Tiyatro Adabı- Bilmeyenler İçin" başlıklı bir uyarı yazısı yayınlamıştır. Seyircinin eline tutuşturulacak bu yönergede örneğin "Tiyatro eğlence yeri değildir, büyüklerin mektebidir. Perdenin açılacağını ihbar eden işaretten sonra, perde kapanıncaya kadar artık bir kelime bile konuşulmadan yalnız eser dinlenir" gibi uyarılar yer almaktadır (And, 1983, 375). Kurulmak istenen yepyeni bir estetik ve bu estetik Cumhuriyet ideolojisindeki izleği sıkı sıkıya takip ederek kendinden öncekini tamamen çürütmek ve yok saymak üzerine kuruludur.

Tiyatronun insanları etkilemek için taşıdığı önem ve Atatürk'ün konu hakkındaki yüksek farkındalığı sebebiyle tiyatronun bir kamu hizmeti olduğu ve kamu eliyle korunması, desteklenmesi kararı alınmış ve Devlet konservatuarlarının kurulması için belirli adımlar atılmış ancak ilerleme kat edilememiştir. Bunun üzerine Ankara'da 1934'te kurulan Milli Musiki ve Temsil Akademisi tiyatro bölümünün düzenlenmesi için Almanya'dan Carl Ebert'in getirilmesi kararlaştırılmıştır. Bu hamle Devlet Tiyatrosu'nun temelini atılması için büyük önem taşımıştır (And,2014, 172).

Batı tiyatrosunun sahnedeki yer bulunuş biçimi Cumhuriyete kadar daha çok bir repertuvar etkinliğidir. Repertuvarın egemenliğindeki beklentilerin karşılanmaya çalışıldığı bir anlayışın sonucudur. Cumhuriyet tiyatrosu ise bir arşiv tiyatrosudur. Yabancı biçimlerin, oyunlar aracılığıyla çevrildiği, tragedya gibi henüz dizgede yer almayan türlerin tanıtıldığı, sahnelemelerin de Batı’da sahnelendikleri şekillerde metinle beraber kültüre taşındıkları, repertuvarla uyum göstermekten çok onu değişime zorladıkları, sahne mekanı, sahnede nasıl davranmak gerektiği gibi repertuvara doğrudan etki etmesi hedeflenen müdahalelerin yine metinler aracılığıyla tanıtıldığı bir tiyatrodur söz konusu olan. Sadece metinlerin çevrilmesinden ibaret olmayan bu süreç toplumun bir bütün olarak dönüştürülmesi hareketinin bir uzantısıdır. Tiyatro bu dönemde Batı’da olduğu gibi düşünsel evrenle birlikte kendiliğinden ve bağımsız bir gelişimin ürünü olmamıştır. Buradaki gerçekleştirilmeye çalışılan benimsenmiş bir toplum modelinin gerçekleştirilmesi çabasının bir sonucudur. Toplumdan önce kurumlar ya da kavramlar vardır, dünya çapında tartışılan değerler sanatı da içine alarak dönüşümler gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Ancak bu kavramların içi doldurulamamaktadır. Değişimin kendisi içselleşen ve ayakları toplumsal zemine tam ve güçlü basmaktan çok uzak sadece öykünülen, arzu edilen bir hedefin silik görüntüsü ve değişimin kendisinden çok sadece bir yansıması niteliğindedir. Tiyatronun metinsel boyutunun ontolojisi içinde sadece tek bir alana karşılık gelmesi sebebiyle Batı tiyatrosunu yerleşik hale gelmesi böylesi bir toplumsal dönüşümü de beraberinde taşımak zorunda kalmıştır.²²

Sanatın gerçek anlamda yerleşik bir biçimde ortaya çıkışı için kültürel pratiklerin içinde kendindeliğinin kurulması gerekir. Diğer bir deyişle değişimin ön koşulu olarak tüm süreçlerde olduğu gibi yaşamın kendi dinamikleri tarafından taşınan, kabul edilen, dönüştürülen ve yeniden üretilen bir sanat gerçek zamanlı bir sanat olarak algılanabilir. Stephen Greenblatt’a göre hiçbir yaratım onu ortaya çıkartacak motivasyonlardan yalıtılmış değildir. Aynı şekilde aşkın, zamanının dışında ve değişmeyen ifade biçimlerinin bulunduğunu söylemek de mümkün değildir. Dolayısıyla Greenblatt’ın “toplumsal enerji” olarak adlandırdığı şey olmaksızın sanatın da var olması mümkün değildir (Greenblatt, 1988, 14). Toplumsal enerjinin Batı tarzı tiyatroyu taşıma biçimi

²² Çalışmada daha sonra ele alınacak olan Bourdieu sosyolojisi açısından bakılacak olursa bir habitus inşasına gerek vardır.

her ne kadar politik gereklerle örtüşme içinde olsa da, varlık biçiminin bu toplumsal enerjiyi yaratmak için yeterince olgunlaşmaması Batı tiyatrosunun kabul gören bir biçim olarak en azından dönem içinde varlık göstermesine engel teşkil etmektedir. Batı tiyatrosunun tanıtılmasındaki nosyon toplumun değişimini ateşleyecek bir meşale gibi bir boşluğun içerisine bırakılmasıdır. Ancak bu ateşi canlı tutmaya yetecek elverişli ortamın henüz var olmaması Batı'yla bütünleşecek bir tiyatronun önünde durmaktadır. Batı'yla bütünleşme Cumhuriyet ideolojisinde karşımıza çıkacağı gibi dilin, giyimin, düşünce sistemlerinin hızlı ve eksikli bir yapıştırmasına dönüşecektir. Henüz teşhis edilebilen bir tiyatro alanının oluşmaması, “nasıl bir tiyatro istiyoruz” sorusuna verilebilecek yanıtların tahlil edilmesine engel olmaktadır.

Batı'nın çevrilmesindeki motivasyon çoğunlukla değişim yönündeki inançlardır. Bu inanç neyin doğru neyin yanlış olduğuna dair bir inançtır aynı zamanda. Batı tiyatrosunun içerik ve biçim hakkındaki doğruluğuna olan inanç, tüm sanatsal yaratımlarda öz bir kavram olan mimesisin tiyatro için eksikli bir varoluşuna sebep olmaktadır. Çünkü mimesis bir uzlaşma ve karşılıklı alışverişi gerektirmektedir. Bu alışverişin bir yanında tüm biçim ve içerikleriyle Batı tiyatrosu dururken diğer yanında karşılaşma anında tüm eyleyicilerin tavır almasını sağlayacak ve az çok tanımlanabilir bir estetik tavırlar bütününe ihtiyaç duyulmaktadır. Uzlaşım, ancak yenilik ve gelenek, var olan ve yeni gelen arasında yürüyebilecek bir güç alışverişiyle mümkün olabilecektir. İlk dönem Batı tiyatrosu bu mimetik ilkeyi göz ardı etmiştir. Sırf bu nedenle üreticileri ve alıcılarının Batı'ya öykünme, Batı'ya karşı çıkma biçimleriyle belirlenen, her koşulda yaşamın kendinden koparılmış ya da yaşamın kendine yapıştırılmış bir tiyatronun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu durumda beğenilerin, beklentilerin, karşı koyuşların ele alınması her zamankinden daha önemli hale getirmektedir. Çünkü bu yolla hangi dizgenin yaşayan organlarının neden ve nasıl çalıştığı anlaşılabilir.

Dilek Özhan Koçak İstanbul'da tiyatroyla yaşanan büyük değişimin özellikle Fransa'da burjuvazinin devrimden sonra aristokrasinin yaşam ritüellerini tamamen devralmasına bağlı olduğunun altını çizer (Özhan Koçak, 2008, 53). Tiyatro bu ritüellerden birisi olarak soyluluğun ve sınıfsal üstünlüğün göstergesi olarak konumunu sürdürmüştür. Aristokrasinin kendi kapalı dünyasında koruyup kolladığı tiyatro ve estetik alışkanlıklar,

bu kez burjuvazinin ellerinde taşınmaktadır. Osmanlıdan itibaren özellikle de Tanzimat döneminde bu ritüellerle taşınacağı umulan Batı düşüncesi modernleşme düşününü bir parçasını oluşturmaktadır.

2. KAYNAK KÜLTÜRDE TEATRAL ESTETİK VE STOPPARD TİYATROSU

Çalışmanın bu bölümündeki inceleme kaynak üzerinedir. Tom Stoppard'ın teatral kimliği ve kaynaktaki Stoppard algısı bu bölümün ana odaklarını oluşturmaktadır. Bu bölümde öncelikle Stoppard'ın yersiz/yurtsuzluk üzerinden kurulan yaşamı ele alınacaktır. Bir yandan da Stoppard'ın hayatının yanında eserleri ve bu eserlerin İngiltere'de ve bazı örneklerle dünyada ne şekilde dolaşıma girdiği de değerlendirilmeye çalışılacaktır. Oyunlarının özellikle de *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* metninin hangi dillere, ne sıklıkla çevrildiği, oynandığı ve oyunlarının içinde ortaya çıktığı kültür ve seyircisi ile ilişkisi ve daha küresel ölçekte oyunlara yönelik geçmişte ve günümüzdeki tepkiler ele alınmaya çalışılacaktır.

Bu bölümde ayrıca Stoppard'ın sanatında arşiv ve repertuvarın etkileri, oyun yazarı olarak sahneleme ve metin konusundaki yaklaşımları da ele alınacak, bu şekilde oyunlarındaki metinsel dokunun ne şekilde kurulduğunun görünür kılınmasına çalışılacaktır. Stoppard'a göre dramatik metinler salt sanatın temsilcisi olarak düşünüldüklerinde kendi kendilerinin gölgesinden başka bir şey değildir. Dolayısıyla sadece sahneye kondukları zaman en iyi şekilde anlaşılabilir

Stoppard oyun yazarı kimliğinin yanında aynı zamanda çevirmen kimliği ile de bu bölümde konu edilecektir. Stoppard, Slawomir Mrozek, Bertolt Brecht, Federico Garcia Lorca, Arthur Schnitzler, Ferenc Molnar, Václav Havel, Anton Chekhov, Luigi Pirandello gibi tanınmış birçok yazardan toplam 16 oyunun orijinal dillerini bilmeksizin, çeviri metinler üzerinden sahneleme için yeniden çevirmiştir. Bu çevirilerini adaptasyon olarak adlandıran Stoppard, adapte etmenin yazmaya oranla daha kolay olduğunu söylemektedir. Stoppard'ın bu çevirilerindeki stratejileri performans açısından incelenmeye değerdir. Çünkü Stoppard, klasikleri, sadece kendi deyimiyle, adaptasyon için değil, yine özgün birer Stoppard tiyatrosu örneği olarak kabul edilmiş olan oyunlarını yaratmak için de kullanmaktadır. *Godot'u Beklerken* ve *Hamlet* gibi metinlere ait kişilerin, dekorların, sözcüklerin Stoppard tarafından, oyunun tabanını ve yüzeyini

oluşturacak şekilde kullanıldığı *Rosencrantz ve Guildenstern are Dead* en iyi örneklerden biridir.

2.1. Tom Stoppard Tiyatrosu

2.1.1. Hayatı ve Eserleri

Tom Stoppard, Çekoslovakya doğumlu bir yabancı olarak bir İngiliz'den daha İngiliz olmasıyla anılmaktadır. Sanatın, yaratıcısından bağımsız olmadığı fikrinden hareketle eserlerinde Stoppard imzasının okunmasını sağlayan özgün noktaları, yabancı kimliğine atfetmek olasıdır. Stoppard'ın kıtalar ve kültürlerarasında bir yolculuğa dönüşen hayatı eserlerindeki zengin düşünce geçişliliğinde okunabilir şüphesiz, ancak Stoppard tiyatrosunun yaratıcı çeşitliliğini tamamen geçmişine atfetmek eserlerini tek bir okumaya indirgemek ile sonuçlanabilir. Bu nedenle yazıyı yazarla karıştırmamaya özen göstererek Stoppard'ın yaşam öyküsünü ve yazarlık deneyiminin bir izleği verilmeye çalışılacaktır. Böylece *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* öncesi ve sonrası olarak ayrılabilen yazarlık serüveni ve sahip olduğu simgesel sermayelerin ne şekilde somutlaştığına dair fikirler oluşturulmaya çalışılacaktır.

Tom Stoppard 3 Temmuz 1937'de Zlin Çekoslovakya'da Tomas Straussler adıyla Martha Beckova Straussler ve Eugene Straussler'in ikinci çocukları olarak dünyaya gelmiştir. Babası Eugene Straussler o dönemde Bata ayakkabı markasının doktoru olarak görev yapmaktadır. Nazi tehdidi Çekoslovakya'yı ele geçirdiğinde şirket birçok Yahudi kökenli çalışanı gibi Straussler ailesinin kurtuluşunu sağlayacak ve üretimin bir kolunun yürüdüğü Singapur'a kaçmalarına yardımcı olacaktır. Ne var ki Singapur'da yaşanması beklenen huzur, 1941'de Japonya'nın ülkeyi işgali ile bozulacak ve Straussler ailesi tekrar yer değiştirmek zorunda kalacaklardır. Bu kez yollarını Avustralya'ya çevirmişler, ancak geminin rota değiştirmesi sebebiyle Hindistan'a gitmek zorunda kalmışlardır. Eugene Straussler ise Singapur'dan ayrılamadan hayatını yitirmiştir.

Tom Straussler savaş yıllarını Darjeeling, Hindistan'da geçirmiştir. Burada Anglo-Amerikan dünyayla ilgili ilk izlenimlerini edineceği, birçok farklı ırktan öğrencinin bir arada bulunduğu bir okulda eğitim almıştır. Hindistan'daki İngiliz hakimiyeti ve Amerikan askerleri aracılığıyla yakından tanıdığı Amerikan kültürü onda hayranlık

uyandırmaktadır. Annesinin Kenneth Stoppard isimli bir İngiliz askerle evlenmesi ve bu evlilikten sonra beraber İngiltere'ye dönmeleri sonucunda Tom Straussler, soyadını Stoppard olarak değiştirecek ve hayranı olduğu İngiliz kültürünün bir parçası olmak üzere İngiltere macerasına başlayacaktır.

İngiltere'de geçirdikleri ilk yıllar boyunca Yahudi geçmişleri ve Çekoslovakya'yı belleklerden silmek için annesinin özel bir çabası olmuştur. Tom Stoppard İngiltere'deki eğitim hayatına Latince'de başarılı ve klasiklere meraklı bir öğrenci olarak sürdürmüştür. Okul hayatından sıkılan Stoppard 17 yaşına gelince gazete muhabiri olmak uğruna okulu bırakarak Bristol'daki *Western Daily Press* (1954-58) ve sonrasında da *Bristol Evening World* (1959-60) gazetelerinde çalışmaya başlamıştır.

Gazetecilik serüveni Stoppard'ın kariyeri açısından oldukça belirleyici bir dönem olmuştur. Bu dönemde Stoppard yerel olaylar üzerine sütunlar yazmaktadır. Özellikle Bristol tiyatro sahnelerinde yer alan gösterimlerle ilgili yazılar sütunlarda fazlasıyla yer bulmaktadır. O dönem, yani 1950 ve 60'ların İngiliz sahnelerinde John Osborne'un öncülüğünü yaptığı 'Angry Young Men' (Öfkeli Genç Adamlar)²³ ve Samuel Beckett'in sahnelere hakim olan minimalist tiyatrosunun etkileri gözlenmektedir. Buna ek olarak Peter Brook ve Peter Hall gibi yönetmenlerin sahnelerdeki yeni arayışları dönemin teatral kimliğini etkilemeye devam etmiştir. Stoppard tüm bu hareketli sanat dünyasının içinde, sıklıkla haberlerini yayınladığı dönemin en meşhur bölgesel tiyatrolarından Bristol Old Vic tiyatrosunda Peter O'Toole gibi gittikçe ün kazanan isimlerle tanışma olanağı bulmuştur.²⁴ Artık Stoppard için gazetecilik ve tiyatro merakı birbirinden ayrılamayacak kadar birbirine bağlanmış durumdadır. Hatta tiyatro o denli ağır basar ki Stoppard Londra gazetesi *Observer* sponsorluğunda bir tiyatro oyunu yazma yarışmasına katılır ancak "ilk on iki sayfadan sonra okumaya hal bırakmayacak şekilde" bu metin *Look Back in Anger*'a benzemektedir (Flemming, 2001, 11).

²³ 'Angry Young Men' İkinci Dünya Savaşının ardından gelen diğer tüm akımlar gibi insani değerlerin kıymına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. İnsanların oyalandığı mitlere örneğin "güçlü İngiliz" mitine olan inancın yok olması, inancın yerine öfkeyi bırakmıştır. Nitekim akımın en tanınmış temsilcisi olarak John Osborne dilimize *Öfke* olarak çevrilmiş olan *Look Back in Anger* oyunu ile bir bakıma, 'Öfkeli Genç Adamlar'a isim babalığı yapmıştır.

²⁴Peter O'Toole 1957-58 yıllarında hem *Hamlet* hem de *Look Back in Anger* oyunları ile sahneye çıkmış ve bu performanslarıyla Stoppard'ı büyük oranda etkilemiştir.

Stoppard'ın sanat özellikle de tiyatro sahneleri çevresinde sürdürdüğü gazetecilik macerası yazdığı ilk oyun olarak anılan 1960 tarihli *A Walk on the Water* (*Suyun Üstünde Bir Yürüyüş*) ile yerini oyun yazarlığına doğru bırakmıştır.²⁵ Stoppard'ın bu oyunu Arthur Miller'ın *Death of a Salesman* (*Satıcının Ölümü*) ve Robert Bolt'un *Flowering Cherry* (*Çiçek Açan Vişne*) oyunlarının bir karışımıdır, hatta Stoppard oyunu *Flowering Death of a Salesman* (*Satıcının Çiçek Açan Ölümü*) ismiyle adlandırarak bu durumu alaya almıştır (Flemming, 2001, 11). Stoppard'ın Bristol Old Vic'e gönderdiği oyun topluluk tarafından reddedilmiştir. Stoppard hemen aynı yıl içinde *The Gamblers* (*Kumarbazlar*) oyununu yazmış ve oyun BBC tarafından televizyonda gösterilmiştir. 1962'de ise *The Stand-Ins* oyununu yazmıştır (bu oyun *Murder at Moustrap Manor* adıyla anılmış, daha sonra *The Critics* ismini almış ve son yazımında ise *The Real Inspector Hound* adını almıştır). Her ne kadar bu oyunlar beğeni toplasa da Stoppard'ın kariyerinde büyük sıçramalara yol açmamışlar, hatta ancak *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*'le yaşayacağı büyük şöhret patlamasından çok sonra sahnelenebileceklerdir. Bu döneme kadar Stoppard hala zar zor geçinen ve oyun yazarlığında ilerlemekten başka bir hedefi olmayan bir amatör olarak oyunlar yazmaya devam etmiştir. 1960 senesi ayrıca hayatı boyunca menajeri olarak kalacak olan Kenneth Ewing ile tanışması açısından da önemlidir. Ewing, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* için Stoppard'a ilk fikri verecek olan kişi olarak Stoppard'ın yazarlık kariyerinde büyük önem taşımaktadır.

1963 senesinde Stoppard İngiltere'de başarı elde etmek isteyen tüm sanatçılar gibi dönemin sanat ve kültür merkezi Londra'da bulunması gerektiğini düşünerek buraya taşınmaya karar vermiştir. Dönem sanat dergilerinden *Scene*'de bulduğu editörlük işi ve Bristol Old Vic'ten eski dostu (*Lawrence of Arabia* (*Arabistanlı Lawrence*) sayesinde tanınan) Peter O'Toole, sayesinde Stoppard, Londra sanat dünyasının içinde dolanmaya başlamıştır. *Scene* için çok sayıda gösterimi izleme ve değerlendirme şansını bulan Stoppard, dergide William Boot mahlasıyla yazmaktadır. Bu isim Evelyn Waugh'un *Sccop* romanında gazetecilik yapan bir karaktere aittir. Stoppard bu karakterle kendisi arasında birçok benzerlik kurmaktadır. Dergide yazdığı yazılardan anlaşıldığı kadarıyla

²⁵Stoppard bu oyunu daha sonra revize ederek *Enter a Free Man* adıyla yeniden yayınlıyacaktır. Oyun Türkçeye çevrilmemiştir.

Stoppard Brecht, Ibsen, Shakespeare ve Beckett'ten oldukça etkilenmektedir. Bu dönem bakış açısını şekillendiren temel fikri ise “sağlam bir yapı ve mümkün olduğunca yoğun bir dil” olarak tanımlamaktadır (Fleming, 2001, 12).

1963 yılında aynı zamanda *A Walk on the Water* oyunu televizyonda gösterime girmiştir ancak talihsizlik eseri bu gösterim John F. Kennedy'nin suikasti sebebiyle yayınlanması uygun görülmeeyen bir eğlence programı yerine, hiçbir tanıtım yapılmaksızın konduğu için beklenen ilgiyi görmemiştir.

1964'te Stoppard 15 dakikalık iki radyo oyununu yayınlamayı başarmıştır (*The Dissolution of Dominic Boot* ve *'M' is for Moon Among Other Things*). Aynı yıl içinde ayrıca Stoppard'ın üç kısa öyküsü Faber and Faber yayınevi tarafından genç yazarların okurlarla buluştuğu *Introduction 2* seçkisinde yayınlanmıştır. Aynı sene ayrıca BBC için radyo oyunları yazan Stoppard hayatını bir yazar olarak kazanmaya başlamasına rağmen kendi adıyla anılmaktan ziyade isimsiz bir yazar olarak seyircinin karşısında durmaktadır.

1964 tarihi Stoppard'ın kariyerinde büyük sıçramayı yaratacak olan *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*'in yazılma serüveninin başlangıcı olarak da önemlidir. Bu tarihte Stoppard Ford Vakfı tarafından verilen bir bursu kazanarak Derek Marlowe, Piers Paul Read ve Rosencrantz and Guildenstern'a ilham kaynağı olan *Next Time I'll Sing to You* oyununun yazarı James Saunders'la beraber Berlin'de beş ay geçirmiştir. Berlin'de geçirdiği zaman Stoppard açısından önemlidir; çünkü ilk kez bir oyununun (*A Walk on the Water*) sahneleme şansını bulmuştur. John Fleming'in de belirttiği üzere bu durum oldukça ironiktir; çünkü İngilizcenin ustası olarak görülen bu yazar ilk sahnelemesini Almanca (*Old Riley geht über Ozean/ Yaşlı Riley Suyun Üzerinde Yürüdü*) yapmak zorunda kalmıştır (Fleming, 2009, 27) Hatta tüm hayat yolculuğuna Nazi tehdidiyle başlamış olması bu durumu daha da ironik bir hale getirmektedir.

Berlin'de geçirdiği süre içinde Stoppard ayrıca menajeri Erwing'in önerisini dinleyerek *Rosencrantz and Guildenstern Meets King Lear* adını verdiği bir oyun üzerine çalışmaya başlamış, ancak metni tamamlamamıştır. Bu tamamlanmamış metin için ünlü The Royal Shakespeare Company Stoppard'a 12 aylık bir mülhet tanımıştır. Stoppard bu süre içinde birçok kopya teslim etmiş olmasına rağmen hiçbirisi sahnelemeye değer

bulunmamış ve tanınan süre bitiminde sözleşme sona ermiştir. William W. Demastes bu sürecin Stoppard'ın İngiliz tiyatrosunun zirvesindeki isimlere metinlerini okutmuş olması açısından önemli olduğunu belirtmektedir (Demastes, 2013, 17). Çünkü bu sayede oyun son haliyle sahnelendiğinde tiyatro dünyası içinde dolaşımı ve kabulü bu ilk temaslar sayesinde şüphesiz daha da kolaylaşacaktır.

1965 Stoppard'ın İngiltere'deki ilk sahnelemesinin yapıldığı yıldır. Bristol Üniversitesinde sahnelenen *The Gamblers* her ne kadar Stoppard açısından “işe yaramaz güldürmeceler ve kaybolup giden konuşmalar” barındırıyor olsa da, tematik ve biçimsel olarak Stoppard karakterinin ilk izlerini taşıyan bir oyun olarak anılmaktadır. Bu nedenle Stoppard da o dönem yazdığı bir eleştiride *The Gamblers* için “bana ait olduğunu söyleyebileceğim ilk oyun” sözlerini kullanmaktadır (Stoppard, 2001, 38). 1965’de Stoppard ayrıca BBC’nin siparişi üzerine çok sayıda radyo oyunu da yazmıştır. Bunlar içinde Londra’da okuyan hayali bir Arap öğrencinin maceralarını konu alan *A Student’s Diary: An Arab in London* anılabilecek oyunlardan biridir. Bu oyun Arapça’ya çevrilerek Overseas Service tarafından yayınlanmıştır.

1966 yılı birçok açıdan Stoppard için verimli bir yıl olmuştur. Öncelikle *If You Are Glad I’ll be Frank* oyunu radyoda yayınlanmıştı. Daha sonra da Royal Shakespeare Company için Slawomir Mrozek’in *Tango* oyununu yeniden gözden geçirmiştir. *Tango* ile gösterdiği başarı tiyatro çevreleri tarafından bir kez daha isminin anılmasını sağlamıştır. *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*’in ilk sahnelemesi de bu yıl içinde gerçekleşmiştir.

Rosencrantz and Guildenstern Are Dead ilk kez Edinburg Fringe Festival’de amatör Oxford Theatre Group tarafından sahnelenen oyun, sahnelemenin ardından çeşitli yorumlarla ve Londra’da kendinden söz ettirecek kadar büyük yankıyla karşılanmıştır. *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* ile yakaladığı başarının ömür boyu sürececek bir şöhrete kavuşması ise biraz daha zaman almıştır. Bu arada Stoppard ise hala bir oyun yazarı değil roman yazarı olarak ün kazanacağını düşünmektedir. Nitekim Edinburgh’daki festivaldeki ilk sahnelemeyle aynı hafta içinde *Lord Malquist and Mr.*

Moon adındaki ilk romanı yayınlanmıştır. Fakat roman Stoppard'ın beklediği heyecanı yaratmamış ve 1966'da sadece 688 adet satmıştır (Demastes, 2013, 17).²⁶

Olumsuz bir dizi eleştirinin karşısında, *Observer* gazetesinde tiyatro eleştirmenliği yapan Ronald Bryden oyundan sonra gazetede yazdığı “bilgece bir komedi, çarpıcı, inanılması güç, derinlikle baş döndürücülük arasında sıçrayıp duran... John Arden'den bu yana sahnelerde ilk kez boy gösteren genç oyun yazarları içinde en başarılısı” sözleriyle Stoppard'ın profesyonel kariyerinin kapılarını aralayacaktır. Bu eleştiri yazısını okuyan National Theatre'den Kenneth Tynan Stoppard'dan oyunun bir kopyasını istemiş ve Stoppard için başarı rüzgarları esmeye başlamıştır.

Edinburgh'taki ilk gösterimin ardından “son dokuz sene içinde sahnelerde (Harold Pinter'in *Birthday Party* oyunundan bu yana) İngiliz profesyonel tiyatrosundaki en önemli olay” olarak nitelenen *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* sahnelerle buluşmak için 1967 yılını beklemiştir (Hobson'dan aktaran Fleming, 2009, 47). National Theatre'de 1966 yılının sonunda sezon için düşünülen *As You Like It* oyunun iptal edilışinden sonra Stoppard'ın *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* oyununun 1967 yılında oynanmasına karar verilmiştir. Oyun düşük bütçeli bir proje olarak ortaya çıkmıştır. Tıpkı oyunda olduğu gibi oyunun sahnelemesinde de metinlerarasılık söz konusu olmaktadır; oyunun kostümleri Peter O'Toole'un yer aldığı 1963 tarihli *Hamlet* oyununun depoda bekleyen ve kısmen solmuş kostümlerinin kullanılmasıyla oluşturulmuştur.

1967'deki ilk sahneleme Stoppard'ın kariyerinin en önemli gecesi olacaktır. Stoppard ilk sahnelemeyi izleyen süreçte İngiltere'de çok kez en iyi oyun ödülüne layık görülmüştür. Sonrasında New York gösterimi Tony Ödülü'nü ve Drama Critic's Circle Award ödülleri almıştır. Aynı yıl içinde BBC tarafından yayınlanan Albert's Bridge radyo oyunu prestijli Prix Italia Award'a layık görülmüştür. Böylece Stoppard profesyonel ve ödüllü bir yazar olarak İngiliz tiyatrosunda kendine bir niş yaratmaya başlamıştır. Bunu

²⁶Stoppard'ın roman yazarlığı üzerine umutları yayıncısı tarafından karşılıksız bırakılmıştır. Yayıncısı Anthony Blond Stoppard'ın eserini beğenmesine rağmen, dönem okurunun çok az roman satın aldığını, dahası kısa romanları daha az, komik romanları ondan da az satın aldıklarını ifade etmiş ve Stoppard'ın kısa ve komik romanının bu nedenle başarısız olduğunu itiraf etmiştir. Stoppard'ın çok sayıda başvurusuna rağmen deniz aşırı yayınevleri de romanıyla ilgilenmemiş hatta bu romanını *RGD*'in kazandığı başarıdan çok çok sonra yayınlamışlardır (Fleming, 2009, 44).

izleyen kısa bir sürede Stoppard'ın ilk oyunu *A Walk on the Water*, yeni ismiyle *Enter a Free Man*, 1968'de Londra'da sahnelenecek ve yine beğeniyle karşılanacaktır.

Stoppard 1972 yılına kadar yazarlık kariyeri üzerindeki beklentileri karşılayacak *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* ayarında bir eserle seyirci karşısına çıkmamıştır. Ancak üretken bir yazar olarak, *The Real Inspector Hound*, Granada televizyonu tarafından yayınlanan *Neutral Ground*, 1970'de bir tiyatro kulübü gösterimi olarak boy gösteren *After Magritte*, BBC Radyo'da yayınlanan *Where are They Now?* ve Hollywood için yazdığı, daha sonra da tiyatro sahnesine uyarladığı ancak ne beyaz perdede ne de sahnelerde yer bulan *Galileo* senaryosu bu dönemde ürettiği eserler arasında anılacaktır. 1972 yılına gelindiğinde ise Stoppard'ın kariyerini pekiştirecek ve hakkında dolaşan “tek atışlık mucize” dedikodularına yanıt niteliğinde *Jumpers* (*Akrobatlar*) oyunuyla seyirci karşısına çıkmıştır (Demastes, 2013, 19). Bu oyunun eleştirilenler arasında aldığı övgüler 1974 yılında yayınlanan *Travesties* (*Travestiler*) ile katlanmış ve bugün Stoppard tiyatrosu olarak anılan özerk bir tiyatronun kuruluşu gerçekleşmiştir. Ancak bu kez de William Demastes'in belirttiği gibi, Stoppard'ın oyunları tutkudan yoksun, sofistike, nükteci ve entelektüel olarak zorlayıcı olmakla eleştirilmiş, bu eleştirilere dönemin sahnelerini ele geçirmiş olan Öfkeli Genç Adamlar'ın tersine, politik sol söylemlerden ve varoluşçu kaygılardan soyutlanmış olmaları eklenmiştir (Demastes, 2013, 19).

1975 yılına gelindiğinde Stoppard'ın kariyerindeki sinema yazarı kimliğinin ilk habercilerinden biri olarak kabul edilen *The Romantic English Woman* sinema filmi olarak çekilerek beyazperdede gösterilmiştir. Stoppard ileride ismini birçok kereler sinema yazarlığı ünvanıyla birlikte anılmasına sebep olacak dünya genelinde gişe yapmış prodüksiyonlarda yer alacaktır. Hemen ertesi yıl İngiliz tiyatrosunun önemli ismi Ed Berman'ın *The Interaction Theatre* için yazdığı ve çift katlı bir otobüsten dönüştürülen bir sahne üzerinde sahnelenen *The Dogg's Troupe 15 Minutes Hamlet* oyununu yazmıştır. Aynı sene Ed Berman ayrıca Stoppard'ın *Dirty Linen* ve *New Found Land* oyunlarını sahnelemiştir.

1970'lerin ortaları Stoppard'ın aynı zamanda aktivist kimliğiyle ön plana çıkacağı bir yıldır. Stoppard dönemde Doğu Bloğu ve dolayısıyla Rusya hegemonyası karşıtı

hareketin içinde aktif olarak yer almıştır. 1976'da Londra'daki Trafalgar Meydanı'nda bir konuşma yapmış ve Rus Büyükelçiliğine kadar sürdürülen yürüyüşte yer almıştır. Stoppard ayrıca, British Writer's Committee for the Release Soviet Refusenik Authors and Journalists²⁷, Writers and Scholars Educational Trust (Yazarlar ve Akademisyenler Eğitim Ortaklığı) ve The British Campaign for the Release of Indonesian Political Prisoners (Endonezyalı politik mahkumların salıverilmesi için yürütülen bir kampanya) gibi birçok organizasyonda görev almıştır. 1977'de Moskova ve Leningrad'ı ziyaret ederek esaret karşıtı girişimlerde bulunmuştur. Aynı yıl içinde ayrıca çocukluğundan beri ilk kez Çek Cumhuriyeti'ne gitmiş ve burada yeni serbest kalan oyun yazarı ve daha sonra devlet başkanlığı da yapacak olan Vaclav Havel'le bir araya gelmiştir (Demastes, 2013, 19). Stoppard düşünsel olarak üstlendiği bu yeni politik kimlik, verdiği ana akım eserlerin yanında içerikleri toplumsal kaygılarla şekillenmiş daha “çevresel” eserler vermesini sağlamıştır. Bu dönemde özellikle *Every Good Boy Deserves Favor* (André Previn'in müziklerini bestelediği müzikal oyun) ve *Professional Foul* (Vaclav Havel'e ithafen yamıştır) oyunları onun politik dönüşümüne şahitlik eden iki oyunu olmuştur. Dönem eleştirmenleri farklı tondaki bu oyunları Stoppard'ın daha olgun dönemlerinin bir işareti olarak yorumlamaya başlayacaklar, Tom Stoppard ise bu durumdan rahatsız olarak “Ben her zaman politik olmasa da ahlaki olarak hep bu tür hareketlerin içindeydim... Gelecek sene bu zamanlar, asıl uğraşımın ne olacağına dair en ufak fikrim yok” diyerek kendisiyle bu tür bir politik kimlik arasına mesafe koyacaktır (Fleming, 2001, 121).

1979 yılına gelindiğinde Stoppard'ın politik kimliği hala etken bir rol oynamaya devam edecek ancak bunun yanında eski ortaklıklarını sürdürerek yeni ürünler vermeye devam edecektir. Gazetecilik ve konuşma özgürlüğü üzerine yazdığı oyunu *Night and Day* (1978) dönemin beklentilerine uygun olarak daha gerçekçi bir tarzı benimsediği bir oyun olarak anılmaktadır. Öte yandan Ed Berman'la sürdürdüğü ilişki sonucunda 1979 yılında *Dogg's Hamlet* ve *Cahoot's Macbeth* oyunları Warwick Üniversitesi'nde sahneye konmuştur.

²⁷Sovyet Rusyasında yaşayan ve ülke dışına çıkması yasaklanmış olan Yahudi kökenli yazar ve gazetecilerin salıverilmesi için İngiliz Yazarlar Birliği tarafından kurulan bir komisyon.

1979 sonrası Stoppard için sinema çalışmalarına ağırlık verdiği bir dönem olmasına rağmen Stoppard'ın tiyatroya verdiği önem hiç azalmamıştır. Demastes'in tespitine göre dönemin muhafazakar başbakanı Margaret Thatcher'ın liberal politikaları ve meslektaşlarının bu politikalara yönelik tavırları Stoppard'da karşılık bulmasa da zamanla yazarlık kariyerinin bu yönde evrildiği görülmektedir (Demastes, 2013, 21). Yazarın oyunları bu dönemle birlikte daha bireysel konulara eğilmiştir *The Real Thing* (*Gerçek Şey*) Stoppard'ın insan doğasına ve insan ruhunun derinlikleri üzerine yazamayacağına dair gelen eleştirilere bir yanıt niteliğindedir. Oyun İngiltere'de dört yıl süren sahnelemesinin ardından Broadway'de sahne almış ve bunun sonucunda beş adet Tony ödülü alarak Stoppard'ın en çok tanınan oyunları arasına girmiştir. İlginç bir şekilde dönemdaşları da bu oyunda ele alınan evlilik ve ayrılık gibi konularda yazmışlardır. Örneğin Peter Nichol'un *Passion Play* (*Tutku Oyunu*) ya da daha çok tanınan bir başka yazar Harold Pinter'in *Betrayal* (*Aldatma*) isimli oyunları bu konuları ele alan ve hemen aynı dönemlerde yazılmış eserler arasında anılmaktadır.

1986 yılı Stoppard için aktivist kimliğinin yeniden canlanacağı bir yılı işaret etmektedir. Bu yıl içinde Stoppard zorla alıkonan 9000 Yahudi kökenli Sovyet vatandaşının salıverilmesi için bir kampanyaya öncülük etmiştir.

Stoppard 1988 yılına gelindiğinde doğa bilimlerine merak salmış ve uzun zamandır tiyatro çevreleri tarafından beklenen *Hapgood* oyununu bu merakının bir sonucu olarak yazmıştır. *Hapgood* Kuantum Fiziği ve ajanlık hikayelerini bir araya getiren "sıkı örülmüş anlatı, düşünsel olarak zorlayıcı ve o kadar da komik olmayan" yapısıyla tiyatro uygulamacıları açısından yeterli ilgiyi görmemiştir (Demastes, 2013, 22). Hatta bu oyun yazarın en iyi oyun gibi ödüller almaması sebebiyle nispeten başarısız ilk oyunu olarak anılmaktadır. Oyun West End'deki sekiz aylık sahnelemenin ardından New York'a gitmiş ancak orada beklenen ilgiyi görmemiştir.

Hapgood'la gelen kısa süreli görece başarısızlık döneminin ardından 1993 yılında Stoppard kariyerinin düşünsel boyutunu simgeleyen bilim merakı, duygusal derinlik, entelektüel karmaşa gibi öğelerin tamamının bir denge içinde bir arada durduğu oyunu *Arcadia*'yı yazmıştır. *Arcadia*'da bu kez Stoppard'ın bilim merakı Kaos matematiği üzerine yoğunlaşacaktır. Stoppard insan doğası ile kaos matematiği üzerine bir benzerlik

ilişkisi kurmaktadır. Ona göre Kaos matematiği nesneler ve olaylar dünyasında hiçbir şeyin rastlantısal olmadığı, öte yandan bu rastlantısızlığın asla kestirilemeyeceği fikirleri arasındaki bir uzlaşımı tanımlamaktadır (Gussow, 1994, 191). Bu durum insan doğası için de geçerlidir, çünkü insan hayatı belirlenmiştir ve bu belirlenmişlik rastlantısal sebep sonuç ilişkilerine bağlıdır (Gussow, 1994, 191). Bu konu tiyatro uygulamacıları ve izleyicileri açısından çok kabul görmüştür, bu nedenle Stoppard'ın bu oyunu, 1993, 1995'te iki kez ve 2011'de olmak üzere birçok kereler 'en iyi oyun' ödülünü almıştır. İngiltere'deki büyük başarısı kısa sürede denizaşırı bir başarıya dönüşmüş ve New York'taki çok beğenilen sahnelemeleri birçok dile yapılan çevirisi ve popüler bir üniversite tiyatrosu oyunu olması izlemiştir.

Arcadia'nın kazandığı büyük başarının etkisi görmeden Stoppard daha önce yazdığı bir radyo oyunu olan *In the Native State* oyununu *Indian Ink (Hint Mürekkebi)* olarak sahne metnine dönüştürmüştür. 1994 yılında sahnelenen bu oyunda Stoppard kolonicilik ve sonrasına dair eleştirel bir değerlendirmeden bir anlamda uzak durmuş bunun yerine oyunun "polemiklerden çok samimiyetle ilgili" olmasına özen göstermiştir (Gussow, 1994, 209). Metin Stoppard'ın Hindistan'daki anıları ve mevcut hayatı arasındaki gidiş gelişleri ile geçmiş ve bugün arasında kendini en çok anlattığı oyun olarak kabul edilmektedir.

1997 yılında Stoppard kanonunun en önemli eserlerinden birisi olarak görülen *The Invention of Love (Aşkın İcadı)* National Theatre'de sahnelenmiştir. Bu oyun homoerotik bir aşkın peşinde koşması ve entelektüel birikimiyle Oscar Wilde'ın bir suretini andıran A. E. Housman adında bir şair-akademisyenin etrafında şekillenmektedir. Birçok oyun gibi *The Invention of Love* da en iyi oyun ödülü almış ve New York'taki gösteriminin iki oyuncusuna Tony ödülleri kazandırmıştır.

Stoppard'ın üretken oyun yazarı imajı ilerleyen yıllarda da bozulmamıştır. 2002 yılında *The Coast of Utopia (Ütopya Sahili)* ve son olarak 2006 yılında Çekoslovakya'daki kadife devrimini ele alan *Rock'n'Roll* oyunu ile Stoppard oyun geleneğini günümüze kadar taşımıştır.

Stoppard'ın oyun yazarlığındaki başarılarının yanında ayrıca bir başka kimlik olarak ele alınabilecek kadar başarıyla dolu çalışmalarıyla sinema ve senaryo yazarlığı alanı da

mutlaka ele alınmalıdır. 1978 sonrasında Stoppard'ın sinema macerası iyice hız kazanmıştır. Stoppard senaryo yazarı ve bir uyarlama ustası olarak çok sayıda klasik roman ve oyunu sinema için uyarlamıştır. Bunların içinde Nabokov'un *Despair* (1978)²⁸, Graham Greene'nin romanına dayanan *The Human Factor* (1980), Terry Gillam'la birlikte yazdığı ve Akademi Ödülüne aday gösterilen *Brazil* (1985) bu senaryolarından bazıları olarak sayılabilir. 1987'de J. G. Ballard'ın romanına dayanan senaryosu *Empire of the Sun (Güneş Krallığı)* sinemalarda gösterilmiştir. *Empire of the Sun* Hollywood'la Stoppard'ın tanışıklığında ayrı bir aşamayı simgelemektedir. Çünkü bu süreçte Stoppard ünlü yönetmen Steven Spielberg'le yakın ilişki kuracak ve bu bağlantı sonucunda Spielberg ve başka birçok yönetmenin filminde senaryo danışmanlığı yapacaktır. Bu filmler arasında *Restoration (Restorasyon)*, 1995), *Schinder's List (Schindler'in Listesi)*, 1993), *Hook (Kanca)*, 1991), *Chaplin* (1991), *Jurassic Park* (1993), *Indiana Jones and The Last Crusade (Indiana Jones: Son Macera)*, 1989), *Always (Daima)*, 1989), *Sleepy Hollow (Hayalet Süvari)*, 1999), *Bourne Ultimatum (Son Ultimatom)*, 2007) sayılabilir.

Stoppard'ın deyimiyle "Hollywood'a değil, Hollywood'daki yetenekli yazarlara" ilgisi sonucunda ortaya çıkan senaryo danışmanlığı süreci Stoppard'a sadece bol miktarda para değil ayrıca ödüller de kazandıracaktır. Nitekim 1990 yılında senaryolaştırdığı ve yönettiği *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* ile Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan ödülünü almıştır. Senaryo yazarlığı alanındaki diğer çalışmaları arasında E. L. Doctorow'un romanından senaryolaştırdığı ve Dustin Hoffmann'ın oynadığı *Billy Bathgate* (1991), 2000 yılında *Vatel*, Robert Harris'in romanından senaryolaştırdığı 2001 yapımı *Enigma* sayılabilir. Sinemada Stoppard isminin yeniden başarıyla anıldığı son çalışma ise Leo Tolstoy'un romanından senaryolaştırdığı *Anna Karenina* (2012)'dir.

Tom Stoppard'ın oyun yazarlığı, sinema yazarlığı, yönetmenlik tecrübeleriyle ve ismiyle sıklıkla anılan başarı sözcükleri onun 1997 yılında Şövalye ünvanıyla ve 2008'de Critics's Circle Award for Distinguished Service to the Arts ödülünü almıştır. Aynı yıl Stoppard Times dergisinin 'dünyadaki en etkili 100 ismi' arasında 76. sırada yer almıştır. 2008 yılında ayrıca Stoppard Tel Aviv'de İsrail Başbakanı Shimon Perez

²⁸Vladimir Nobakov romanını Rusçadan İngilizceye kendisi çevirmiştir. Türkçeye İngilizceden Nazım Dikbaş tarafından *Cinnet* adıyla çevrilmiştir.

tarafından verilen The Dan David ödölünü Al Gore'un da aralarında bulunduğu 8 kişiyle paylaşmıştır. Bu ödül genellikle üstün başarı gösteren Yahudi kökenli vatandaşları ödüllendirmek üzere verilen bir ödüdür. William Demastes'in de altını çizdiği gibi bir yanda Şövalyeliğe diğer yandan da The Dan David ödülüne layık görülen Stoppard'ın aldığı bu ödüller, onun kıtalar ve kimlikler arasındaki yolculuğunun en somut göstergelerinden birisidir (Demastes, 2013, 24).

2.1.2. Stoppard Tiyatrosu Üzerine

Stoppard oyunlarının ortaya çıktığı dönem, John Osborne, John Arden ve Arnold Wesker gibi kendilerini topluma adanmış oyun yazarlarının egemenliğindedir. Stoppard ise apolitik ve daha yumuşak tavrı ile bu ana akım tiyatrodan ayrılmaktadır. Stoppard bu tavrı sebebiyle dönem eleştirmenleri tarafından olumsuz yorumlara maruz kalmıştır. Bu eleştirmenlerden birisi olan Philip Roberts Stoppard'ı düşüncelerini derinliksiz bir şekilde ifade etmesiyle ve aynı zamanda sanatı sadece “yazmak keyfi” olarak tanımlamasını eleştirmiştir.

Roberts benzeri olumsuz eleştirilere karşılık, Stoppard tiyatrosunu destekleyen bir grup eleştirmen ise Stoppard oyunlarının ne şekilde sınıflanabileceği konusunda zorlanmıştır. Dönem eleştirilerinde karşımıza öne çıkan iki sınıflama ‘absürd’ ve ‘varoluşçuluk’ üzerinedir. Dönem için absürd tiyatro ve varoluşçuluk Osborn ve takipçilerinin yalın gerçeklerin peşinde koşturdukları tiyatrolarına bir alternatif olarak kabul görmektedir. Stoppard, tanımlamaya pek olanak tanımayan bu zor kimliği sebebiyle “Değişmiş Absürd”, “Post-absürdizm”, “‘Godot Geldi’” gibi bu karasızlığa işaret eden eleştirilerden oluşmaktadır. Stoppard'ın özellikle 1977'den sonra oyun yazarlığındaki karakter değişimi eleştirileri eleştirmenlerin bir kez daha kafasının karışmasına sebep olmuştur. Oyunlarında bu kez ideolojik ve ahlaki tartışmalara yer vermesi sebebiyle Stoppard kendisine yöneltilen olumlu ve olumsuz eleştirileri ters yüz etmiştir.

Stoppard'a yakın isimlerden birisi olan Derek Marlowe, Stoppard için şunları söylemektedir: “Tom Stoppard için oyun yazarlığı bir sınav gibidir. Araştırma için yıllarını harcar, iyi bir öğrencinin yapması gereken herşeyi yapar, gerekli tüm kitapları okur ve sonrasında sonuçları bekler” (Tynan, 1979, 48). Stoppard oyunlarının ayrıntılara verdiği önem bu entelektüel geçmişinden kaynaklanmaktadır.

Stoppard ilk dönem yazım tekniğini açıklarken şunu söylemektedir: Başarılı bir sanat eseri için X nesnesini herkese ulaştırabilmesi değil, her bir 26 kişi için alfabe­deki tüm harflere uğrayabilmesi önemlidir (Fleming, 2001, 47). Onun için metin (drama olarak isimlendiriyor) ve sahneleme (tiyatro olarak isimlendiriyor) arasındaki farkı anlatmak için Shakespeare’in *Fırtına*’sının bir gölet kenarındaki bahçede yapılan dış mekan gösterimini örnek vermektedir. Bu gösterimde “Ariel çıkar” gibi göz ardı edilebilecek bir sahne direktifi, Ariel’i oynayan oyuncunun gölet yüzeyinin hemen altına kurulan platformun üstünde yürüyüp gitmesiyle sözel olarak yakalanması güç bir etki yaratmaktadır (Demastes, 2013, 25). Stoppard’a göre bu tiyat­ronun gücüdür, bu nedenle yazdığı oyunlarının nihai amacının sahneleme olduğunu belirtmektedir.

Stoppard’a göre “yazar metni yönetmenden, yönetmen ise yazardan korumak üzere” vardır (Hodgson, 2001, 175). Stoppard’ın yeni sahnelemeler ve sahneler karşısında son derece esnek bir tutum sergilediği görülmektedir. Nitekim, örneğin *RGD*’nin Broadway sahnelemesi için Stoppard, İngiltere’de 3 saat süren oyunun 45 dakikalık bir bölümünü çıkartmıştır. Çünkü Stoppard’a göre bu metin “diğer tüm özelliklerinin yanında bir komedidir... Tüm dünyadaki sahnelemeler içinde iki tanesi nispeten başarısız oldu, çünkü oyunu gereğinden fazla ciddiye aldılar” demektedir (Fleming, 2001, 49). Stoppard için oyunları bu anlamda kutsal birer mabetten çok, kullanım sırasında, yani sahnede kendi kimliklerini bulacak potansiyeller bütünüdür. Ona göre oyunları:

Kimi yerlerde alçalıp yükselen, kimi yerlerde hızlanıp yavaşlayan kendilerine has bir ses çıkarıyorlar. Prova zamanının büyük çoğunluğu oyunculara bu sesin neye benzediğini, onlar da bu sesin benzerini çıkarabilsinler diye, anlatmakla geçiyor. Ve sonra öte yakada düşünen Peter (Wood) ve oyuncular bana aksiyonun bir başka yerde çok gürültülü hale gelmeden sessizce nasıl hızlanabileceğini gösteriyorlar, bu kez tüm bu sesler için başka orkestrasyonların olduğunu görme sırası bana geliyor. (Hodgson, 2001, 175)

Stoppard’ın oyunlarının temel dokusunu oluşturan öğelerden birisi eğlenceli olmalarıdır. Komedi onun için kaçınılmazdır. Seyircinin eğlenmesine verdiği önem çoğunlukla eleştirmenler arasında onun ciddi bir yazar olarak kabul edilip edilemeyeceği yönünde tartışmalara yol açmıştır. Öte yandan konuyla ilgili Stoppard’ın yaklaşımı oldukça nettir: “Eğer bir oyun yazıyorsanız temel amacınız insanların oyun bitmeden çıkmaması olmalıdır” (Demastes, 2013, 27).

Stoppard, İngilizceye ve İngiliz kültürüne dışarıdan ve içeriden bakma becerisine sahip birçok yazar gibi (özellikle koloni sonrası yazarlarda gözlemlendiği üzere) İngilizceyi bir İngiliz'den daha iyi kullanması ile anılmaktadır. Onun için dil bir oyunu anlatan sıradan bir araçtan ibaret değildir, dahası dil kendi başına bir oyundur. Dilin gösterdikleri ve gizledikleri arasında oluşan çoklu anlam olanakları onun için her zaman ilgi çekici olmuştur. Dilin ulaşabileceği limitleri sınaması sebebiyle Oscar Wilde gibi dil ustalarıyla karşılaştırılmaktadır. Bu durum ayrıca onun bir estetikçi ve biçimci olarak değerlendirilmesine sebep olacaktır.

Stoppard'ın dili şaşırtmacalarla doludur. Sözcüklerin taşıdığı anlamlar her defasında başka anlamları çağırır. Sadece metinlerin içinde kuruldukları metinlerarası dünyayla değil aynı zamanda sözcüklerin gidebilecekleri olası güzergahlar sebebiyle de, örneğin bilimsel bir gerçeği kabul ettiği ya da etmediği arasında gidip gelmek Stoppard metni okuyan herhangi bir okurun sıklıkla karşılaşacağı bir durumdur. Oyunlarının ciddiyeti konusunda sürdürülen tartışmaların vardığı sonuç hep aynıdır, Stoppard metinlerine ne çok akılla yaklaş ne de akıllı tamamen elden bırak. Sözcükler Stoppard'ın oyun bahçesidir. Metinler içindeki varlıkları okundukları anda başka anlamlara gelmek üzere çoktan yola çıkmışlardır. *Akrobatlar*'daki George Moore karakterinin ifadesiyle “sözcükler ifade etmeleri gereken düşüncelere ihanet ediyorlar. En genel doğru bile siz onu dilin kalıplarına soktuğunuzda basit bir önermeye dönüşüyor” demektedir (Stoppard *Toplu Oyunları 2*, 139).

Absürd tiyatro ve varoluşçu felsefe dünyanın anlamsızlık üzerine kurulu olduğunu ve anlamın peşine düşmenin de bu nedenle anlamsız olduğu fikri üzerine kuruludur. Oysa Stoppard için anlam her zaman mümkündür. O sadece anlamın tek boyutlu olduğu fikrini kabul etmez. Dünya onun için olasılıklar üzerinde dönmekte ve bu dönme hareketini bir amaç uğruna gerçekleştirmektedir.

Martin Esslin ‘absürd tiyatro’ kavramını ortaya attığı ünlü kitabı *Absürd Tiyatro* (1961) kitabının 1980 baskısına yazdığı “Absürd Tiyatronun Ötesi” bölümünde Stoppard için şöyle diyecektir:

Stoppard oyunları, yaklaşımlarının niteliği ve ait oldukları gelenek -İngiliz üst kültür komedisi- açısından belirgin farklılıklar gösterebilir de büyük oranda Absürd Tiyatro'nun etkilerini yansıtır. *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler, Godot'u beklerken*'in standart özelliklerini kullanır ya da

Akrobatlar iyi ve kötü problemi üzerine sürdürdüğü zekice ve komik sorgulamayı *Godot'u Beklerken*'den doğrudan alıntılacağı sözlerle sonlandırmaktadır: “Mezar başında ölü kaldırıcı şapkasını çıkarır ve matem tutanların en güzelini gebe bırakır.” Archie karakteri ve elbette oyun yazarı şunu ilave eder: “Bam, bam, sağol Sam”. Oyunun Samuel Beckett’e duyduğu minnet daha açık ifade edilmezdi” (Esslin, 1999, 45)²⁹

Esslin bu yazısında ayrıca çok sayıda absürd yazarların bazılarının kendilerini “doğal ve kolay bir şekilde” absürd gelenek içine entegre etmelerine rağmen, bazılarının geleneğin yıkılmasına sebep olacak bir dil geliştirdiklerinden bahsetmektedir. Esslin’in tespitine göre Stoppard’ın kendini İngiliz üst sınıf komedisine ait ürünler vermesi onun absürd geleneğin ötesine geçmesi anlamına gelmektedir. Stoppard yine kendine bir etiket yapıştırılmasına karşı gelmektedir.

Absürd düşüncenin temelinde inançların özellikle de tanrı inancının ve tanrının varlığının inkarı söz konusudur. Absürd tiyatrodaki Terry Hodgson’un ifadesiyle “başlangıçta söz vardı” inancı “başlangıçta dünya vardı” mottosuyla yer değiştirmiştir (Hodgson, 2001, 182). Beckett karakterlerindeki arayış ve Godot, birçok yoruma göre ‘God’ yani, tanrı asla gelmeyendir. Ya da Lucky’nin iplerini elinde tutan Pozzo’nun artık insanın kaderinin tanrının değil insanın ellerinde olduğunun kabulüdür. Gelmeyen tanrı ve insan kaderine yönelik bu kabul absürd dokuyu yaratmaktadır.

Stoppard dünyayı algılayış biçiminde özellikle anlamın mutlaklığı konusunda benzer şüphelerle yaklaşıp da tanrının varlığı üzerinden tartışmalara katılmamaktadır. Ona göre görünüşle gerçek arasında bir tutarsızlık vardır ve görünüşteki kaotik hal bir yanılgıdan ibarettir. Görünüşün arkasında yatan asıl gerçek dünyanın düzenini sağlamaktadır. İsmini doğrudan tanrı olarak koymasa da asıl anlamın kaynağı olarak Stoppard bu gerçekliği görür. Stoppard konuyla ilgili şöyle demektedir:

Volkanik kayalarda aminoasitler -yaşamın başlangıcı- buldular. Volkanik kayadaki aminoasitten Shakespeare’in sonelerine uzanan bir doğru çizmek beni fazlasıyla etkilese de çok uzaktan bir atış... Her ne kadar tanrı fikri olanaksız gibi görünse de, yine de bir açıdan akla oldukça yakın geliyor. (Gussow, 1994, 30)

²⁹ Esslin’e göre Stoppard *Godot’u Beklerken’de* Gogo’nun doğum ve ölüm konsundaki şu repliklerinin bir parodisini vermektedir: “Death and birth. Gravedigger and obstetrician. Shovel and forceps. Tomb and womb. Cries of tormented man and innocent babe. Watchers and watched. Those awake and those asleep”. Burada Archie karakterinin hitap ettiği Sam Esslin’e göre Samuel Beckett’dir.

Stoppard'ın yukarıdaki yorumu Demastes'in de altını çizdiği gibi onun evrim karşıtı net bir tavır takınması anlamına gelmez (Demastes, 2013, 26). Stoppard için hiçbir gerçek tek başına ayakta durmaz, her zaman birden çok seçeneğiyle bir arada yer almaktadır. Stoppard bu nedenle tiyatro oyunu yazdığını belirtmiş ve şöyle söylemiştir: “Oyun yazıyorum çünkü diyalog kendine karşı gelmenin en temiz yoludur. Ben büyük ahlaki konuların üzerinde birdirbir oynayan biriyim. Konum alırım, onu çürütürüm, tersini iddia ederim, çürütmemin de tersini iddia ederim, tersini iddia ettiklerimi yeniden çürütürüm. Sonsuza dek. Durmadan” (Gussow, 1994, 31).

İçine doğduğu değil, sonradan edindiği bir dil olmasına rağmen İngilizcenin güçlü ve zayıf yönlerini sonuna kadar sınayan Stoppard'ın modernist mi yoksa postmodernist mi olduğu yönünde de farklı fikirler bulunmaktadır. Örneğin John Fleming Stoppard'ın modernizmin estetik ifade biçimlerini kullanarak girdiği arayışı sürdürdüğünü iddia etmektedir. Fleming'in kullandığı sınıflama Todd Gitlin'in *Postmodernism: Roots and Politics* (*Postmodernizm: Kökenleri ve Politikaları*) çalışmasındaki tanımlarını kullanmaktadır. Gitlin, modernöncesi, modernist ve postmodernist olmak üzere üçlü bir sınıflama yapmaktadır. Buna göre modernizm öncesi eserler görsel olanda bütünlük, süreklilik, sırasallık, zaman-mekanda neden sonuç uyumluluğu ve tekil anlatıcılık gibi kıstaslarla tanımlanabilmektedir. Bu dönem içinde değerlendirilebilecek eserlerde birey vurgusu önemlidir. Modernist eserlerde aranan bütünlük ise “yapay olarak kurulmuş, parçaların, şaşırtmacaların ya da farklılıkların bir araya gelmesiyle oluşan” bir bütünlüktür. Bu bütün durmadan çokseslilik, farklı bakış açıları ve malzemeler arasında gidip gelmelerden oluşmaktadır. Süreklilik sıklıkla kesintiye uğratılır. Geleneksel bakış açılarının dayandığı düzenler sorguya çekilmektedir. Birey-toplum, özne-nesne gibi ikilikler tartışmanın en merkezine oturmaktadır. Fleming metnlerinin içerik olarak bu eksenden ayrılmaması, biçim olarak da çoksesliliği benimsemesi sebebiyle Stoppard'ın modernist bir yazar olarak anılması gerektiğini iddia etmektedir (Fleming, 2009, 256). Todd Gitlin'in sınıflamasındaki son madde postmodernizmdir. Gitlin'e göre postmodernizm bütünlük arayışının tamamen ortadan kalktığı, onun yerine metinselliğin ön plana çıktığı, hareket halindeki yüzeylerin okuru sürekli başka yüzeylere doğru yönlendirdiği metinlerden oluşmaktadır. Bu metinler kendi nedensizliğine, kurulmuşluğuna, çelişkilerle dolu yapılarına dikkat çekmektedirler. Metinlerde tek bir

odak yoktur, bunun yerine pastiş, kültürel karmalar vardır. Dolayısıyla ifade ve ya ima edilen nesne biçim ve anlam olarak kararsız, parçalı ve hatta çürümüştür tıpkı dünya üzerindeki diğer anlamlar gibi. Fleming'e göre Stoppard metinleri her ne kadar bu tanıma göre postmodern metinler olarak değerlendirilse de aslında metinlerin yüzeyinin altında sürekli bir bütünlük arayışı bulunması ve kullandığı hiçbir malzemenin nedensiz varolmaması sebebiyle Stoppard'ın modernist bir yazar olarak değerlendirmesi gerektiğini söylemektedir. Diğer bir deyişle Fleming Stoppard'ı biçim olarak postmodernist, içerik olarak ise modernist bir yazar olarak kabul etmektedir. Yukarıda sayılan aynı gerekçelerle Stoppard birçok eleştirmen tarafından postmodernist bir yazar olarak anılmıştır.

Stoppard oyunlarının sahnelendiği dönem İngiliz Tiyatrosu sahneleri Öfkeli Adamlar (John Osborne, John Arden ve Arnold Wesker gibi isimler) tarafından domine edilmektedir. Dönemin açmazlarına karşı politik bir duruşu simgeleyen bu akımda Stoppard'ın çok politik içerikten en azından dönem anlayışı bağlamında yoksun olması sebebiyle mümkün olmamıştır. Stoppard bilinçli olarak politik bir yazar olarak anılmaktan kaçınmıştır. 1976'daki bir röportajda dile getirdiği üzere:

...eskiden kendimi tehlike altında hissediyordum, çünkü ben yazmaya başladığımda eğer Vietnam... üzerine yazmıyorsan paçavra yazıyorsun demektir. Oysa şimdi hiç umurumda değil. *The Importance of Being Earnest* önemli bir metin ve herhangi bir şeyle ilgili hiçbir şey söylemiyor. (Bull, 139).

2.2. Stoppard Tiyatrosu ve Metinlerarasılık

Rosencrantz and Guildenstern Are Dead (metinde bundan sonra *RGD* olarak anılacaktır) çok sayıda metnin ve sahneleme geleneklerinin bir arada bulunduğu metinlerarası bir örüntüyü içermektedir. Stoppard için bir yüzey bir başkasının zeminini oluşturmaktadır. Sözcüklerin arkeolojisini yapmak okuru sürekli başka zaman ve mekanların metinleriyle bir araya gelmesini sağlar. Bu geçmiş ve gelecek algısını sürdürecektir seyirci sahnenin ve metinlerin tanışı ve tanışığı olarak tasarlanmış bir uzman seyircidir. Bu anlamda Stoppard metinleri ve özellikle de *RGD* kendi seyircisini seçen, seyircisinden talep eden ve seyircisiyle biçimlenen metinlerdir. Bu bağlamda öncelikle Stoppard'ın metinlerini

oluştururken başvurduğu metinlerarasılık teknikleri, metinlerarasılığın gelişim çizgisi içinde ele alınmalıdır.

2.2.1. Metinlerarasılık Üzerine

Görsel, yazılı ve ya işitsel metinler belirli anlamlar içerirler. Metin amaçladığı iletişimi kurmak için bu alıcısı tarafından anlamların çözülmesine yani yorumlanmasına ihtiyaç duyar. Metinlerarasılık (Ing. *Intertextuality*, Fr. *Intertextualité*) metnin taşıdığı anlamların metnin kendi tarihselliği içinde ya da yazarın kendi dehasının benzersiz bir üretimi olmaktan öte kendinden önce de var olan başka metinlerin taşıdığı anlamlara dayandığını iddia etmektedir. Metin, kendinden önceki metinlerin taşıdığı anlamları eklemleyerek ya da parçalayarak kendine dahil eder. Buna göre metinlerarasılık metnin organik biçimde bağımlı olduğu diğer metinlerle arasındaki ilişkiyi analiz eden bir eleştiri biçimini tanımlamaktadır.

Metinlerarasılık, ele aldığı metinleri büyük bir anlam denizinin sadece gözle görülebilen yüzeyinden ibaret olarak ele almaktan kaçınır ve çok daha derinlerde gezinen öteki metinlerin ışık tutularak aydınlatılmasına uğraşır. Diğer bir deyişle bir denizin yüzeyinin varlığından söz etmek için ilkin bir kütle olarak denizin varlığından bahsetmek gerektiğini savunur. Yorum eylemi metnin kapalı kapıları içinde dolaşmak yerine metinler arasında açılan kapılarda dolaşmak anlamına gelir.

Metinlerarasılık kavramının dayandığı kökler dizge anlayışının ilk kavramsal yaratıcısı olan Ferdinand de Saussure'e ve onun Yapısalcılık anlayışına dayanmaktadır. Saussure *Genel Dilbilim Dersleri* başlığında ortaya koyduğu gösteren/gösterilen, dil/söz, artsürem/eşsürem gibi karşıtlıklar öncelikle dilin sonra da dilin üretimi olarak metinlerin ne şekilde ele alınabileceğine dair bir kuramsal izlek sunmuştur. Yapısalcılık dilin öğelerinin taşıdıkları bildirişim gücünün tek başlarına anlaşılamayacağını savunur. Saussure'e göre:

Bir öğeyi yalnız belli bir kavramın birleşimi gibi ele almak yanlış olur. Öğeyi bu yoldan tanımlamak, onu parçası olduğu sistemden ayırmak demektir. Bu, öğelerle başlayıp bunları toplayarak sistemi yaratabileceğimizi sanmak olur. Oysa tam tersine dayanışık bütünden yola çıkarak bu bütünün kapsadığı öğeleri çözümleme yoluyla elde etmek gerekir. (Saussure, 1998, 166)

Saussure Yapısalcılığının öğelerin tek başlarına değerlendirmek yerine bir bütünün parçası olarak ele alınması vurgusu, metinlerarasılık kuramlarının metinlere ve metinlerin taşıdığı anlamlara ulaşabilme yaklaşımlarının biçimini de belirlemektedir. Buna göre ürettiğimiz ya da yorumlayarak elde ettiğimiz anlamlar, ilişkisel bir bütünün parçalarını oluştururlar. Buradan hareketle metinlere baktığımızda, metni üreten yazarın eşsüremlilik bağlamında iki temel dizge içinde hareket ettiğini söylemek mümkündür. Bu iki dizge Graham Allen'in deyimiyle “genelde dilsel, özelde ise edebi dizge”ye ait yapılardır (Allen, 2000, 11). Edebiyat yazarı, edebiyat eserini sadece dilsel dizgeden sözcükler olarak yaratmaz, bunun yanında edebiyat dizgesinin konu, karakter, metin türü ve ya imgelerini de kullanır.

Metinlerarasılık her ne kadar anlamların sadece metin içi değil metin dışı anlamlarla kurduğu ilişkilerle yorumlanabileceği anlayışını Yapısalcılık temel kavramlarından almış da olsa, her iki kuramın arasındaki ilişkinin doğrusal olmadığını belirtmek gerekir. Yapısalcılık ve Metinlerarasılık arasındaki uyumsuzluklar ayrıştırılabilir bir metinlerarasılık anlayışının ortaya çıkmasını sağlamıştır. İki kuram arasındaki ayrışmalara ilk işaret eden Rus edebiyat kuramcısı Michael Bakhtin'dir. Bakhtin kendinden sonra gelecek metinlerarasılık savunularının temelini atmıştır.

Bakhtin'in Yapısalcılık konusunda sorun olarak algıladığı ilke temel husus Yapısalcılığın dili ve üretimlerini genelleştirilebilir ve soyut olarak algılamasıdır. Bakhtin'in farkı ise bu genelleştirici ve soyutlaştırıcı yaklaşım yerine dilin belirli sosyal alanlar, belirli sosyal bildirişimler, belirli söylem ve algılama biçimleri ile ortaya çıktığını savunmasıdır. Bu noktada Bakhtin, Saussure'un ve Yapısalcılığın, dili üreten olarak “insan” figürünü göz ardı etmiş olduğunu vurgular. Bakhtin'in metinlerarasılık için kaynak oluşturan en önemli kavramı *dialogism* yani *söyleşimcilik* kavramıdır. Söyleşimcilik, Caryl Emerson'un tanımlaması ile “çok-dilli bir dünyanın felsefesidir. Bu dünyada her şey geniş bir bütünün bir parçası olarak anlam taşır. Anlamlar arasında sürekli bir alışveriş, sürekli bir etkileşim vardır” (Emerson'dan aktaran Aksoy, 1996, 51). Bakhtin'e göre tarihte dilin eşzamanlı olarak değerlendirilebileceği bir tek an bile yoktur. Bunun nedeni ise dilin bitimsiz bir dönüşüm içinde bulunmasıdır. Söyleşimcilik metnin çok sesli yapısı içinde taşıdığı söylemlerin metnin kendi içine yönelmesinden çok metnin yazarı ve alıcısı arasındaki bir bireysel düzeyde yaşanan bir iletişim ile

gerçekleştiğine işaret eder. Bakhtin'e göre söylem kendinden önce varolmuş ve kendinden sonra varolacak söylemler ile çakışır, onlarla birleşerek anlamını ortaya koyar. Kubilay Aktulum'un da belirttiği gibi Bakhtin'in söylem anlayışına göre başka söylemlerle karışmayan bir söylem neredeyse yoktur (Aktulum, 2007, 26).

Bakhtin söyleşimcilik anlayışına dayanarak edebiyat eserlerinin üretiliş biçimlerini ve yapılarını belirleyen kavramları tanımlar. Bu kavramların en önemlileri *polyphony* yani *çokseslilik*, *heteroglossia* yani *çokdillilik*, *çift sesli söylem*'dir. Çokseslilik bir metni oluşturan karakterlerin ve yazarın taşıdıkları yaşam felsefelerinin eserin bütünlüğü içinde bir arada yer alması anlamına gelir. Çok dillilik (heteroglossia) ise taşıdığı "hetero" kelimesi ile ötekilik üzerine vurgu yapmaktadır. Buna göre çokdillilik bir dilin hem kendi hem de başka dilleri kapsayan çoklu sesler anlamına gelir. Çift sesli söylem ise karakterin kendi içinde, kendi dünya görüşleri ile kesişen ve onu ifade eden söylemleri ile hem diğer karakterler hem de bu karakterlerin dünya görüşlerinin birleşkesinden oluşan yapıyı tanımlamaktadır.

Bakhtin'in söyleşimcilik kuramı kendinden sonra gelecek metinlerarasılık kuramlarının temelini oluşturmaktadır. Bakhtin'in ortaya koyduğu kuramsal düzlem özellikle Julia Kristeva ile metinlerarasılık adı altında birleşerek kavramsallaştırılmıştır. Kristeva 1960'ların Paris'indeki entelektüel gelişimlere Tel Quel dergisi ile katılmıştır. Tel Quel dergisi etkileri sadece o dönemle sınırlı kalmayacak Jacques Derrida, Roland Barthes, Philippe Sollers ve Michel Foucault gibi kuramcıların etkinlik gösterdiği bir edebiyat ve kuram paylaşım alanıdır. Kristeva Tel Quel aracılığıyla uzun süre gizli kalmış bir kuramcı olarak Bakhtin'i dünyaya tanıtmıştır. Kristeva'ya göre edebiyatın tüm öğeleri diğerleriyle sürekli bir iletişim halindedir. Bir yandan da büyük metin kümelerinden oluşmuş tek bir birim gibi hareket ederler. Kristeva her metni "alıntılar mozaigi olarak tanımlar" (Aktulum, 2007, 41). Metin belirli bir işi yerine getiren bir araçtır. Anlam ve iletişim düşünsel birikimin önemli bir üretimini oluşturur. Kristeva'ya göre bilgi ve birikim birçok okurun inandığı gibi kitaplarla "satın alınıp" edinilebilecek dolayısıyla "tüketilebilecek" bir meta değildir (Allen, 2000, 34). Kristeva'ya göre üreten ve üretilen sadece metinler değil aynı zamanda metinleri yazan yazar, okuyan okur ve inceleyen incelemeci de birer üretme ve üretilme sürecine dahil olurlar. Metinler tek bir anlam içinde dolanıp durmazlar. Aksine Bakhtin'in söyleşimciliğini çağrıştıracak biçimde çift

sesli yapıları ile hem kendi içlerinde hem de tarihsel ve kültürel bağlarıyla etkileşime girerler. (Kristeva bunu *ideologeme* olarak adlandırır) “Bir metnin anlamı ise bu metnin parçalarının anlık biçimde sosyal ve kültürel anlamlarla ne şekilde ilişki kurarak şekillendirildikleridir” (Allen, 2000, 37). Bu durumda anlam hem metnin içinde hem de metnin dışındadır. Buna göre metinler onun yatay ve dikey eksen olarak tanıladığı iki eksenin kesişiminde otururlar. *Yatay eksen (horizontal axis)*: metin hem yazarın özneye hem de alıcısına ait olması, *dikey eksen (vertical axis)* metin kendinden önceki metinlerden ya da kendisiyle eş zamanlı var olan yazınsal metinlerden oluşan bir bütüne (corpus) ait olması anlamına gelir (Allen, 2000, 39).

Kristeva gibi metnin tek bir anlam taşıdığı ve sorgulanamaz bir tek gerçeklik olduğu fikrine karşı duran edebiyat araştırmacılarından birisi de Roland Barthes’dır. Barthes’a göre “her metin bir metinlerarasıdır; onda farklı düzeylerde az çok tanınabilecek biçimler altında öteki metinler yer alır: Daha önce edinilen ekinden gelen metinler ile etrafımızdaki ekinden gelen metinler. Her metin eski alıntılarının yeni bir örgüsüdür” (Aktulum, 2007, 56). Barthes yapısalcılığın metni kapalı bir yapı, anlamı ise metinden çıkarılabilecek bir olgu olarak görmesini eleştirerek “açık” metinden söz eder. Barthes Kristeva gibi metnin, kendinden önce gelen, onun içerisinden geçen ya da onu aşan izlerden, parçalardan, düzgülerden oluştuğunu kabul eder. Ancak Kristeva’nın iş ve metin tanımlamalarını farklı anlamda kullanır. Barthes’a göre iş, bitmiş bir yapı anlamına gelirken, metin o işin göstergesi olarak işlev gösterir (Allen, 2000, 66). Metin bütün değişkenliğiyle bitmiş olan işin içinde gezinen özgür parçayı oluşturur. İş içinde kendi üretimine devam eder. Bu üretim içinde sözcüklerin tek sesli olmaları beklenemez. Okur ise sözcük tarafından belirlenmiş anlamları keşfetmekle uğraşmaz, aksine kendini sözcüğün anlam için açtığı yolun akışı içine kendini bırakarak metni anlamlandırır. Metin dili yeniden parçalara dağıttığı için bu yeni yapının anlaşılması için metinlerarası bir yaklaşıma ihtiyaç duyulur. Diğer bir deyişle bir metin kuramı istemsiz biçimde bir metinlerarasılık kuramına ihtiyaç duyar. Barthes’in metinlerarasılık açısından taşıdığı en büyük önemlerden bir tanesi ise “yazarın ölümünü” şiddetle savunmasıdır. Barthes’e göre yazar metne mutlak biçimde hakim olan, onu doğuran ya da öldüren tek güç değildir. Onun deyimiyle “yazı bir özneyi değil bir nesneyi” tanır (Allen, 2000, 72). Bir yazarın kafasının içini inceleyebilecek olsak göreceğimiz özgün üretimlerden çok,

çoktan üretilmiş, çoktan söylenmiş olanların birleşimidir. Yazarın tek işlevi bu zaten düşünülmüş/üretilmiş/söylenmiş olanı yeni bir sıraya koymaktır. Bu durumda anlamın üretimi daha çok okurun sahip olduğu engin bilgi ile ortaya çıkabilecektir.

Metinlerarasılık açısından okuru önemli bir noktaya koyan ve metinlerarasılığı yapısalcı köklerine götüren kuramcılardan bir diğeri Michael Riffaterre'dir. Riffaterre'e göre metinlerarasılık okur- metin arasındaki ilişkiyle ortaya çıkar. Bir yapıt ve ondan önce ve sonra gelen yapıtlar arasındaki ilişkiyi okur kavrar. Riffaterre'e göre "metinlerarasılık, okurun kendinden önce ya da sonra gelen bir yapıtta başka yapıtlar arasındaki ilişkileri algılamasıdır. Öteki yapıtlar ilk yapıtın metinlerarası göndergesini oluştururlar. Bu ilişkilerin algılanması bir yapıtın yazınsallığının temel unsurlarından birisidir" (Aktulum, 2007, 61).

Metinlerarasılık konusunda çalışma yapan bir diğeri yapısalcı kuramcı ise Gérard Genette'dir. Genette metinlerarasılığı metinsel ilişkileri sözcüklerle tanımlayarak yapısalcı yaklaşımları gündeme getirmiştir. Edebiyatın yarattığı kapalı dizge içinde metnin gerçek anlamına ulaşılabilir. Genette metinlerarasılık kavramını metinsel aşkınlık (transtextuality) başlığı altında ele alır (Aktulum, 2007, 81). Genette, anlatı ile söylem arasında bir ayrım yapar. Anlatı konuşan öğeden bağımsız biçimde ortaya çıkar, söylem ise yapısalcılığın savunduğu gibi onu söyleyen kişi ve bulunduğu bağlam içinde ortaya çıkmaktadır. Metinler onun *açık yapısalcılık* olarak nitelediği bir düzlemde etkileşime girerler (Allen, 2000, 100). Yani tarihdışı, metnin parçalarının tekil değerlendirmesini içeren durağan bir yapı yerine, metnin parçalarının anlamlarını etkileşim içine girdikleri bir bütünsel ilişkiler ağındaki konumlarına göre buldukları bir yapısalcılığı ön görür. Metinsel aşkınlık kavramı bir metnin diğeri metinler ile arasındaki biçim ve biçim ilişkilerinin tümünü tanımlar.

Genette, Tom Stoppard tiyatrosunda çokça gözlemlenen bir kavram olan parodi yaklaşımını ortaya atmıştır. Parodi, bir edebi eserin biçimini konusundan koparıp, o konunun yerine başka ve aykırı bir konu yerleştirerek gülünç bir uyumsuzluğu (idealle gerçeklik arasında) ortaya çıkarmak ve böylece alaya alan bir taklit etkisi uyandırmak" anlamına gelmektedir (Aytaç, 2003, 361). Genette *parodinin travesti ve pastiş*'ten farkını belirtir. Bu türler arasında sınıflama yaparken daha çok metinsel ilişkileri üzerine

durur. Parodi, travestiden ayrılır, çünkü travesti hicvedici bir kullanımı tanımlar, oysa parodi gülmece ögesini ön plana alır. Parodi pastişten farklıdır çünkü pastiş öykünmeci bir yaklaşım sergiler, parodi ise öykünmeci değil dönüştürmecidir. Metinsel aşkınlık açısından parodinin kapladığı alan özgün metin (*hypotext*) ile onun metinlerarası ilişkileri (*hypertext*) arasında öykünmecilikten uzak gülmece öğelerini barındıran bir hypertext alanıdır.

Metinlerarasılık, Tom Stoppard'ın çokça başvurduğu bir teknik olarak tiyatrosunun inşasında önemli bir rol üstlenmiştir. Bu nedenle çok sayıda oyununda kendinden önce var olan çok sayıya metnin parodisinin kullanıldığı gözlemlenir. Örneğin *RGD* ve Dogg's *Hamlet*'inin Shakespeare'in *Hamlet*'iyle, *Cahoot's Macbeth*'inin, *Macbeth*'le, ya da *Travesties* oyununun, Oscar Wilde'in *The Importance of Being Earnest* ile bağlantıları okur, yazar ve metinlerarasılık üçgeninde yeni anlamların oluşmasına olanak sağlamaktadır. Stoppard'ın metinlerarasılık aracılığıyla okurdan talep ettiği bilgi ve okuma zenginliği seyir sırasında anlam yaratma süreçlerine katılan aktif bir seyirci modelidir. Düşünsel olarak aktif olması beklenen seyirci sahnedeki metni sadece sunulduğu haliyle değerlendirmeye almayıp, metnin üstünde, yanında, arkasında, içinde ve sonuçta doğasında bulunan metinlerarasılığın açtığı kapılara önem veren seyirci anlayışını ortaya çıkartır. Okurdan beklenen geçmiş okuma pratiği çok boyutlu ve eşzamanlı bir etki yaratmayı hedefler.

Stoppard'ın metinlerarasılık açısından okunmaya elverişli metinleri içinden *Travestiler* oyunu yapısal olarak metinlerarası tekniklerin birçoğunu bir örgü içinde sunması açısından örneklenebilir. Oyuna ismini veren *travesti* kavramı temelde metinlerarasılık başlığında özellikle de Gerard Genette tarafından ortaya konmuş olan *parodi* kavramı ile ilişkilidir. Parodi temelde bir metnin yapısal özelliklerinin korunarak yeniden üretimi anlamına gelmektedir. Buna göre yaratılan yeni metin diğer metnin geçmiş biçimini ve ya türünü koruyarak yeni bir yapı kurar. Eski duvara yeni bir boya çekmek anlamına gelen bu palimpsest yaklaşımla kimi yerlerde kaynak metnin yüzeyinin görünürlüğüne izin verirken, kimi yerlerde ise onu tamamen örter. Ancak bu durum metinler arasındaki ilişkinin organikliğine zarar vermez.

Tom Stoppard, *Travestiler*'i Oscar Wilde'in *The Importance of Being Earnest* oyunu üzerine kurar. Stoppard'ın parodiyi bir teknik olarak kullanım biçimi Genette'in parodi yaklaşımından farklılaşmaktadır. Genette parodi ve travesti kavramlarını dönüştürücü teknikler başlığı altında ele alır. Her ikisi de hiciv amacıyla kullanılırlar. Aralarındaki farklılık ise parodinin hicivden çok gülmece değerinin yüksek oluşudur. Travestide ise amaç hicivdir. Buradaki parodi anlayışı bir anlamda nostaljik bir öykünmeyi ve dönüştürücülüğü gülmece amacıyla dönüştürmeyi temsil eder. Stoppard parodi ve travesti kavramları arasındaki çizgiyi kavramsal düzeyde kırmaktadır. Stoppard'ın amacı Wilde'in oyuna dahil ettiği tarihsel figürlerin tarihsel kimliklerine, taşıdıkları felsefelere ya da Stoppard'ın tartışmak istediği konulara yönelik bir eleştiri getirmektir. İronik bir şekilde *Travestiler* olarak adlandırılan oyununun içi sanat ve politika gibi *ciddi* konulara yönelik ciddi tespitlerle doldurulmuştur. Ancak oyunun türü barındırdığı gülmece unsurlarının çokluğu nedeniyle bir parodi olarak kabul edilebilir.

Parodinin kullanılış biçimi geçmişin geleneksel söylemlerine yenilikçi bir tartışma yaratmaya yarar. Bu durum daha çok postmodernist yaklaşımların özellikle de yapıbozuculuğun kullandığı tekniklerle örtüşmektedir. Postmodernizmin tarihselliğe ve gerçekliğe yönelttiği sorulara yanıt vermek için parodi kullanışlı bir araçtır. Postmodernizmin tarihsellik ve gerçeklik bakışında her ikisinin de metinselleşmiş olduğu düşüncesi değerlendirmeye alındığında metinlerarası bir kullanım olarak parodinin önemi ortaya çıkmaktadır. Parodi kullandığı geçmiş biçim ile bugüne yönelik bakış sağlar. Bu durum Stoppard'ın metinlerini yaratırken neden parodiyi seçmiş olduğunu da açıklamaktadır. Stoppard tarihsellik algısını kesin tarihin farklı mekanlarından bir araya getirdiği karakterler ile kırar. Gerçeklik kavramı ise hem tarihsel olanın yıkılması ile hem de *Travestiler*'in Henry Carr karakterinin düş dünyası olduğu izlenimini veren ileri gidişli ve geri dönüşlü atlamalarla kırılmaktadır. *The Importance of Being Earnest* ise bütün bu mücadelenin yaşandığı bir fondan ibarettir. Stoppard'ın kendi deyimiyle bir yazar olarak “karakter yaratmakta güçlük” çektiğini ifade eder. Stoppard aynı zamanda belirli olay örgüleri icat etmekte de zorlandığını belirtmektedir (Robinson, 1980, 86). Bu “güçlük” onun parodiye başvurması için bir sebepmiş gibi görünebilir. Elbette oldukça ironik olan bu açıklama kolaycılığa kaçmaktan ziyade metinlerinde asıl odaklanılması gerekenin metnin olay örgüsünün ne

şekilde oluşturulduğundan çok ne söylediği ve nasıl söylendiğine dikkat çekmek için bilinçli bir tercihtir. Yani karakterlerin birbirleriyle ne şekilde etkileştiklerinden çok ne yaşamak ve anlatmak üzere etkileşime geçtikleri değerlendirilmelidir. Stoppard Zekiye Er'in çalışmasında ortaya koyduğu gibi yazılı metinlerle yazılı olmayan metinlerin tarihselliğini bir araya getirerek tarih içinde yeni bir düşünce ve yeni bir olay yaratma arayışındadır (Er, 2005, 231). Stoppard'ın oyun alanı eski ile yeni, bugün ile geçmiş, bugün ile bugün arasındaki bir gerilimden doğar.

Parodinin algılanabilmesi diğer bütün metinlerarası kullanımlarda olduğu gibi okur/seyircinin geçmiş metne dair bilgi sahibi olabilmesinden geçer. Parodide geçmiş metne dair saklanmış kodların okur/seyirci tarafından çözülebilmesi gerekir. Bu yorumlama ya da kod çözme eylemi kaynak metnin karakteri ile erek metnin karakteri arasındaki ilişkiye bağlı olmak üzere ikili bir söyleşimi gerektirir. Stoppard'ın *Travestiler* metninde ise karakterlerin üçlü bir söyleşim içine sokulmaları gerekir. Buna göre (1) karakterlerin kaynak metindeki kimlikleri ile parodi metindeki kimlikleri arasında, (2) parodi metindeki kimliklerin birbirileri arasında, (3) parodi metindeki kimlikleri ile tarihsel kimlikleri arasında bir söyleşime gidilmelidir. Bu karmaşık yapı içinde anlam okur/seyircinin her üç değerlendirmeyi yapabilmesine bağlı olarak belirlenebilecektir. Bu üç etkinin sadece *Travestiler* değil, aynı zamanda Stoppard'ın en bilinen oyunu *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür. Stoppard seyircisine seyir anını aşan daha büyük beklentilerle yaklaşmaktadır. Geçmiş metinler bilgisi seyircinin oyunu alımlamasında hem bir kolaylaştırıcı olduğu kadar Stoppard'ın son dönem çizgisinde de görüleceği üzere engelleyici bazı sonuçlar da doğuracaktır.

2.2.2. *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*: Metinlerarası Doku ve Oyunun Alımlaması Üzerine

Bu noktaya kadar izi sürülmeye çalışılan metinlerarasılık yaklaşımı Tom Stoppard oyunlarının anlaşılması için büyük önem teşkil etmektedir. Metinlerarasılık Stoppard oyunlarının en temel hareket noktalarından birisidir. Oyun kişilerini izleyicinin gözlerinden kaçmasına olanak vermeyecek biçimde başyapıtlardan ve tarihte yer etmiş isimlerden seçtiği karakterlerle yaratan Stoppard, bu oyun kişilerinin gizlenmesini asla tercih etmez. Karakterlerin önceki varoluşlarını yadsımaz. Dolayısıyla Stoppard'ın

metinleri kendinden önceki tarihini reddetmez. Aksine bilinçle, birbiri içine farklı zamanlardan örülmüş karakterlerin bir arada bulunuşu metnin kendi tarihselliğini yaratmasına olanak tanır. Yeniden yaratılan bu tarih Stoppard'ın söylemek istedikleri için bir kapıyı aralamaktadır. Karakterler geçmişte yaşayan bedenlerinden, farklılıklar taşıyacak biçimde dönüştürülerek yeni hayatlarına kavuşturulur.

Beliz Güçbilmez *İroni ve Dram Sanatı* başlıklı çalışmasında metinlerarasılık konusunda şunu söylemektedir:

Bir metnin başka metinlerle kurduğu bağlantı, yeni okur/izleyici için modern öncesi ironinin yaratmış olduğu geleneksel okur/izleyici ilişkisini daha teknik ve biçimsel araçlarla yeniden üretmektedir. Metnin başka bir metni (metinleri) [...] çağırması, okura/izleyiciye sadece çağrılan metni fark etme ödevini değil, bu çağırının metnin biçimine/yapısına yerleştirdiği bütünlüklü bir stratejiyi kavrama ödevini yükler. (Güçbilmez, 2005, 155)

Tom Stoppard kullandığı metinlerin görünür olmalarını önemser. Bu durum Bertold Brecht'in yabancılaştırma ile amaçladığı seyircide farkındalık yaratma etkisiyle benzerlik göstermektedir. Stoppard'ın bu bağlam içinde toplumsal dürtülerle hareket ettiği söylenebilir. Stoppard'ın toplumsallığı seyircinin tarihsel ve gerçek olanı yeniden ele almaya zorlaması ile açıklanabilir. Stoppard tarihsel metinleri, tarihsel kişileri başka bir tarihselliğin içine taşımıştır. Stoppard'ın amacı hayat hikayeleri de dahil olmak üzere tüm metinlerdeki tarihselliğin anlatısal düzeyde alıcısına ulaşmasını sağlamaktır. Tarihsel metinlerin kendileri bile tarihçilere belirli metinler aracılığıyla ulaşmaktadır. Anlatısını durmadan örülen bir kurgu olarak yaratan Stoppard “ören bey”³⁰ unvanını hak edecek şekilde birbiri içinden geçen tarihler, birbiri içinden geçen insanlar, birbiri içinden geçen metinler kurarak her katında başka bir anlatının dolayısıyla başka bir anlamın gizlendiği çoklu açılım ve okuma örgüleri yaratmaktadır. Tarihin içinden gelen anlatı-bedenler sözcüklerin belleğinden çekip çıkartılarak yeni bir anlamın içinde (geri) dönüştürülmektedirler.

RGD iki ayrı perspektiften metinlerarasılık geleneğinin araçlarına başvurmaktadır. İlki tarihsel köklerini tüm dünyanın sahnelerine salmış olan Shakespeare gibi köklü ve simgesel gücü büyük yazarlara ait metinler aracılığıyla metinsel düzeyde diğer yandan ise Stoppard'ın çağdaşı kabul edilebilecek ya da dönem tiyatrosunda etken olan Brecht

³⁰ “Ören bey” Hale Turan tarafından Enis Batur için kullanılmıştır. Bkz. Turan, 2002, s.76

ve Beckett gibi isimlerin tiyatro paradigmaları aracılığıyla “türlerarası” düzeyde metinlerarasılığın izlerini sürmek mümkündür. Arşiv ürünleri olarak ele alınabilecek bu metinler yanında Stoppard sahne estetiği açısından da Beckett ve Brecht gibi isimler aracılığıyla metinlerde ve sahnelerde yer bulan sahneleme repertuvarları aracılığıyla tarihsel ileri ve geri gidişler içinde, geçmişin gölgesi ve bugünün ışığında yeniden kurgulamıştır.

Stoppard geleneğinde metinlerarasılık tartışmasının en çok Shakespeare üzerinden yürütüldüğü gözlemlenmektedir. Jill L. Levenson’a göre oyunda *Hamlet*’in 250 satırını oyunda takip etmek mümkündür (Levenson, 2001, 160). Bu elbette sadece Stoppard’a has bir eğilim değildir. Shakespeare’in taşıdığı büyük simgesel değerin Anglo-Amerikan etkisinin yayıldığını gördüğümüz bütün dil ve kültürlerde büyük hakimiyet savaşlarının, özellikle de akademik anlamda yürüdüğünü görmek mümkündür. Klasik metinlerin kendilerini dayatmasına karşılık bir direniş alanı olan sahneleme bu dayatmaya karşı ortaya çıkar. Shakespeare bir klasik olarak arşivin nesnesidir. Sembolik hakimiyeti kendini kutsallaştırır ancak bu kutsal alan içinde ya da karşısında, tiyatronun ne yaptığı ise repertuvarın konusudur.

Shakespeare eserleri günümüzde oldukça farklı izleyici kesimleri için sahnelenmektedir. Alan Sinfield, Shakespeare eserlerinin bu şekilde sahneleniyor olmasını “yaratıcı barbarlık” olarak tanımlasa da Shakespeare eserlerinin yeniden ve yeni biçimlerde üretilmeye devam ettiği görülmektedir. Heiner Müller’in *Hamletmaschine* (*Hamlet Makinası*) (1983), Margaret Clarke’ın *Gertrude and Ophelia* (1987), Ann Marie MacDonald’ın *Goodnight Desdemona, Good Morning Juliet* (1990), Normand Chaurette’in *Les Reines* (1991), Robert Lepage’in *Elseneur* (1995) bu akımın tiyatro perdesinde sayılabilecek isimlerdir. Shakespeare’in yeniden kullanımı tiyatronun ötesine geçerek başka ifade araçlarında da kendine yer bulmaktadır. Örneğin Zeferelli’nin *Hamlet*’i (1990), Kenneth Branagh’ın *Henry V* (1989), *Much Ado About Nothing* (1993), *Love’s Labour Lost* (2000) ve hatta Disney’in *Aslan Kral* (1994) animasyonu. Sadece burada sayılan örneklerle sınırlı kalmayan tüm bu yeniden sahnelemeler ve yeniden yazımlar ya da Stoppard’ın durumunda parodi ve pastiş eserler Shakespeare’in metinsel hakimiyetinin üstüne çıkan örnekler olarak karşımızda durmaktadır. Günümüzde artık

Shakespeare'in sahnelemesinde metnin ve edebi değerinin egemenliğinden söz etmek mümkün değildir.

Shakespeare'in metinsel hegemonyasının ortadan kalkışını duyuran bu yaklaşım Stoppard'ın tiyatrosunun en önemli buluş kaynaklarından birisidir. Hem İngiliz hem de dünya tiyatrosu açısından önemli yerini kullanmayı uzun süredir planlayan Stoppard 1964'te yazıya dökmeye başladığı bu isteği sonraki iki yılda tamamlamıştır. Oyunu yazmaya başladığı 1964 yılında ilkin *Rosencrantz and Guildenstern Meets the King* adını koymayı düşündüğü ve daha çok Hamlet karakteri etrafında kurmak istediği oyunu için Stoppard "biraz tuhaf ama çok eğlenceli" demektedir (Fleming, 2001, 30). Stoppard için eğlencenin kaynağı metnin *Hamlet*'le gireceği mücadeledir.

Shakespeare'in metinlerine ve bu metinlerin kurdukları hiyerarşıye karşı koymak, ulusal bir ikona karşı koymak ve toplum yargısını bozuma uğratmak Stoppard açısından çok geniş bir oyun alanı yaratmaktadır. Shakespeare'i ele alış biçimi bu açıdan oldukça ilginçtir. Çünkü Stoppard Shakespeare'i tam anlamıyla değiştirir. Stoppard bu açıdan yapıbozucu ve radikal bir yazar olarak kabul edilebilir. Kabul gören ilk büyük oyunuyla güç dengeleri yerlerinden oynatılmıştır ve bu kez Rosencrantz ve Guildenstern karakterleri merkeze yerleşmiştir. Shakespeare'e iki şekilde meydan okunmaktadır biçimsel olarak Shakespeare'in doğal akış çizgisi bozulmaktadır ve tematik olarak trajik kahraman kendi oyununun merkezinden edilmektedir.

Stoppard tiyatrosunda her zaman trajik olanla kol kola yürüyen "eğlencesi" Shakespeare'in *Hamlet*'ini kendine bir oyun alanı olarak seçmiştir. Seyircinin izleme ve görme alışkanlıkları içindeki konforlu yerinde boylu boyunca uzanan *Hamlet* bu kez Rosencrantz ve Guildenstern'in çok da farkedilmeyen ya da göz ardı edilen hikayesinde oyunun öncesi ve sonrasına doğru bir açılıma gidecek ve metinde söylenmeyen seyrini uyumsuzluğun sırtına yükleyen anlatacaktır. Uyumsuzluk son derece metinlerarası bir repertuvarla iki karakterin Beckett'in *Waiting for Godot* oyunundaki iki karakterin Gogo ve Didi'nin devinimlerinden takip edilebilecektir. Beliz Güçbilmez'in de altını çizdiği üzere *RGD* "uyumsuz tiyatroyu kendi aynasında gösterir" (Güçbilmez, 2005, 184).

Stoppard'a göre *RGD*'nin 1964'te tamamlanan ilk yazımı Shakespeare'in bir pastişidir. Bu versiyondan 3 yıl sonra yayınlanacak olan versiyonda ise fikirlerinin değişime uğradığı görülmektedir:

Öncelikle herhangi bir pastiş uygulamak gibi bir düşüncem yoktu ya da *Hamlet*'in eleştirisini yapmak gibi de. Bunlar sadece oyunun yan ürünleriydi. Asıl ilgilendiğim konu ve asıl amacım çok büyük bir dramatik ve komik potansiyel barındıran bir konuyu göz önüne çıkarmaktı- Shakespeare bağlamı içinde ne yaptıklarını bilmeyen iki adamın hikayesini. Onlara söylenen sadece yalanlardan ibaret çok az şey dışında neden öldüklerini anlamalarını sağlayacak hiçbir şey bilmemektedirler. (Hudgson, 2001, 57)

Bu anlamda Beckett'in yaşamın anlamını ya da anlamsızlığını sorguladığı absürd yaklaşımı Stoppard için büyük bir kaynak niteliğindedir. Bir yandan *Hamlet* kendinden alıntılanmış metinler biçiminde kendi karakterleri aracılığıyla konuşma fırsatı bulurken (Örneğin 1. Perde'de Claudius ve Gertrude'un Rosencrantz ve Guildenstern'i selamlamalarındaki bölüm tamamen Shakespeare'den alınmıştır), bir yandan da tematik düzeyde tartıştığı "ölüm", "delilik" gibi konular, son derece varoluşçu bir perspektifle günümüz insanının açmazı ve absürlüğünü ortaya koymak üzere yeni bir biçimle ele alınmaktadır.

Stoppard'ın Beckett tekniğini kullanarak *Hamlet* üzerinden girdiği arayış, seyirciyi, sürekli gören ve farkedenden insan biçiminde sahnede hazır tutmaya çalışır. Seyirciden talep ettiği farkındalık sadece metinlerin farkındalığı değildir. Aynı zamanda kendi durumuna yönelen, aktif olarak oyuna katıldığı bir biçimin arayışındadır. Bu biçim Brecht tiyatrosunun dinamiklerine, biçimsel işlevini koruyarak, ancak içeriğindeki politik yükü boşaltarak yaslanmaktadır. Diğer bir deyişle yabancılaştırmanın seyirciye etki etmede kullandığı ayıltıcı teknikler vardır, ancak bu teknikler ideolojik işlevlerinden soyulmuş biçimde kullanılırlar. Konuya dikkat çeken Beliz Güçbilmez, Stoppard'ın izleyici/okurundan Brecht'in diyalektik tiyatrosundan beklediği gibi bir dönüşüm" beklemediğini belirtmektedir (2005, 185).

Biçimsel olarak *RGD*, Brechtien yabancılaştırma etkisiyle ilişkilendirilen ideolojik yıkımı sürdürüyor gibi görünebilir. Yabancılaştırma etkisine göre eylem üzerine aracısız ve doğal yollarla düşünmek adına hiçbir söylemin baskın çıkmasına izin verilmez. Seyircinin metinle ideolojinin kendi kendini normalize etme süreci anlamına gelecek bir

güven ilişkisi kurmasının önüne geçilir. Stoppard'ın oyunu tecrübeli seyircinin *Hamlet* metniyle kurduğu ilişkiyi bozarken bir yandan da durmaksızın seyircinin metin ve akış beklentileriyle oynayarak kendi yüzeyini bozar, böylece bir nevi çifte yabancılaşma durumu yaratır.

Alan Sinfield seyirciyle kurduğu bağlantı açısından *RGD*'nin son derece “tutucu” bir oyun olduğunu söylemektedir. Metnin söylemleri bir dizi kavrama indirgenince (yanılsama, gönderme, buluş, şakalar, mantık oyunları), bu kavramların hemen ardından seyircinin rahatlamasına sebep olan bir üst söylem ortaya çıkmaktadır. (Hodgson, 2001, 186). Bu rahatlama Alan Sinfield'e göre son derece absürd matematik üzerinden hesaplanmış bir durumdur:

Seyirci Rosencrantz ve Guildenstern kişilerini bu türün içine konumlandığı anda, metin nerede duracağını bilmektedir. Karakterlerin kafası karışıkça ve daha da heyecanlı hale geldikçe seyirci bildiğinin doğruluğundan iyice emin olur. Bunun nedeni her bir seyircinin absürdün ne olduğunu ve *Hamlet*'i anlamasından kaynaklanmaktadır. Olayların sırası –örneğin İngiltere'ye gönderilen iki mektup- Rosencrantz ve Guildenstern'in kafasını karıştırırsa da seyirci için bu sadece, *Hamlet*'ten ipuçları taşıdığı için, hoş birer sürpriz dönüşür. Seyirci -talihli iki karakterden farklı olarak- hepsiyle baş edebilecek durumdadır, çünkü yeterince kültürlüdür ve *Hamlet*'lerini bilir. (Sinfield'den aktaran Hodgson, 2001, 186)

RGD'in barındırdığı metinlerarasılık, bu yapıya has nitelikler sebebiyle çok sayıda eleştiriye olanak tanımaktadır. John Fleming'in de belirttiği üzere farklı eleştirmenler tarafından “varoluşçu bir komedi”, “absürd bir oyun”, “eleştiri tiyatrosu”, “teatral parazit” gibi isimlerle birlikte anılmıştır (Fleming, 2001, 49). Oyunun hem yazın hem de sahneleme tekniğine yönelen bu değerlendirmeler buraya kadar ele alınan Shakespeare, Beckett ve Brecht benzerliklerinin Pirandello, Oscar Wilde, Kafka, T. S. Eliot, Wittgenstein gibi tiyatro, edebiyat ve felsefe alanından birçok önemli yazarla çeşitlenen metinlerarası bir dünyaya açılmıştır.

1966 yılında oyunun ilk Edinburg Fringe festivalinde Oxford Theatre Club tarafından sahnelendikten sonra 1967 yılında National Theatre tarafından sahneye konmuş ve izleyen dört sene boyunca sahneden inmemiştir. Oyun İngiliz tiyatro dünyasının merkezinde aldığı bu konumu sürdürerek izleyen on yılda, kısa süre içerisinde 20 farklı

dile çevrilmiş ve Broadway de dahil olmak üzere 250’den fazla sahnelemeyle Türkiye hariç birçok coğrafyada kendine yer bulmuştur.

Politik olmaktan uzak, Oscar Wilde’la karşılaştırılabilecek, sanatın yüceltildiği bir anlayış metinlerine egemendir. Stoppard tiyatrosu seyircisini seçmektedir. Geleneksel anlamda dramatik bir yapı sergilemeyen bu metni anlamak için seyircinin her koşulda yerleşik bir tiyatro algısından ve son derece rafine hale gelmiş bir estetik yatkınlık çemberinden gelmesi gerekmektedir. Özellikle sembolik değeri büyük metinlerin sözcükleri, seslenme biçimleri ve oyun geleneklerini kullanarak, tüm bunlara hakim bir “A Sınıfı İngiliz” seyirciye seslenir. (Brater, 2001, 205). Beliz Güçbilmez bu nedenle “Avrupa’da da Amerika’da da “Dün gece Stoppard seyrettik” demenin kişiye kazandırdığı entelektüel kimliğin Stoppard metnince bilinçli bir şekilde üretildiğini söylemektedir (Güçbilmez, 2005, 8).

Stoppard seyircisin bilinçli olarak yerleştirildiği bu tanımlı ve ayrıcalıklı konum, yazarın yakın dönemde (2015) yazdığı oyunu ve yine İngiltere’de arşivin kalesi olarak görebileceğimiz National Theatre’da sahnelenen *The Hard Problem* oyunu seyircisinin artık kendine biçilen uzman izleyici rolünü taşıyamadığının göstergesidir. Nitekim Stoppard oyun sahneleninceye dek oyunun her ön gösterimden sonra yeniden yazmak ve yeni seyirci profili için “seviyesini düşürerek seyircinin anlayabileceği hale getirmek” zorunda kalmıştır.³¹ Ona göre “1974’te herkes Goneril’in³² kim olduğunu” bilmektedir. “Oysa 1990’daki sahnelemesinde seyircilerin sadece yarısı Goneril’in kim olduğunu” bilmektedir.³³ Stoppard’ın seyircisine yönelik bu yaklaşımı günümüz İngiliz tiyatro eleştirmenleri tarafından eleştirilmiştir. Örneğin Dominic Cavendish “yaşayan en büyük oyun yazarlarımızdan birisi” olarak adlandırdığı yazarın, hem bu yaklaşımını hem de oyunu büyük bir “hayal kırıklığı” olarak adlandırmıştır.³⁴ Oyuncu Jonathan Pryce ise Stoppard’ı “snop” olarak adlandırmış ve “anlaşılır olmak istiyorsa daha anlaşılır

³¹ <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-news/11398015/Tom-Stoppard-I-have-to-dumb-down-jokes-so-the-audience-can-understand.html>

³² Travesties oyununda anılan karakterlerden birisi. Shakespeare’in Kral Lear oyunundan, Lear’in kızlarından birisi.

³³ <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-news/11398015/Tom-Stoppard-I-have-to-dumb-down-jokes-so-the-audience-can-understand.html>

³⁴ <http://www.telegraph.co.uk/theatre/what-to-see/the-hard-problem-dorfman-review-a-major-disappointment/>

yazmalı” diye eklemiştir.³⁵ Artık emekliye ayrılmış bir oyuncu olarak Janet Suzman ise “insanlar artık edebi ve tarihsel göndermeleri anlamıyorlar” diyerek Stoppard’a destek vermiştir. Benzer bir şekilde yine artık sahnelerde yer almayan Patricia Hodge ise “seyircilerin ciddi oyunlarla daha az ilgilendiklerini” söylemektedir.³⁶

Stoppard’ın son dönem oyunlarında seyircisiyle karşılıklı mutabakatının bozulduğu görülmektedir. 1988 yılında “Normal bir tiyatro izleyicisinden daha zeki ve daha dikkatli”³⁷ olarak tanımladığı seyirci artık beklentilerini karşılamamaktadır. Bu durum sadece özellikle metinlerarasılık aracılığıyla kurulan seyircisinde Stoppard estetiğine olan inançta değişiklik yaratmasına bağlanabilir. 1960-80 arası bir şekilde repertuvarda, arşivi yapı sökme uğratarak değişim yapan ve arşivin sağladığı konforlu bilme ve görme biçimlerinin keyfini süren Stoppard için özellikle klasiklere olan inancın ortadan kalkmış olmasıyla beraber dünyayı yeni biçimlerle algılayan bir seyirci profiline bırakmıştır. Kısacası oyunun kuralları bu kez Stoppard lehine değişmiştir. Shakespeare gibi metinler aracılığıyla metinlerarasılığın metin boyutundan, Beckett ve Brecht gibi farklı tiyatro paradigmaları aracılığıyla metinlerarasılığın ‘türlerarası’ boyutundan faydalanan Stoppard son noktada repertuvarın değil, arşivin bir parçası haline gelmiştir.

³⁵ <http://www.telegraph.co.uk/news/celebritynews/11561391/Jonathan-Pryce-brands-Sir-Tom-Stoppard-a-snob-for-denouncing-theatre-audiences.html>

³⁶ <http://www.telegraph.co.uk/news/celebritynews/11422506/Theatre-audiences-are-getting-dumber.html>

³⁷ <http://www.theparisreview.org/interviews/2467/the-art-of-theater-no-7-tom-stoppard>

3. TÜRKÇEDE ROSENCRANTZ VE GUILDENSTERN ÖLDÜLER

Rosencrantz ve Guildenstern are Dead 1966 yılında yazılan bir metin olmasına karşın Türkçeye yaklaşık 35 yıllık bir sürenin ardından, 2000 yılında girmiş ve çeviriyi izleyen 12 yıl boyunca sadece iki kez sahnelenmiştir. Bu durumda okurun/seyircinin metinle ve hatta benzer metinlerle kurduğu ilişkilene, estetik konumlanışının ne şekilde geliştiği incelenmelidir. Sanat eserinin tikel bir üretim olması nedeniyle buradaki incelemenin tek bir oyun ve eldeki tek sahneleme üzerine durması, çalışma açısından sorun yaratmamakta aksine, çalışmanın bakış açısıyla paralellik göstermektedir. Buradan hareketle bu bölümde, performans ve metin arasında ne tür ilişkiler vardır, sahnelemenin ortaya çıkış sürecinde katılımcılar arasında ne tür bir paylaşılan estetik evren vardır, oyunun seçiminden, çevrilmesine ve çevrilmesinden, sahnelenmesine kadar izlenebilen süreçte rastlantısallığın ne tür seçimlerle en aza indirgendiği ve bu seçimleri belirleyen estetik alanın neye dayanarak kurulduğu gibi sorulara cevap aranmaya çalışılacaktır.

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler'in bir çeviri olarak alımlanmasında seyirci bazlı ya da sahneleme bazlı bir değerlendirme yapmak için, her biri aynı zamanda birer okur olan çevirmen ve tiyatro uygulamacılarının metne yönelik yaklaşımları göz önünde bulundurulmalıdır. Bütün bu süreçte çevirmenin, yayıncıların ve editörlerin, yönetmen, dramaturg ve oyuncularının kimlikleri, nesne ve özne, metin ve performans arasındaki ilişkiyi görünür kılabilir. Buradan hareketle seyircilerin estetik kimliği ve metnin karşılaştığı çevrilmeme ve oynanmama gerekçelerinin ne olduğuna bakmanın olanaklı olabileceği varsayılmaktadır.

3.1. Yok-Çeviriden İlk Çeviriye Stoppard (1960-2000)

John MacAloon “bir performans öncesine sahip olmayan performans yoktur” demektedir (MacAloon, 1984, 9). *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* çevirisi öncesinde, metnin arşiv ve repertuvar üzerinde etkilerini oluşturabilecek performans öncesi bir dönemin varlığı ortadadır. Burada kaynak kültürde *Hamlet* ve *Godot*'yu *Beklerken* oyunlarının

çeviri ve sahneleme ile gösterdikleri varlık ve buna yönelik seyirci yaklaşımları değerlendirilmeye alınacaktır. Bu sayede yok çeviri döneminde çeviriyi hazırlayan bir çeviri öncesi sürecin ne şekilde var olduğu ve bu önceden varlık durumunun çeviri, çevirmen ve de uygulamacılar üzerinde ne şekilde etkiye bulunduğu ele alınabilir. Erek kültürdeki hem arşiv hem de repertuvara yönelik yaklaşımların izi sürülecektir. Seyircinin repertuvarında Stoppard henüz performatif bir yapı taşımaz, seyirci bu aşamada sadece arşivi kullanır. Tom Stoppard tiyatrosunun arşivde yer alan oyunlarla doğrudan ilişki içinde bulunduğu ve bu oyunlara yönelik bir mücadele ve direniş ilişkisi içinde bulunduğu görülmektedir.

Tiyatro çevirisinin tiyatro kısmını oluşturan alan yani sanatsal alan, sanat olayını yaratan temel itki yani direniş ile tanımlanabilir. Sanat nesnesinin üretimini sağlayan, onun varlığını, kabulünü ve alımlanmasını hem belirleyen hem de niteleyen tarih, düşünüş ve pratikler bütünü tanımlamaktadır. *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, metinsel düzeyde Stoppard'ın sanatsal üslubunun karşılaştırılabilir diğer metinlerle girdiği direniş de bu çalışmanın incelemesinin bir parçasını oluşturmaktadır. Çünkü bu metin Stoppard'ın diğer birçok metninde açık biçimde kullandığı metinlerarası ilişkiler ile oluşturulmuş ve bu metinlerle girdiği bir tür direniş ile ortaya çıkmıştır. Kullanılan bu metinlerin birer klasik olması ise Stoppard metinlerinin alımlanmasında daha en başta değinilen tartışmaya doğrudan eklemlenmekte ve seyircinin estetik repertuvarının ne şekilde oluştuğuna dair bilgileri sunmaktadır.

Sahneleme ve performans repertuvara aittir. Repertuvar zaman ve mekan bazlı olarak değişir. Bizim arşiv nesnesine karşı ne şekilde konumlanacağımızı belirleyen kavram repertuvardır. Tiyatrodaki repertuvar kavramlarından ayrılması gerekir. Çünkü tiyatrodaki repertuvarı oynanmış oyunlar bütünü olarak alıyoruz. Çalışmanın tartışması açısından geçerli olduğu kadar eksik bir kullanımdır. Metinler tiyatro toplulukları bazında, sahnelendikten sonra arşive dahil edilirler. Stoppard'ın sanat dünyası içinde taşıdığı sermayeler bu bölümde değerlendirmeye alınacaktır. Stoppard Türk sanat dünyası için öncelikle bir senaryo yazarıdır. Oyunları akademik incelemelerde yer alıyor olsa da popüler sanat öznesi olarak ele alınmamaktadır. Stoppard'ın Türk tiyatro arşivi içindeki kimliği bu bölümün inceleme konusunu oluşturmaktadır. Öte yandan Stoppard

metinlerine kaynaklık eden öteki metinlerin, örneğin Shakespeare ve Beckett'in Türk Tiyatro arşivi içindeki konumları da bu bölümün konusunu oluşturmaktadır.

3.1.1. 1960-2000 arası Türkiye’de Tiyatroda Estetik Tavır

Bu bölümün amacı Stoppard’ın ortaya çıktığı ve günümüze uzanan şöhretine kavuştuğu dönemde Türkiye’de özellikle tiyatro alanında ne tür bir sanatsal iklimin bulunduğu ve bu iklimin ortaya çıkışında etken olan dönem atmosferi ve dinamikleri ele alınmaya çalışılacaktır. 60’lar ve 90’lar arası dönem, ihtilaller, yeni anayasalar ve savaşlar gölgesinde filizlenen kimlik arayışları, özgürlük mücadeleleri gibi büyük politik ve toplumsal dönüşümlere ev sahipliği yapmaktadır. Temelde üç farklı on yıla ayrılabilen bu dönemin incelenmesi yönüyle Stoppard tiyatrosunun Türkiye’deki sanatsal yapıda kendine 1990’lara kadar yer bulmasına engel oluşturan geciktirici faktörler görünür kılınmaya çalışılacaktır.

Ele alınacak olan ilk on yıllık, 1960-1970 arası dönem Türkiye’nin toplumsal tarihi açısından son derece keskin dönüşümlerin yaşandığı bir dönemi simgelemektedir. Özellikle 27 Mayıs 1960’da meydana gelen ilk askeri darbe ve bu darbenin ürünü olan 1961 Anayasası ile toplumu yeniden yapılandırıcı bir mekanizma olarak siyasi yapıda günümüze kadar tesirini sürdürecektir değişimlerin tetikleyicisi olmuştur.

Öncelikle Anayasa Mahkemesi, Yüksek Hakimler Kurulu gibi yeni mekanizmalar aracılığıyla yargının bağımsızlaşması, mecliste çok sesliliğin artması, çoğunluğun azınlık üzerindeki hakimiyetinin ortadan kaldırarak düzenlemeler yapılmış, temsil geçmişe oranla daha yaygın hale gelmiştir. Çok seslilik aynı zamanda toplumsal adalet, kişi hakları, sosyal haklar gibi nispeten yeni kavramların anayasal düzeyde anılması sayesinde olanaklı hale gelmiştir. Bu siyasi dönüşümün en önemli ürünlerinden birisi 1963 yılında ilk kez temsil hakkı kazanan Türkiye İşçi Partisi aracılığıyla gittikçe daha politize olan işçi ve aydın sınıfın mecliste yer almasıdır. Söz konusu siyasi zenginleşme toplumsal dünyayı etkileyecek başka değişimlerin habercisi niteliğindedir.

Özellikle Anayasanın 22. Maddesi³⁸ ile teminat altına alınan basın özgürlükleri ve yine 27. Maddenin³⁹ bir sonucu olarak sanatçılara sağlanan ifade özgürlüğü sanatı

³⁸ "Basın hürdür, sansür edilemez."

dizginleyen baskıcı düşünce çemberlerini tam anlamıyla kırmaya da esnetmiştir. Devlet Planlama Teşkilatı, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu gibi yeni mekanizmaların kurulması ile sanat gerçek bir gündem olarak hem ekonomik hem de kültürel alanda kurumsallaşmaya başlamıştır.

Siyasetteki çokseslilik zamanla yerini 1965 seçimlerinde Adalet Partisinin tek başına iktidarıyla beraber toplumsal ayrışmaya ve bu ayrışmanın dolaylı ve doğrudan etkilerine bırakmıştır. Dünyada esen 68 ruhunun rüzgarı, Türkiye’de de öğrenci gruplarının özellikle Batı güdümündeki ekonomik ve siyasal gündemlere karşı daha tepkisel hale getirmiştir. 1960 ihtilalinin Menderes hükümetine gösterdiği sert tavır Adalet Partisi yönetiminin doğrudan yasal müdahalelerde bulunmasına engel olmuş, bunun yerine milliyetçilik ve din gibi kimlikleri alevlendirerek sağ ve sol grupların oluşmasına sebep olmuştur (Erkoç, 11). Öte yandan köyden kentlere doğru süren göç sonucunda kentlerde biriken halk, sağlık, eğitim ve barınma gibi temel ihtiyaçlarını karşılamakta zorlanmakta, fakirlik ve işsizlikle mücadele etmekte başarısız olmaktadır. Bu süreçteki toplumsal gerilimin sürekli tırmandırılarak, hiç bir şekilde sağlatılamaması Türkiye Cumhuriyeti tarihinin ikinci ihtilaline zemin hazırlamıştır.

12 Mart 1971 yılında gerçekleşecek ikinci ihtilal 1960 Anayasasının bir öngördüğü özgürleştirici içeriği tümünden yok saymıştır. Türkiye İşçi Partisi, meslek odaları, öğrenci gruplarının kapatılmış, grev, toplu sözleşme gibi haklar gasp edilmiştir. Bu baskıcı dönemde siyasi tutuklamalar, faili meçhul cinayetler ve karmaşa toplumun her kesimine hakim olmuştur. 1974 yılında Kıbrıs harekatı, sonrasında ülkenin içinden kurtulması güç bir şiddet sarmalında yavaşça daha diplere çekilmesi sebebiyle ülkenin sanat dahil olmak üzere tüm toplumsal süreçleri üzerindeki izleri uzun yıllar silinemeyecek olan bir diğer ihtilalin çanları çalınmaya başlamıştır.

1979 yılında iktidara gelen sağ eğilimli III. Milli cephe hükümetinin polis ve istihbarat gibi devlet araçlarıyla özellikle sendikalar, meslek birlikleri, öğrenci dernekleri ve kooperatifler gibi sivil yapılar aracılığıyla örgütlenen halkla girdiği mücadele Kahramanmaraş olayları gibi daha büyük çaplı şiddet olaylarının yaşanmasına neden olmuştur. (Şener, 2000, 144). Bütün bu karmaşa Türkiye’deki sanat dünyasına bir balta

³⁹ “Herkes, bilim ve sanatı serbestçe öğrenme, öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahiptir.”

gibi incek olan 1980 ihtilali ile son bulacak özgür düşünce özlemi ve arayışları sansür ve şiddete teslim olacaktır.

Yukarıda ele alınan 20 yıllık süreç tiyatro ekseninde büyük değişimlerin yaşandığı yıllardır. Özgürlüklere elverişli anayasal düzenlemeler, sanayileşmeyle ve özgür düşünce akımlarının etkisiyle gelişmekte olan sınıf bilinci, sanatsal alanda da nispeten yenilikçi arayışlara çıkılmasına ön ayak olmuştur. Dolayısıyla bu dönem kurumsal gelişmelerin yanında yeni estetik biçimlerin ve içeriklerin denendiği bir süreci de temsil etmektedir.

Kurumsal anlamda tiyatro alanında ne tür bir örgütlenme içine girileceği, bu örgütlenmenin devletle ne şekilde ilişkilendirileceğine dair tartışmaların bu dönemde yer bulduğu gözlenmektedir. Bu arayışlarla eşgüdümlü olarak 1958'de Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde kurulmuş olan Tiyatro Enstitüsü 1961'de kapatılmış ve yerine 1964'de dört yıllık tiyatro bölümü kurulmuştur. Dönemin Güzel Sanatlar Müdürü olan Cevat Memduh Altar, Başbakanlığa "Eski Eserler, Müzeler, Güzel Sanatlar, Tiyatro, Opera, Folklor ve Filmciliğin Devlet Bünyesinde Bağımsız Bütçeli Bir İdare Olarak Teşkilatlanmasıyla İlgili Rapor" tasarısını sunmuştur (Erkoç, 7). Buradaki amaç tiyatronun yarı bağımsız bir kurum kimliğiyle bir kültür planlaması çerçevesine oturtulmasıdır.

1965 yılına gelindiğinde ise Devlet tiyatroları Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde kurulan Kültür Müsteşarlığı'na bağlanmıştır. 1966'da dönemin kültür müsteşarı, Devlet Tiyatroları Müdürlüğü'ne gönderdiği yazıda, tiyatronun repertuvarında bulunan yerli ve yabancı oyunların taranmasını ve sakıncalı bulunan sözcüklerin ayıklanmasını istemiş, aksi halde oyunların oynatılmaması gerektiğini bildirmiştir (Erkoç, 1993, 7). Türkiye tarihi açısından her zaman sorunlu olan devlet sanat ilişkisinde sanatın bir tahakküm aracı olarak bizzat kendisinin tahakküm altına alınması gerekliliği bu örnekten okunabilmektedir. Devlet tiyatroları 1972 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'ndan ayrılarak önce Başbakanlığa, daha sonra da 1974'te Kültür Bakanlığı'na bağlanmıştır.

Kültür faaliyetlerine verilen önem bu kez devlet gündeminde önemli bir yer teşkil etmeye başlamıştır. Beş yıllık kalkınma planlarında sanat ve kültür faaliyetleri bir kalem olarak kalkınma planlarında yer bulmaktadır. 1963 yılında ilan edilen ve 1963-67

dönemini kapsayan 1. Kalkınma Planında hiç yer verilmemiş olan kültür ve sanat konusu, 1968-72 dönemi için öngörülen 2. Kalkınma Planında yer bulmuş ve “Kültür Faaliyetleri” Başlığı altında temel ilkeler şu şekilde belirlenmiştir:

- a. Toplumun yaşama düzenini geliştirmek ve yaratıcı gücünü artırmakta kültür faaliyetleri son derece önemlidir. Türk kültürünü geniş kitlelere yönelterek geliştirmek için Türk Kültür eserlerini sayı ve nitelik bakımından daha üstün bir seviyeye ulaştırmak, bu imkanı sağlayacak sanatçı ve elemanları yetiştirmek, yeni eserlerin ortaya çıkmasını sağlayacak bir ortam yaratmak ve geliştirmek, eski Türk sanatları ve Türk folklorunun bütün dallarında bilimsel araştırma, tespit ve tanıtmaya faaliyetleri yapmak, kültür eserleri için etken bir dağıtım sistemi kumak, kültür değeri taşımayanlar yerine değerli kültür eserlerini getirmek amaç olacaktır.
- b. Türk Kültürünün milletlerarası alanda yerini alması ve diğer milletlerin kültür faaliyetleri sonuçlarının Türk toplumuna kazandırılması amacıyla yapılan çalışmalarda Türk Kültürünün benliği korunacak, kültür alış verişinin en etkili bir şekilde sağlanması için milletlerarası alandaki kültür alış verışı Devletin desteğiyle yürütülecektir.
- c. İktisadi ve sosyal gelişmeyle belli yerleşme merkezlerinde çeşitli tipte kültür faaliyetlerine ihtiyaç ortaya çıkmaktadır. Bu ihtiyaçların önceden tahmin edilerek karşılanması, diğer alanlardaki programlar ve yatırımlarla aynı seviyede ve önemde ele alınması zorunludur. Kültür faaliyetlerinden en az yararlanan köylük çevrelere yöneltilecek kültür faaliyetlerinin etkili olabilmesi ve yapıcı sonuçlar sağlayabilmesi için; bu bölgelere özellikle Türk kültür eserlerinin götürülmesi, yabancı kültür eserlerinin Türk kültür değerleriyle bağdaştırılarak sunulması zorunludur. Bu anlayış içinde Türk kültürün yurt düzeyinde yayılması ve yaşatılması sağlanacaktır⁴⁰. (2.Kalkınma Planı, 187)

Yukarıdaki hedefleri yerine getirmek için bu kalkınma planında öngörülen politikaların bazıları ise şu şekildedir:

- a. Kültür eserlerini sayı ve nitelik bakımından üstün bir seviyeye ulaştırmak ve yeni eserleri artırmak için ilim, fikir, sanat çalışmaları teşvik edilecek, bu amaçla sergiler açılacak, ödüller konacak ve yarışmalar düzenlenecektir. Üstün nitelikte eserlerin çıkmasını [sic] , yurda yayılışını artırmak için üsün değerde eserler Devletçe satın alınacaktır. Eski Türk yazarlarının eserlerinin muhafazası ve yeni nesillerin anlıyacağı [sic] gibi sadeleştirilerek basılması, Batı kültürünün temel eserlerinin tercümesi yapılacak, İkinci Beş Yıllık Plan döneminde iyi tercüme edilmiş ve ucuz sağlanabilecek en az 1 000 eserlik bir temel eserler kütüphanesi gerçekleştirilecek, dağıtım sistemi geliştirilecektir. Kütüphane binaları sayı ve nitelik bakımından ihtiyacı karşılayacak seviyeye çıkarılacaktır. Halk Eğitimi ile Kütüphaneler Genel Müdürlüğünün faaliyetleri koordine

⁴⁰ <http://www.kalkinma.gov.tr/Lists/Kalkinma%20Planlar/Attachments/8/plan2.pdf>

edilerek evlere ödünç kitap verme servisi ve geçici kitaplıkların sayısı artırılacaktır. Kütüphanecilik alanında ihtiyaç duyulan insan gücünün yetiştirilmesi konusunda tedbirler alınacaktır.

b. Kültür değeri taşımayanlara karşı değerli eserleri geliştirmek amacıyla Devlet çeşitli kültür hizmetlerindeki katkısını artıracak, bu eserinin topluma dengeli dağıtılması sağlayacaktır. Çocuklar zararlı yayınlardan korunacak ve özel kuruluşların bu yöndeki gayretleri desteklenecektir.

c. Türk kültürünün uluslararası alanda yerini alması için Türk sanat ve fikir faaliyetlerinin dış ülkelerde tanıtılması, yabancı sanat ve fikir adamlarının ve topluluklarının Türkiye'deki ilgili çevre ile temaslarının sağlanması, milletlerarası kültür şenlikleri düzenlenmesi Türk eserlerinin yabancı dillere çevrilmesi, fikir ve sanat adamlarının yurt dışındaki gelişmeleri takip etmeleri, uluslararası kültür şenliklerine katılmak için özel programlar hazırlanacak ve desteklenecektir (189).

2. Kalkınma Planında kültür alanında yukarıda çizilen resme göre, kültür alanındaki eksikliklerin öngörüldüğü bu nedenle bu eksiklikleri engellemeye yönelik olarak bazı düzenlemelere ihtiyaç olduğu, çevirinin söz konusu ihtiyaçları karşılamak için Tercüme Bürosu'nun faaliyetlerine benzer bir şekilde “iyi tercüme edilmiş” “1000 eser”in kütüphanelere eklenmesi ve yurtiçi ve yurtdışı etkinliklerin desteklenmesi, “milletlerarası etkinliklerde Türk kültürünün korunması” gibi belirli ideolojik yükler de barındıran son derece önemli hususlar üzerinde durulmuştur. Bu hedeflerin öngörülen biçimde gerçekleşmediği, devlet desteğinin özel girişimleri desteklemediği, ancak özel tiyatroların burada değinilen yenilik ve değişim misyonunu kendi başlarına üstlendiği gözlenmektedir.

Özel tiyatroların sanatın yaygınlaşması ve nitelik olarak değişmesine üstlendikleri bu misyonun önemi fark edilmiş olmasına rağmen 60'lı yılların başlarından bu yana tartışılan ödenekli ve ödeneksiz tiyatro ve ödeneksiz tiyatrolara devlet desteği konularının da temelini kalkınma planlarında okumak mümkündür. Üzerinde durulması gereken bu önemli konu tiyatro çevreleri tarafından çok kez ele alınmıştır. Örneğin Özdemir Nutku 1964 yılında *Milliyet Gazetesi*'nde yer alan “Özel Tiyatrolara Yepyeni Bir Formül” başlıklı yazısında, o yıllarda hala “içkili gazinolar ve gece kulüplerinin [...] belediye resmine tabi olan” özel tiyatroların desteklenmesi “en az üç önemli noktadan memleketimize fayda sağlayacaktır. Bunlardan biri, devletin uzanamadığı yerlere özel tiyatrolar yardımıyla kültürel kalkınma [...] yerli oyun yazarlığının korunması ve

tiyatroların bu haksız durumdan kurtulması” demektedir.⁴¹ Benzer bir şekilde Haldun Taner aynı gazetede 1971 yayınlanan “Tiyatro Reformu” başlıklı yazısında ödenekli tiyatroların ayakta durmalarını sağlayacak önlemlerin alınması gerektiğini belirtmekte, “çünkü bunların çoğu Devlet Tiyatrosu’nun yapamadığı kültür taşıyıcılığı ödevini üzerine almakta ve Türk seyircisi Devlet tiyatrosu sansüründen dolayı tanıyamadığı önemli yabancı ve Türk eserlerin çoğunu bu kanaldan tanımış bulunmaktadır”⁴² Uzun tartışmalara sebep olan özel tiyatlara verilecek destekler ise 1982 yılını beklemek zorunda kalmıştır.

1960 ve 1980 arasındaki dönem özel tiyatroların sayısındaki artış ve Devlet Tiyatrolarında meydana gelen değişimler ve bunun yanında dönemin değişim esintilerinin izleğinde yeni içeriklerin olanaklı hale gelmesi bir önceki tiyatro kuşağından farklı yeni bir tiyatroyu olanaklı kılmıştır. Özellikle 70’li yılların toplumsal hareketliliği sahnede politik bir karşılık bulacaktır. Sevdâ Şener’in de bahsettiği üzere “gerçekçi aile dramı formülü parçalanmakta ve tiyatro yürekli bir atılımla daha geniş kapsamlı sorunlara açılmaktadır” (146).

Sanat çevrelerinin toplumsal gündemlere entegrasyonları ve gelişen toplumsal duyarlılığın bir parçası olmaları politik tiyatronun yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bertold Brecht, Ervin Piscator gibi dünyayı etkisi altına almış politik tiyatro isimleri bu dönemin “nasıl bir tiyatro” sorusunun en önemli karşılığını oluşturmaktadır. Kimi durumlarda sokağın sesi slogan biçiminde sahne üstüne, kimi durumlarda ise oyun mekanı tiyatro sahnesinden meydanlar ve sokaklara doğru genişlemektedir. Bu siyasi gelişme sahneye yönelik denetim ve yasak mekanizmalarının da artması anlamına gelmektedir.

1960’lar için açılması gereken en önemli parantezlerden bir tanesi ise çok sayıda üniversite topluluğunun kurulmuş olmasıdır. Örneğin 1960 yılında Ankara’da ODTÜ Oyuncuları, 1965 yılında İzmir’de Ege Üniversitesi Tiyatro Topluluğu, 1971 yılında İstanbul’da Boğaziçi Üniversitesi Tiyatro Topluluğu kurulmuştur. Alternatif tiyatronun lokomotifleri olarak görebileceğimiz üniversite tiyatrolarının bu dönemde kurulması dönemin tiyatro olaylarından biri olarak anılmalıdır. Tiyatronun kar amacı gütmeyen, özgür düşüncenin yayılması için var olan kurumlar olarak üniversitelerde yaygınlaşması

⁴¹ 20.07.1964 <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=tiyatro&isAdv=false>

⁴² 13.05.1971 <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=tiyatro&isAdv=false>

tiyatronun da özerk bir sanat olarak kendi alanının sınırlarını belirleyip genişletebilmesini sağlayacaktır. Bunun bir sonucu olarak 1966 yılında ilki düzenlenen ODTÜ Amatör Tiyatrolar Şenliği ve daha sonra İzmir ve İstanbul'da da düzenlenmeye başlayacak olan ve günümüzde de devam eden üniversite tiyatro şenliklerinin ilkini oluşturmuştur.

Sokağın sesi özel tiyatrolarda ve üniversitelerde duyulurken Devlet Tiyatroları artan sahne sayısı ile daha yaygın bir tiyatro idealini gerçekleştirmeye çalışmaktadır. 1960 yılında Yeni Sahne, 1964'te Altındağ Tiyatrosu, 1970'ten sonra kullanılmayan Oda Tiyatrosu yeniden 1979'da, 1980'de Gençlik ve Çocuk Tiyatrosu, 1969'da İstanbul Kültür Sarayı (1977'de Atatürk Kültür Merkezi adını alacaktır) açılan bu yeni sahnelerden bazılarıdır. Devlet Tiyatroları'nın fiziksel yayılımı kurumun saygın bir konuma kavuşmasında etkide bulunmuştur.

Bu dönem aynı zamanda Devlet Tiyatrosu'nda yeni sahnelerin yanında yeni müdürlüklerin açıldığı ve yeni kurumsal yapılanmaların yapıldığı bir döneme de karşılık gelmektedir. Bursa, İzmir'de hizmet veren müdürlüklere ek olarak Adana Devlet Tiyatrosu 1966'da oyunlar sahnelemeye başlamıştır. Aynı yıl Opera ve Bale, Devlet Tiyatroları çatısından ayrılmıştır.

Devlet Tiyatroları'nda süregiden genişleme ve devinimin bir diğer yerleşik kurum olan Şehir Tiyatroları açısından da geçerli olduğunu söylemek mümkündür. 1959 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun başına geçen Muhsin Ertuğrul'un yönetimi süresince 1969 yılına kadar İstanbul Şehir Tiyatroları en parlak dönemlerinden birini yaşamıştır. Bu dönemde ayrıca semt tiyatrosu anlayışının yerleşmesi ile Kadıköy, Üsküdar, Fatih, Rumelihisarı, Zeytinburnu tiyatroları açılmıştır (Şener, 2000, 162). Bu sayede tiyatronun daha kolay erişilebilir olması amaçlanmıştır.

Özel tiyatrolarda meydana gelen en büyük değişim ise sayılarındaki artış olarak karşımıza çıkmaktadır. 60'lardan önce kurulan ve etkinliklerini bir sonraki dönemde de sürdüren Muammer Karaca Tiyatrosu, Şen Ses Opereti, İstanbul Tiyatrosu, Tevhit Bilge Tiyatrosu, Saat 6 Tiyatrosu'nun yanında bu topluluklardan doğan yeni oluşumlara da şahit olunmaktadır. Örneğin Dormen Tiyatrosu'ndan 1960-1970 döneminde Gülriz Sururi-Engin Cezzar Topluluğu, Ayfer Feray-Nisa Serezli Topluluğu ve Çevre

Tiyatrosu. Ayfer Feray-Nisa Serezli Topluluğu daha sonra Ayfer Feray Tiyatrosu ve Nisa Serezli - Tolga Aşkıner Tiyatrosu olarak iki yeni topluluk ortaya çıkmıştır (Erkoç 8). Bunların yanında Kent Oyuncuları, Dostlar Tiyatrosu, Devekuşu Kabare gibi kendi alanlarında sahip oldukları hatırı sayılır konumu yitirmeden günümüze kadar ulaşan çok sayıda tiyatronun da İstanbul'da faaliyet gösterdikleri gözlenmektedir.

Özel tiyatroların sayılarında meydana gelen değişimler sadece İstanbul'la sınırlı kalmamış özellikle de Ankara'da tiyatronun farklı kollara doğru genişleyip çeşitlenmesine ve alternatif bir tiyatronun kapılarının aralanmasına sağlayacak çok sayıda atılım gerçekleşmiştir. Bunlardan en önemlisi günümüzde hala perdelerini seyircileri için açan Ankara Sanat Tiyatrosu'dur. Ankara Sanat Tiyatrosu'nun yanında faaliyet gösteren çok sayıda özel tiyatro (Halk Oyuncuları, Ankara Sanat Birliği, Yenişehir Tiyatrosu vb.) hem Devlet Tiyatroları'nın Ankara'daki tekeline karşı bir alternatif, hem de sokaktaki siyasetin ve yükselen halk hareketinin sesinin duyulmasını sağlamaktadır. Tiyatro ilk kez aynı zamanda daha kurumsal yapılarda daha yaygın bir seyirci kesimine, toplumcu bir bakış açısıyla konuşmaktadır. 60'ların sonundan itibaren ortaya çıkan tablonun en temel özellikleri dönemi çok ayrıntılı bir şekilde ele almış olan Gülayşe Erkoç tarafından şöyle özetlenmiştir:

Dönemin sonlarına doğru yaşamda görülen politik kargaşanın, sokak çatışmalarının halkın büyük bir kesimini tiyatrodan uzaklaştırdığı görülür. Öte yandan devletin özel tiyatrolara hiç olmazsa vergi indirimi, bina vb. konularında yardım edememesi, enflasyonun tırmanışına koşut olarak prodüksiyon, kira, vb. ödemelerinin artması, öte yandan televizyonun yayına girmesi, özellikle İstanbul kentinde görülen çarpık kentleşme sonucu ortaya çıkan ve seyircinin tiyatroya gitme isteğini kıran park, ulaşım vb. teknik sorunların ortaya çıkması, özel tiyatro topluluklarını sıkıntıya sokmuştur. Bu da kimi topluluklarda nitelik kaybına yol açmış, "gişe" endişesini ön plana çıkartmıştır. Böylece piyasa toplulukları türemiş, bu gidiş tiyatro enflasyonuna yol açmıştır. (Erkoç, 1998, 18)

1960'lardan 1980'lere kadar görülen değişimlerin genel olarak tiyatronun kurumsallaşması ve yaygınlaşması yönünde çok verimli bir döneme karşılık geldiğini söylemek mümkündür. Bu dönem sadece yeni tiyatro türlerinin denendiği değil aynı zamanda telif eserler açısından da son derece verimli üretimlerin yer aldığı görülmektedir. Cevat Fehmi Başkurt, Orhan Asena, Çetin Altan, Refik Erduran, Turgut Özakman, Haldun Taner, Adalet Ağaoğlu, Necati Cumalı, Cahit Atay, Oktay Arayıcı,

Sermet Çağan, Vasıf Öngören, Recep Bilginer, Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat, Güngör Dilmen, Başar Sabuncu, Nezihe Meriç gibi isimler oyun yazarlık becerileri ile dönemi aşarak günümüze kadar ulaşan çok sayıda isimden birkaçı olarak anılabilir.

Dönem sahnelemelerindeki ve topluluklardaki artan sayı ve çeşitlilik sonucunda tek tip tiyatro yerine birçok farklı türde tiyatronun dönem sahnelerinde kendine yer bulduğunu söylemek mümkündür. Örneğin geleneksel tiyatro biçimlerini benimsemiş örneğin Münir Özkul ve Nejat Uygur tarafından sürdürülen tuluat geleneği ya da özellikle Devlet Tiyatrosu eliyle klasiklerin egemenliğindeki bir sahneleme anlayışı ve ya da dönemim toplumcu gerçekçi eğilimlerinden etkilenen Ankara Sanat Tiyatrosu ya da Dostlar Tiyatrosu gibi toplulukların dünya tiyatrolarından daha önce hiç sahnelenmemiş Samuel Beckett gibi oyun yazarlarını ya da dönemin ürünü olan Melih Cevdet Anday'ın *İçerdekiler* (1965) gibi oyunlarını sahneleyerek güncel ve canlı bir tiyatronun peşine düşmüşlerdir.

Daha çok özel tiyatrolar tarafından yürütülen sanatsal yenilenme arayışları ödenekli tiyatrolarda nitelik düşüşü olarak ortaya çıkmaktadır. 1976 yılında Ankara Sanatseverler Derneği tarafından düzenlenen “Ödenekli Tiyatroların İşlevi” toplantısında konuşma yapan Sevdâ Şener ödenekli tiyatroların “iktidarın görüşü doğrultusunda oyunlar sunduğunu ya da en azından iktidar politikasının üstüne çıkamadığını söylemektedir. (30.01.1976 tarihli *Milliyet Gazetesi* “Ödenekli Tiyatroların İşlevi Tartışıldı”) Ödenekli tiyatrolarla ödeneksiz tiyatrolar arasındaki bu yapısal tartışma ortadan kaldırılmaksızın günümüze kadar sürmüştür.

Tiyatronun yaygınlaştırılması ve tiyatro kurumlarının desteklenmesi konusu devlet planlamasında anılan konulardan birisi olmaya devam ettiği bu dönemde yayınlanan kalkınma planlarından okunabilmektedir. Örneğin 1973-77 yıllarını kapsayan 3. Kalkınma Planında Kültür sanat faaliyetleri konusunda öngörülen hedefler bir önceki kalkınma planından farklılık göstermez. Bu kez sadece “Kültür Araçları ve Kültür Faaliyetleri” başlığı altında yer alan 11. Maddede:

Özellikle şehirlerde yoğunlaşmış olan tiyatroların geniş halk kitlelerine yaygınlaştırılması sağlanacak, kültürümüzdeki mahalli temaşa biçimleri incelenecek ve derlenecektir. Bu alanda bölge tiyatroları ve yersel derneklerin çabaları özendirilecek bölge tiyatrolarının ivedilikle

kurulması sağlanacaktır. Halkın bu tiyatrolardan ucuza yararlanmaları gözetilecek, özel tiyatroların da bu alanda katkıda bulunmaları özendirilecektir (3. Kalkınma Planı, 781).

ifadeleri yer almakta ve tiyatronun yerelleştirilmesi, milli biçimlerin aranması gibi koşulların altı çizilmektedir.

Üçüncü Kalkınma Planını izleyen ve 1979-83 yıllarını kapsayan 4. Kalkınma Planı ise tiyatro konusuna daha çok yer vermektedir:

474. Yerli yazarların tiyatro alanında ulusal kültüre katkılarını özendirmek açısından 1971 - 1976 yılları arasında Devlet Tiyatrolarında sahneye konulan oyunların yüzde 41,9'u telif yüzde 58,1'i ise çeviri niteliğindedir. Öte yandan telif oyun sayısının daha az olmasına karşın, bu oyunları izleyenlerin daha çok olduğu görülmektedir.

475. Büyük kentlerde yoğunlaşan Devlet Tiyatroları hizmetlerinin yurt düzeyinde yayılmasını sağlayacak çalışmalar çok kısıtlı kalmaktadır. Beş yıllık dönemde turnedeki gösteri sayısı, Devlet Tiyatrolarının toplam gösteri sayısının yüzde 5,4'ünü oluşturmaktadır. Aynı dönemde turnedeki izleyici sayısı, toplam izleyici sayısının yüzde 13,4'ünü oluşturmaktadır. Bu bulgular turne çalışmalarının çok yetersiz kaldığını göstermektedir.

476. Yerel yönetimlere bağlı tiyatrolarla özel tiyatrolar, hiç bir devlet desteği görmemelerine karşın daha başarılı yoğun bir tiyatro çalışmasını sürdürmüşlerdir. Devletin giderek sayıları azalan bu kuruluşları destekleyici girişimlerde bulunması gerekmektedir.

477. Devlet Opera ve Balesi büyük oranda yabancı eserlere yer vermekte, yerli yapımlar 5 yılda oynatılan eserlerin sadece yüzde 8'ini oluşturmaktadır. Temsil başına ortalama 301 seyirci düşmekte, oturma kapasitesinin az bir bölümü kullanılmaktadır.

478. Televizyonun yaygınlaştırılması, diğer ülkelerde olduğu gibi Türkiye'de de sinema sanatını etkilemiş, sinemaya olan ilgi azalmıştır. Bu ilgisizlik, Türk filmciliğinde itici bir rol oynamış, yapımcıları daha nitelikli filmler yapmaya yöneltmiştir.

479. Milli Kütüphanenin, III. Planda öngörüldüğü biçimde modern kütüphaneciliğin gereklerine uygun bir konuma kavuşturulması gerçekleştirilmemiş ve geleneksel yapısı sürdürülmüştür. Bu yüzden, okuyucuların yararlanması da sınırlı kalmıştır.

480. Çocuk ve halk kitaplıkları sayısı ve bu kitaplıklardaki kitap sayısında görülen gelişmeye karşın, en yaygın kültür hizmetleri arasında sayılan kitaplıkların yurt düzeyinde dengeli dağılımı sağlanamamıştır. Ayrıca kitaplıkların daha canlı birer kültür evi durumuna getirilmesi açısından yeni düzenlemeler gerçekleştirilememiştir. Kitaplıklara alınacak yayınların saptanması açısından, çağdaş ölçütler getirilememiştir.

481. Tarihi anıtlar, sanat yapıtları, ören ve diğer kültürel kalıntıların yıkılmasının, yok edilmesinin ve yurt dışına kaçırılmasının önlenmesi ve koruma geliştirilmesine ilişkin girişimler sınırlı kalmıştır. Bunun temel nedenlerinden biri bu hizmetleri yürüten kuruluşların eşgüdüm halinde çalışamamalarıdır.

482. Kişisel yaratıcılığın ve özendirmenin en çok önem kazandığı dallardan biri olan plastik sanatlar alanında, sanatçı ve yaratıcıların yetiştirilmelerinin, yeteneklerini ortaya koymalarını sağlayacak eğitim olanaklarının ve araçlarının Devletçe geliştirilmesi III. Planda öngörülmüştür. Ancak sanatçı ve yaratıcıların özendirilmesi ve kendilerini geliştirmeleri için örgüt ve eğitim olanakları sağlanmamış, yetenekli çocukların yararlanacağı eğitim ve özendirme koşullarının geliştirilmesi konusunda süregelen uygulamalara son Plan döneminde yeni bir katkı getirilmemiştir.

483. Müzik alanında eğitim ve araştırma yapmakla görevli Devlet Konservatuvarları bugünkü durumuyla ülkenin sanatçı ve icracı gereksinimlerini karşılamada nicelik ve nitelik açısından yetersiz kalmaktadır. (4. Kalkınma Planı,152)

Dördüncü kalkınma planında dikkat çeken konulardan bir tanesi ise devlet desteğinden mahrum olmalarına rağmen özel tiyatroların Devlet Tiyatrolarına göre daha başarılı olduklarına dair tespittir. Yukarıda da değinildiği üzere ödeneksiz tiyatrolar tiyatro sanatının Türkiye’de alternatif seslerin duyulabilmesini sağlamaktadırlar.

Son olarak 1974 yılında yayınlanan ve 1985-1989 yıllarını kapsayan Beşinci Beş Yıllık Kalkınma Planında “Milli” vurgusu ön plandadır. Bu kalkınma planında kültür faaliyetleri için sadece “kültür hayatımızda önemli yeri olan edebiyat, resim, tiyatro ve sinema sanat dallarının geliştirilmesi ve yaygınlaştırılmasına ağırlık verilecektir” denmektedir (5. Kalkınma Planı, 149).

Buraya kadar değinilen teatral atmosferdeki çeşitli arayışlar, değişimler ve yeniden inşa süreçleri ile bedenlenen görece olumlu gelişim çizgisi 1980 yılına kadar sürmüştür. Ancak 1980 ve beraberinde gelen ihtilal Türkiye’deki sanat dünyası için bir eşik niteliği taşımaktadır. Toplumsal olaylar ve sanatın eşgüdümünü yitirdiği bu dönem nitelikteki kayıpların nicelikle telafi edilmeye çalışıldığı ve nitelik arayışlarından yoksun çok sayıda etkinliğin yer bulduğu bir döneme karşılık gelmektedir.

80’li yıllar politik ve ekonomik çalkantıların yaşandığı bir dönemi simgelemektedir. Sevda Şener bu dönemi serbest piyasa ekonomisinin etkisiyle kolay yollardan ve emek harcamadan zengin olma arayışlarının öne çıktığını ve bu durumun sanat alanını “işgal

ettiğini” ve hatta “kültürümüzün doğal bir parçası” haline geldiğini işaret etmektedir (222). Sanatın başta ihtilal yoluyla düşünsel bağlarından koparılması, düşsüz ve fikirsiz bir tiyatroya yönelimin ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır.

80 döneminde devlet tiyatrolarında iktidarlarla eşgüdümlü meydana gelen yönetim değişimleri kalıcı bir tiyatro politikasının üretilmesine engel olmuştur. Buna rağmen Trabzon (1986), Diyarbakır (1988) başta olmak üzere yeni Devlet Tiyatroları Müdürlükleri ve sahneleri açılmış, toplamda 12 ile yayılan büyük bir kurum haline gelmiştir. Bu büyük yapının merkezîyetçilikten kurtulabilmesi için 1983-86 yılları arasında Devlet Tiyatroları genel müdürlüğü yapan Turgut Özakman döneminde her müdürlüğe kendi yönetimlerini ve sezon repertuvarlarını belirleyebilecekleri bir düzenleme getirilmiştir (Şener, 2000, 237). Bu tür düzenlemelere rağmen tiyatrodaki özgürlük ortamı, toplumsal yapıların tamamında olduğunu gibi sağlanamamış, ideolojik, yenilikçi ve alternatif sahne ve tiyatro arayışları engellenmiştir.

80’li yıllardan itibaren Türkiye’de tiyatronun karşılığı “baskıların yol açtığı kaygılarla ciddi sorunları kurcalamaktan kaçınma çabası, tiyatro ürünlerini giderek cılızlaştırmış, ufku dar, düşünsel yönü zayıf, sıradan oyunlar, müzikle dansla sulandırılarak” sahnelenmektedir (Şener, 2000, 223). Bir önceki dönemin üretken hareketliliğini sürdürmeye çalışan çok az sayıdaki özel tiyatro ise ekonomik buhran sebebiyle küçülmek zorunda kalmıştır.

1980 sonrası dönemin en belirgin özelliği demokratik gelişimi kesintiye uğratan ihtilalin beraberinde sürüklediği korku kültürüne tezat oluşturacak şekilde çok sayıda tiyatro etkinliğinin düzenlenmiş olmasıdır. Örneğin Uluslararası Tiyatro Eleştirmenler Birliği 1987 yılında İstanbul’da toplanmıştır. Ya da daha geç bir dönemde, 1990 yılında Kültür Bakanlığı tarafından Birinci Tiyatro Kurultayı düzenlenmiştir. Aynı zamanda çok olumlu bir gelişme olarak Düzenlenen ve alanlarında ilk sayılabilecek çok sayıda etkinliğe rağmen tiyatronun Türkiye’de siyasi iradede kendini soyutlayamaması düşünce özgürlüklerine ve sahnede daha eleştirel ve alternatif işlerin ortaya çıkmasına engel oluşturmuştur.

Çelişkiler dönemi olarak adlandırılabilir ihtilal sonrası dönemde ayrıca sanatçıların korunması yönünde hamleler de yapılmıştır. Örneğin 1982 Anayasası ile “Sosyal

Güvenlik Hakkı” başlığı altında bir düzenleme yapılmıştır. “Madde 64 - Devlet, sanat faaliyetlerini ve sanatçıyı korur. Sanat eserlerinin ve sanatçının korunması, değerlendirilmesi, desteklenmesi ve sanat sevgisinin yayılması için gereken tedbirleri alır” hükmüyle ile sosyal devlete sanat faaliyetlerinin ve sanatçıların korunması görevi verilmiştir. Bu korumanın olumlu olumsuz etkileri çalışmanın bu bölümünde ele alınacak konulardan birisidir zira politik alanın ekonomik sermayeler aracılığıyla kültürel alanda gösterdiği egemenlik tiyatro alanının 2000'lere doğru uzanacak değişiminin en büyük tetikleyicisi olacaktır.

1960 ve 1990 arası tiyatronun gelişim çizgisini özetleyecek olursak, 1960'lar tiyatronun altın çağına simgelemektedir. Devlet tiyatrolarının kurumsallaşması, özel tiyatroların birbiri ardına açılması, çeviri oyunların ve henüz sahnelerde hiç boy göstermemiş Brecht tiyatrosu gibi çeviri biçimlerin kendilerine yer bulmaları, gelişen sanayi, toplum bilinci ve kimlik arayışlarının bir sonucu olarak yaşamla daha ilişkili bir tiyatronun ortaya çıkması öne çıkan gelişmelerdir. 1960'larda kazanılan bu ayrıcalıklı ve seyircisiyle barışık konum 1970'lerden itibaren düşüşe girmiş ve nihayet 1980'lerle birlikte yerini çok sayıda etkinlikle yürüyen ancak içerik olarak gittikçe daha da zayıflayan bir tiyatroya bırakmıştır. 1970'lere kadar siyaset alanında kendine yer bulan tiyatro bu kez ekonomik alana teslim olmuştur. Özel tiyatrolara devlet desteğinin gerektiği biçimlerde ulaşamaması, siyasetin tiyatronun sesine müdahaleleri ve özellikle serbest piyasa ekonomisine geçişin etkisiyle tiyatro yalnızlaşmış, önce sanatla sonra da seyircisiyle mesafelenmiştir. 1980 darbesinin sanatı eğlenceye indirgemesi günümüzde hala derinleşmeye devam eden boşluğu açmıştır.

1990-2000 arası politik ve toplumsal arka plan çok hareketli ve yeni girilecek yüzyılın keskin hatlarla çizilmesine sebep olacak bir dizi değişime şahitlik eden son derece karmaşık bir yapı sergilemektedir. Doğu ve Güneydoğu'da 84 yılıyla birlikte sıklaşan silahlı mücadelelerin artışa geçtiği, Körfez Savaşı'nın Doğu ve Batı'daki dengeleri yerinden oynattığı, Muammer Aksoy, Turan Dursun, Çetin Emeç, Bahriye Üçok, Uğur Mumcu gibi aydın gazeteci ve düşünce insanlarının suikaste uğradıkları, 1990'da Magic Box Star 1 Kanalı ile ilk özel televizyon yayınının başladığı, 1992'de çok sayıda üniversitenin bir gecede kurulduğu, 2 Temmuz 1993'de Sivas'ta İslami gericiliğin fiili bir eylemle 37 sanat ve düşün insanını Madımak Otelinde katlettiği, 1995 yılında

Yunanistan’la girilen Kardak krizi, 3 Kasım 1996’da Susurluk Kazasıyla beraber “derin devlet” gibi bir söylemin ortaya çıktığı ve 60’lardan bu yana özlemi duyulan ilk örgütsüz halk eyleminin bu kazayı protesto etmek için “aydınlık için bir dakika karanlık” süreciyle gerçekleştiği, koalisyon hükümetlerinin, ardı arkası gelmeyen el değiştirmelerle yönetimde kaldığı, Refah Partisi ve 2000’lerden sonra Türkiye’yi tek elden yönetecek olan Recep Tayyip Erdoğan ve Ak Parti’nin kökenini oluşturacak ilk örgütlenmelerin güçlü bir varlık sergilediği, ülkenin ilk kadın başbakanı Tansu Çiller eliyle 1998’de AB üyelik düşleri, Refah Partisi ve Necmettin Erbakan eliyle AB karışıklığının tartışıldığı, 28 Şubat 1997’de ilk post modern darbenin yaşandığı, pop kültürünün egemenlik kurduğu, gurbetçi rap gruplarının ülkeye girmesi gibi yeni kültür biçimlerinin etkide bulunduğu son derece karmaşık bir dönemdir.

1990’ların çok karmaşık, çok uçlu, değişken yapısı kendinden önceki dönemin ve darbenin doğal bir sonucu olarak düşünsel yönden zayıflamış, sanatsal arayışlarını büyük oranda yitirmiş, eğlence ve televizyonun zaten gecikmeli ve sorunlu oluşmuş seyirci profilini tiyatro mekanında bir araya getirmek yerine evinde tuttuğu bir döneme denk gelmektedir. Toplumsal yapının dönüşümünde bu dönemdeki bir diğer etken ise ekonomik değişimdir. Enflasyonun hızlı ve sürekli yükselişiyle orta sınıfın alım gücüne inen büyük darbe ve serbest piyasa ekonomisine olan yönelimin tüketen açısından ucuz, üreten açınsındansa kolay ve ucuz ve daha çok gelir getiren işlere yönelim tiyatro açısından da benzer etkilerde bulunacaktır. Özellikle alternatif bir sanat anlayışını parlatma görevini 1960’lardan o güne yükselen bir çizgide sahiplenmiş olan ödeneksiz tiyatroları temelden etkilemektedir. Günümüzde hala tartışılmakta olan devlet desteğinin bir türlü gelmemesi, sponsor olmaksızın büyük prodüksiyonların gerçekleştirilememesi, yeterli sahnenin bulunmaması gibi bir dizi gerekçeyle özel tiyatrolar daha küçük ölçekli ama aynı zamanda gişe kaygılarını ve maddi sorunlarını karşılayacak bir tiyatronun arayışına çıkmışlardır. Bu durum kendi sahneleme repertuvarlarını ve izleyicilerini oluşturmuş çok sayıda ve farklı karakterde yeni özel topluluğun ortaya çıkması gibi olumlu sonuçlar doğurduğu da görülmektedir.

İçerik açısından baskı ve sansürün sürmekte olduğu bir kültür tarihini belirten 1980-1990 arası dönemin etkileri sürmeye devam etmektedir. Bireysel olanın yüceltildiği, yaşama ve insanlık durumuna dair eleştiri ve düşün dünyasından beslenen ve oraya

seslenen oyunlar yerine eğlencenin ön plana çıktığı oyunlar sahneleme geleneği popülerleşerek sürmüştür.

Bir yandan etkinliklerin sayısında büyük artış yaşanırken diğer yandan da 80’li yılların geleneğini sürdürerek devlet eliyle çok sayıda politik oyun sansürlenmektedir. Örneğin Erol Toy’un *Pir Sultan Abdal* oyununun sahnelenmesine 1991 yılında birçok ilde yasak gelmiştir. Haluk Işık’ın *Memleket Hikayeleri* de benzer bir şekilde pek çok ilde yasaklanmıştır. Ankara Sanat Tiyatrosu, Dostlar Tiyatrosu, Bizim Tiyatro, Ankara Birlik Sahnesi, Ankara Halk Tiyatrosu, Ankara Halk Oyuncuları Tiyatrosu günümüze kadar oyunları en çok sansüre uğrayan özel topluluklardır. Hatta 1991 yılında bu topluluklar “Yasaklanan Oyunlar” adında bir sergi bile açmışlardır. (Şener, 2000, 319). Bu yasaklamaların devlet tiyatrolarındaki karşılığı ise konjonktürel kararlarla yine oyunların yasaklanması ya da kurumsal kararlarla yer aldıkları arşivden çıkartılmasıdır. Örneğin 1995 yılında Devlet Tiyatroları’nın oyun repertuvarından Atatürk dönemini anlatan Çerkez Ethem olayını anlatan *Candan Can Koparmak* ile laikliği konu alan *Karanlıkta İlk Işık: Kubilay* adlı oyunları repertuvar dışı bırakılmıştır. Bu tür baskıcı uygulamaların karşılığı Devlet Tiyatroları ve Şehir Tiyatroları gibi ödenekli toplulukların devletle ilişkisi üzerinden süregiden alevli tartışmaların daha da parlamasına sebep olmaktadır. Devletin tiyatrosunun devletin değişen politikalarından etkilenmemesi mümkün değildir. Bourdieu kültürel alanın özellikle ekonomik ve politik alanlar tarafından kontrol edildiğini söylemektedir. Gisèle Sapiro’ya göre “farklı milletlere ait alanlarda bulunan temel yapılar iki faktöre dayanmaktadır: ekonomik liberalizm ya da politik liberalizm”⁴³ (Sapiro, 2003, 442). Buna göre eğer politik alan kültürel alanın özgürleşmesine izin verirse kültürel alan ekonomik baskıyı daha az hissederek daha otonom bir yapı sergileyebilir. Tam tersinin gerçekleşmesi ters sonuçlara sebep olacaktır. Devlet Tiyatrolarının ve özellikle son dönemde Şehir Tiyatrolarının, kuruluşlarından bu yana içinde bulundukları çelişki tiyatrodaki her ekonomik ve politik sermayelerin tiyatro alanı içindeki belirleyici rolleri ve bu rollerin dağılım biçiminden kaynaklanmaktadır. Sanatın en büyük hamisi konumundaki devletin özgürleştirici ve tiyatro alanını özerkleştirici yönde olumlu kararlar almaması kültürel alanın üzerinde tersine bir kültürlenme biçimi yaratan bir etkiye sahip olmaktadır. Türkiye’nin 2000’lere kadar ve sonrasında da

⁴³ Edebiyat alanlarını kastederek.

günümüze uzanan yolda içinden geçtiği sorunlar daha çok bu izleğin etrafında şekillenmektedir.

1990-2000 dönemindeki ekonomik sorunların sebep olduğu bazı tepkisel ve olumlu olarak nitelendirilebilecek gelişmeler de bulunmaktadır. Ödenekli tiyatroların karşısında otonom bir arayışa giden, kendi kültürel sermayelerini ödenekli tiyatroların karşıtlığından, “onların yaptığını yapmama” üzerine kuran, ve kendi estetik seyircisini yaratma eğiliminin 90’lardan sonra hız kazandığını görmek mümkündür. Cansu Karagül özellikle tiyatro alanında ayrışmanın yaşandığı bu dönemi kastederek:

60’lı yıllardan itibaren az sayıda örneklerine rastlanan farklı mekân ve sahneleme girişimleri bu dönemden itibaren yeni ve öncü sanatsal denemelerin de önünü açmış ve bütün dünyada hakim hale gelen sanatta çağdaşı yakalama arzusu, Türkiye’de de genç tiyatro sanatçıları için güncel tartışma maddelerinin başına yerleşmiştir. (Karagül, 2014, 124)

Politik alanın kültür alanı üzerinde kurmak için kullandığı ekonomik sermayeden kurtulmak aynı zamanda büyük prodüksiyonlara elverişli tüm sahnelerin devlet tekelinde olması ve artık tiyatroların insan sayısı açısından da daha küçük yapıları tercih etmesi yeni estetik arayışların dinamosu olmuştur. Alternatif tiyatro söylemi özellikle bu dönemin söylemi haline gelmiş ve büyük küçük yapılarıyla ödeneksizlik ve özerklik üzerinden örgütlenen bir yeni alanın kurulmasına yönelik çabalar ortaya çıkmıştır. Kent Oyuncuları, Nisa Serezli-Tolga Aşkîner Tiyatrosu, Gülriz Sururi-Engin Cezzar Topluluğu, Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu, Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatrosu, İstanbul Sanat Tiyatrosu, Tiyatro İstanbul, Stüdyo Tiyatrosu, Aksanat Prodüksiyon Tiyatrosu, Sadri Alışık Sahnesi, Müjdat Gezen Sanat Merkezi, Dostlar Tiyatrosu, Dormen Tiyatrosu, Bizim Tiyatro, Tevfik Gelenbe Tiyatrosu, Salih Kalyon Tiyatrosu, Ali Atık Tiyatrosu, Ortaoyuncuları gibi kökleri 60’lara kadar giden eski kuşak ödeneksiz tiyatroların yanında Bilsak Tiyatro Atölyesi, Kumpanya Sahnesi, Studio Oyuncuları, Tiyatro Ti, Tiyatrokare Ortak Üretim Laboratuvarı, Oyuncular Tiyatro Grubu, 5. Sokak Tiyatrosu, Tiyatro Stüdyosu, Krek Tiyatro Topluluğu, Tiyatro Grup, Oyunlar Tiyatrosu, Tiyatro Pera, Theatrama, Çağdaş Repertuvar Tiyatrosu, Grup Kafka, Tiyatrofil gibi arayışlarını çok daha çok daha özerk bi alana yönlendirmiş olan toplulukların bu dönemde kurulmuş ve seyircileri tarafından desteklenmiş olduğu görülmektedir.

1989 yılından itibaren düzenlenen *Uluslararası Tiyatro Festivali* her yıl düzenlenmiş, 1990 yılında ülkemizde Tiyatro Eleştirmenler Birliği (TEB) kurulmuştur. 1990'da başlatılan *Kültürlerarası Troya Şenliği*, *Sabancı Uluslararası Tiyatro Festivali*, *Trabzon'da Karadeniz'e Kıyısı Olan Ülkeler Tiyatro Buluşması*, *Diyarbakır'da Orhan Asena Tiyatro ve Sinema Festivali*, 1991 yılında *Uluslararası Tiyatro Enstitüsü'nün 24. Genel Kongresi* ilk defa Türkiye'de yapılmıştır. 9. *Uluslararası Genç Tiyatro Eleştirmenleri Semineri*" 1997'de ülkemizde yapılmıştır. *Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Birliği (ASSITEJ)* Türkiye merkezi 1990'da, Uluslararası Akdeniz Tiyatro Enstitüsü Türkiye Temsilciliği 1995'de kurulmuştur.

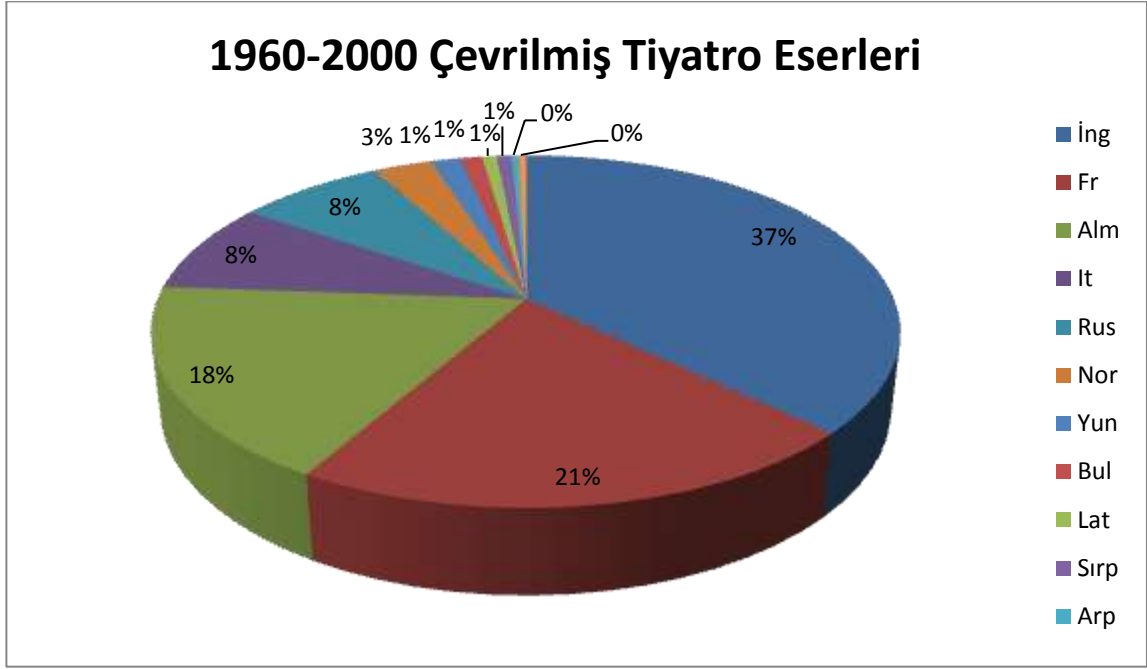
3.1.2. 1960-2000 arası Arşiv ve Repertuvar İlişkileri

1960-2000 arası çevrilmiş oyunlar için Türkiye'nin en geniş veritabanını oluşturan Milli Kütüphane Yayın Kataloğu baz alınmıştır. Bu taramaya ek olarak Mitosboyut yayınevinin yayınlanmış yayın katalogları ve internet siteleri aracılığıyla Milli Kütüphane Kataloğunda bulunmaması olası yayınlar varsa eklenmiştir.

Bu taramaya göre 1960-2000 arası 273 tiyatro eserinin basılmış olduğu görülmektedir. Geri kalanlardan ise bir tanesini tasnif etmek mümkün olamamıştır.⁴⁴ Tasnife elverişli eserler içinde 97 İngilizce, 56 Fransızca, 47 Almanca, 22 İtalyanca, 20 Rusça, 8 Norveççe, 4 Yunanca, 3 Bulgarca, 2 Sırpça, 2 Latince, 1 Çekçe, 1 Arapça ve 1 İspanyolca eser yer almaktadır.

⁴⁴ Herhangi bir basım yeri çevirmen vs. bilgisi yer almayan Loyis Ser Kiyank [sic].

Tablo 1. Çevrilmiş Tiyatro Eserleri 1960-2000



Yayınevleri açısından bakıldığında Açılım Yayınları 10, Adam Yayınları 1, Altın Kitaplar 3, Ataç Kitapevi 8, Ayna Kitabevi 1, Betik Yayınları 3, Bilgi Yayınevi 15, Binbirdirek Kitabevi 1, Boyut Yayınevi, Can Yayınları 4, Cem Yayınevi 1, Damlacık 1, De Yayınevi 27, Deniz Kitabevi 1, Devlet Tiyatroları Yayınları 7, Dost Yayınları 4, Dostlar Tiyatrosu Yayınları 1, Düzlem 1, Elif Yayınları 3, Evrim Yayınları 1, Gelişim Yayınları 1, İletişim 1, İlke Kitabevi 1, İnkılap ve Aka 1, İtalyan Kültür Heyeti 1, Kültür Bakanlığı 18, Kuzey Yayınları 4, Milli Eğitim Bakanlığı 82, Mavi Yayıncılık 1, Metis Yayınları 2, Meydan Sahnesi Yayınları 1, Mitos Boyut 1, Nisan Yayınları 2, Onk Ajans 1, Papirüs 1, Remzi 1, Sander Yayınları, Say 2, Soyut yayınları 1, Varlık Yayınları 15, Yapı Kredi 5, Yaprak Kitapevi 1, Yarın Yayınları 3, Yeni Tiyatro Yayınları 1. Kitaplardan yayınevi belirtilmeyen 20'si herhangi bir kaynak aracılığıyla sınıflanamamıştır. Kitapların 130 tanesi Ankara'da, geri kalan 120 tanesi ise İstanbul merkezli yayınevleri tarafından basılmıştır, 23 tanesinde ise yayınevi ve yayın yeri bilgisi yer almamaktadır.

Tablo 2. Çevrilmiş Tiyatro Eserlerinin Yıllara Göre Dağılımı 1960-2000



Özellikle 1960-1970 döneminde çevrilen oyunların kapladığı %37'lik alan sadece sayısal bir üstünlük değil aynı zamanda nitelik açısından da belirgin bir önem taşımaktadır. Bu yıllar dönem estetik tavrının ele alındığı 3.1.1. bölümünde de değinildiği üzere tiyatro alanının özerkleşmesi yolunda kat edilen yolun en önemli etaplarından birini oluşturmuştur. Özellikle özel tiyatroların desteğiyle bu dönemde ortaya çıkan devinim repertuvarın gereklerine öncelik veren ve sahnelemenin, gündelik yaşantının, siyasi ve ideolojik hareketlerin çağrısında şekillenen bir estetik yatkınlıkla büyümektedir. Bunun en somut örneklerinden birisi Bertold Brecht'ten basılmış ilk çevirilerden biri olarak *Kafkas Tebeşir Dairesi* (1964) oyunudur. Türkçe 'de daha önce ismi kaynaklarda anılmayan bir amatör grup tarafından *Carrar Ana'nın Silahları* 1960 yılında oynanmıştır. İlk Brecht sahnelemelerinden biri olarak *Kurallara Kural Dışı* oyunu ise Ünal Üstün çevirisiyle Frankfurt'tan gelen "Neue Bühne" topluluğu tarafından 1962 yılında Ankara'da sahnelenmiştir⁴⁵ (Nutku, 1976, 56).

Brecht'in yanında Tom Stoppard tiyatrosu üzerinde büyük etkileri olan ve Samuel Beckett'e ait ilk çevirilerin de bu dönemde yapıldığı görülmektedir. İlki Ferit Edgü'ye ait olan *Godot'yu Beklerken* 1963 çevirisini, Akşit Göktürk'ün 1966 yılındaki *Mutlu*

⁴⁵ Brecht sahnelemeleri üzerine 3.1.1.4 bölümünde daha ayrıntılı bir incelemeye yer verilmiştir.

Günler ve son olarak Ülkü Tamer'in çevirisiyle 1966 yılında *On Kısa Oyun* yayınlanmıştır. Benzer tiyatro geleneği çatısında değerlendirilen Harold Pinter, Eugene Ionesco gibi yazarlara ait çok sayıda eser de bu dönemde çevrilmiştir. Tiyatroda yenilenme arayışlarının ve de oluşan özgür ifade ortamının dönemin siyasi ve sosyolojik ortamıyla kesişmesinin bir sonucu olan bu tiyatroya duyulan ihtiyaç kısa sürede Adalet Ağaoğlu ve Melih Cevdet Anday gibi yazarlar tarafından telif eserlerinde kullanılmıştır.

Bu dönemde dikkat çeken çevirilerden bir diğeri ise Ümit Tarakçı ve Turgay Gönenç tarafından 1967 yılında basılan John Osborn'a ait *Öfke* oyunudur. *Öfke* Tom Stoppard tiyatrosunun altın döneminde ondan hemen önce İngiliz Tiyatrolarına hakim olan "Öfkeli Genç Adamlar" akımının manifestosu niteliğindedir. Bu açıdan bakılınca dönemde arşiv ve repertuvar arasında bir uyumun arayışının ve kültürlerarası refleksin hızlı bir şekilde çalıştığına düşünmek mümkündür.

1970 ve 1980 arası dönem yaşanan siyasi ve ekonomik açmazlardan çokça etkilenilen bir dönem olduğu düşünülebilir. Çok az sayıda oyunun çevrildiği bu dönemde yine *Öfke* oyununun Nuran Emren tarafından yapılmış çevirisinin bu kez Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları'na basılmış olduğu görülmektedir. Dönemde az sayıda telif yayın yapılmış olması da dikkat çekicidir.

1980 ve 1990 arası dönemde ise Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları tarafından yayınlanan çok sayıda Shakespeare çevirileri ilk etapta dikkat çeken verilerden birisidir. Öte yandan darbenin yaşandığı 1980 yılında sadece iki çeviri oyunun, Simon Gray Budala Oya (Batum) Menteşe çevirisiyle ve Lyle Kessler'in *Çıkmaz Sokak Çocukları* oyunun Ali Neyzi çevirisiyle basılmış olduğu görülmektedir⁴⁶. Darbenin etkisi yayıncılık alanında kendini çeviri oyunlar boyutuyla da göstermektedir. Çok ilginç şekilde darbeyi izleyen 1981 yılında ise bu kez oyunlarıyla olmasa da Brecht tiyatrosunun iki temel kitabı olarak *Epik Tiyatro* Kamuran Şipal, *Deneyisel Tiyatro* Kaya Öztaş çevirisiyle basılmıştır. *Deneyisel Tiyatro* ile Tom Stoppard'ı 2000'lerde yayınlayacak olan Dost Kitabevi'nin ilk çeviri oyunlarıyla alana dahil olması dikkat çekicidir. Bu oyunlar Bertolt Brecht'ten Kaya Öztaş çevirisiyle 1981 yayında yayınlanan Brecht çevirisinden sonra William Shakespeare'den Can Yücel çevirisiyle 1984 yılında basılan *Bahar Noktası*'nın yayın

⁴⁶ Yayınevleri belirtilmemiştir.

açısından seçilmiş olması Dost Yayinevi'nin klasikler ve çağdaş eserler açısından iki kanattaki eğilimleri açısından dikkat çekicidir.⁴⁷ 1980-1990 arası dönemde ayrıca Arnold Wesker'in *Kökler* oyunu Cevat Çapan çevirisiyle 1985 yılında bir diğer yeni çeviri olarak tiyatro arşivine dahil edilmiştir.

1990-2000 arası Milli Kütüphane'de yer alan çeviriler incelendiğinde yayıncılık alanındaki rol paylaşımlarının artık keskinleşmeye başladığı, klasiklerin çevirisini daha çok Kültür Bakanlığı (12 yayın) ve Milli Eğitim Bakanlığı (36 yayın) arasında paylaşıldığını, Dost Yayinevi'nin kuram kitapları yayınlayarak alanda farklı bir sembolik güç edinmeye başladığı, Bir sonraki 10 yıldan itibaren tiyatro yayıncılığının tekeline elinde bulunduracak olan Mitos Boyut Yayınların çevirdiği 11 oyunla geleceğin yayıncısı olacağını gösterdiği bir dönemdir. Mitos Boyut bu dönemde Bernard-Marie Koltés⁴⁸, David French (*Kanada Oyunları*, çevirmen Turgut A. Akter (119)) gibi henüz yeni tanınmaya başlayan yazarların çevirilerini yayınladığı gibi bir yandan da kimi ilk kez yayınlanacak oyunları Ionesco, Beckett artık tiyatro dizgesinde kendilerine yer edinmiş isimlerin oyunlarını yayınlamaktadır.

1960-2000 dönemi tiyatro çevirisi hareketine yayınlanmış oyunlar dolayısıyla arşiv bazında genel anlamda bakıldığında tiyatronun Türk tiyatrosunun Batılı biçim üzerinde yükseldiği altın çağ olarak nitelemek mümkündür. 1960 döneminin özgürlükçü atmosferinin yansıması olarak özellikle 1960-70 dönemi çeviri hareketinin son derece çeşitlilik taşıyan ve bu çeşitlilik içinde avant-garde sahnelemenin kendine büyük yer bulduğu bir yapı Türkiye tiyatro arşivinde kurulmaya çalışıldığı görülmektedir. Buradaki arşiv çalışmasının, arşivin repertuvara egemen olmak ve onu dönüştürmek gibi yapay bir motivasyonla değil, daha çok repertuvarda meydana gelen değişim çizgisini yakalamak ve onunla eşgüdümü sağlamak çabasıyla ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Örneğin Brecht tiyatrosu sokaktaki politik dönüşümün kendini sesleyebileceği bir biçim olarak keşfedilmiş, bu keşfin organik yansıması sahnede kısa sürede kendine telif eserler aracılığıyla yer bulmuştur. Arşiv ve repertuar arasındaki eşzamanlılığın en büyük

⁴⁷ Dost yayınevinin yayıncılık yaklaşımı ve bu yaklaşımın oyun seçimi ve çeviriler üzerindeki etkisi ilerleyen bölümlerde ele alınacaktır.

⁴⁸ Konuyla ilgili yapılmış en kapsamlı çalışma olarak bkz. Beki Haleve yayınlanmamış doktora tezi.

karşılığını oynamış oyunlardaki çeşitlilik üzerinden bir sonraki bölümde görmek mümkündür.

1960-70 yılları arasında Devlet Tiyatrolarında 226 oyun sahnelenmiştir. Bu oyunların 133 tanesi yabancı oyunlardan geri kalan 93 oyun ise telif oyunlardan oluşmaktadır. Oynanan oyunlar arasında dönem için son derece çağdaş kabul edilebilecek Albert Camus (*Caligula*, 1960-61 sezonu), Fernando Arrabal (*Cephede Piknik*, 1960-61, *Guernica* 1969-70 sezonu), Eugene Ionesco (*Gergedan*, 1960-61, *Amadee Yahut Nasıl Kurtulmalı?*, 1967-68 sezonu), Max Frisch (*Andorra*⁴⁹, 1962-63, *Philipp Hotz'un Büyük Öfkesi*, 1965-66 sezonu), Edward Albee (*Hayvanat Bahçesi* 1960-61, *Amerikan Rüyası* 1962-1963, *Küskünler Kahvesi* 1966-67, *Kılpayı*, 1968-69), Arthur Miller (*Cadı Kazanı* 1969-70), Harold Pinter (*Doğum Günü Partisi*, 1963-64), Jean Genet (*Hizmetçiler* 1963-64 sezonu) gibi çok sayıda yabancı yazarın Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenmiş olduğu görülmektedir.

Devlet tiyatrolarının sadece klasiklere değil ayı zamanda dünya tiyatrosu için o dönemde bile Avant-garde kabul edilebilecek sahnelemelere yer vermiş olmasının dönem tiyatrosunun da dahil olduğu pozitif dönüşümün bir izi olarak ele alınabilir. Örneğin Ionesco'nun *Gergedanlar* oyununun 1962'de Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenmiş olmasını Cevdet Kudret büyük bir coşkuyla karşılamış ve “Hoşgeldin Ionesco” başlığıyla yazdığı eleştiri yazısında bu coşkusunu dile getirmiştir. Kudret “bizim ülkede alışılmıştır, dışarıdaki sanat akımları yirmi yirmi beş yıl geriden, olduğu gibi aktarılır. Günün birinde senin de geleceğini biliyorduk [...] Neyse çok bekletmedin” diyerek henüz çevirisi basılmamış olan *Gergedan* oyununun sahnelemesini duyurmaktadır (Kudret, 1994, 24). Başdramaturluk arşivinden takip edilebildiği kadarıyla göre yayınlanmamış olan bu çeviri, Fikret Adil tarafından yapılmış 16.08.1960 tarihinde arşiv havuzuna alınmıştır.⁵⁰ Cevdet Kudret'in eleştiri yazısında önemli noktalardan bir tanesi Ionesco'nun tiyatro geleneğini geleneksel Karagöz oyunları ile taşıdığı benzerliktir. “Sirklerdeki basit maskaralıklardan yararlanarak yarattığı yeni tiyatro biçimini, biz yıllar yılı gördüğümüz çok zengin Karagöz oyunlarından çıkaramamışız” demektedir (Kudret,

⁴⁹ Oyunların yazıldıktan çok kısa süre sonra sahnelerde yer bulduğunun en iyi örneklerinden birisi Max Frisch'in *Andorra* oyunudur. Oyun 1961'de yazılmış olmasına rağmen 1962 yılında Türkiye sahnelerinde kendine yer bulmuştur.

⁵⁰ <http://www.devtiyatro.gov.tr/KONYA/hakimizda-basdramaturluk-oyunarsivi-1282.html>

1994, 27). Son olarak Kudret çeviri için de bir eleştiri getirmiştir. “Kimi yerlerde öz Türkçe [...] bunun yanında en koyu bir Osmanlıca” sebebiyle çeviri ona göre belirli bir dil anlayışıyla yapılmamıştır (1994, 28). Kudret’in dil üzerine getirdiği bu eleştiriye rağmen Ionesco’nun 1959 yazdığı oyunun 1960 yılında çevrilmesi ve hemen iki yıl içinde sahnede kendine yer bulması bu dönemde repertuar ve arşiv arasında son derece organik bir sürecin işlemekte olduğunu göstergesi olması açısından önem taşımaktadır.

Her ne kadar izleyen yıllara göre sahnelenen oyun sayısı çok az da olsa nitelik olarak son derece yüksek oyunların sahnelendiği görülmektedir. Sevda Şener “oyun yönetimi, sahne tasarımı ve ışıklamada, oyunculuk sanatında gözetilen dikkat ve titizlik ülkemizde tiyatro sanatının çağdaş düzeye eriştiğini kanıtlayacak niteliktedir” demektedir (Şener, 2000, 150). Sevda Şener’in bu olumlu eleştirisine rağmen Milliyet Gazetesine verdiği bir röportajda Haldun Taner şöyle der:

Ucuz batı müziklerini, batılı rejisör, batılı koreograf yönetiminde, batı özentisi bir taklitçilikle oynamak, Türk Tiyatrosuna hizmet sayılıyorsa Devlet Tiyatrosu da vazifesini yapıyor demektir. Bu türlerde sanat görgüsü kıt bir iki idarecinin ve ince elenmeyip sık dokunmayan, sadece hoşça vakit geçirmek isteyen bir kalabalığın gözünü boyamak kolaydır. Yazık ki, iş bununla bitmiyor. Bir ülkenin Devlet Tiyatrosu, her şeyden önce kendi yazarlarına, kendi eserlerine saygı duymak borcunda ve zorundadır. Devlet Tiyatrosu bunu yapmıyor. (Milliyet, 5.7.1970)

Haldun Taner’in bu yöndeki tespitlerine rağmen Devlet Tiyatrolarının 60’ların başında çok sayıda çağdaş yerli yazara yer vermiş olduğunu görmek de mümkündür. Örneğin Orhan Asena (*Kocaoğlan*, 1960-61 sezonu), Güngör Dilmen (*Midas’ın Kulakları*, 1960-61 sezonu), Turgut Özakman (*Kanaviçeli Oyun*, 1960-61, *Ocak*, 1961-62), Çetin Altan (*Mor Defter*, 1961- 62), Haldun Taner (*Lütfen Dokunmayın*, 1961-62, *Huzur Çıkmazı* 1962-63 sezonu), Melih Cevdet Anday (*İçerdekiler*, 1964-65 sezonu), Adalet Ağaoğlu (*Çatıdaki Çatlak*, 1965-66, *Tombala* 1969-70 sezonu) Recep Bilginer (*İsyancılar* 1965-1966 sezonu), Başar Sabuncu (*Şerefîye*, 1967-68 sezonu) bu dönemde yer alan oyunlardan bazılarıdır. Bazı oyunlar yazıldıkları sene sahnelenmişlerdir, 1969 ve 1970 sezonunda sahnelenen Necati Cumalı’nın *Vur Emri* buna örnek olarak verilebilir.

1970-1980 dönemine gelindiğinde ise Devlet Tiyatroları’nda 145 yabancı, 151 yerli olmak üzere 296 oyun sahnelenmiştir. Yabancı oyunlar arasında özellikle John Osborne

(*Öfkeyle Bak Geriye*⁵¹, 1972-73), John Arden (Çavuş Musgrave'in Dansı, 1978-79, 1979-80 sezonu), Eugene Ionesco (*Bir Kral Ölüyor*, 1979-1980), Collin Higgins gibi ilk kez Devlet Tiyatrolarında yer bulan bir yazar (*Harold ve Maude*, 1977-78 sezonu), bir önceki sezonlarda sahnelenmiş Eugene O'Neill, Arthur Miller, Max Fricsh, Freidrich Dürrenmatt, Slawomir Mrozek gibi bir önceki sezonlarda sahnelenmiş yazarların ve hatta bazı oyunların yeniden oynandığı görülmektedir (örneğin Dürrematt'ın *Strindberg Oyunu* 1972-73, 1974-75, 1979-80 yılları olmak üzere çok kez sahnelenmiştir). Daha çok 1950'ler ve öncesi dönem oyun yazarlarının büyük yer tuttuğu gözlemlenen oyunlarda klasiklere bir önceki on yıla göre daha çok önem verilmiş olduğunu söylemek mümkündür. Bütün yabancı yazarlar arasında sahneleme açısından önem taşıyan isimlerden bir tanesi yine Devlet Tiyatroları açısından bir ilk olarak 1979-80 sezonunda *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi* oyunu ile ilk kez devlet sahnelerinde boy gösterecek olan Bertold Brecht'tir.⁵² Bunun yanında daha önce sadece tek bir oyunu (*Su Kızı*, 1956-57 sezonu) sahnelenmiş olan Jean Giraudoux gibi yazarların çok sayıda oyunu Devlet Tiyatrosu sahnelerinde kendine bu dönemde yer bulmuştur (*Bellac Apollon'u*, 1971-72; *Ezgiler Ezgisi*, 1971-72; *Chaillot'daki Deli*, 1972-1973).

Bu dönemde yerli oyun yazarlarına bakacak olursak Aziz Nesin gibi politik figürlerin henüz yeni yazdığı oyunlarla ilk kez devlet sahnelerinde yer bulduğunu görmek mümkündür.⁵³ Bu dönemde Orhan Asena, Tarık Buğra, Refik Erduran, Başar Sabuncu, Turan Oflazoğlu, Nazım Kurşunlu, Ahmet Oktay, Nezihe Meriç, Galip Güran, Tuncer Cücenoglu, Necati Cumalı, Turan Oflazoğlu, Dinçer Sümer, Melih Cevdet Anday, İsmet Kür, Recep Bilginer, Oktay Rıfat gibi çok sayıda oyun yazarına ait oyunların sahnelendiği görülmektedir. Tüm bu yazarlar arasında Haldun Taner'in 1972-73 sezonunda sahnelenen *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* oyunu dikkat çekici örneklerden

⁵¹ Oyun ilk kez 1958-59 sezonunda sahnelenmiştir.

⁵² Sadece sahnelemelere bakarak Brecht'in hikayesinin Devlet Tiyatroları açısından oldukça ilginç olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü 1979-80 sezonundaki sahnelemelerden sonra ilk Brecht sahnelemesi Brecht'in bir sonraki gösterimi *Üç Kuruşluk Opera* ile 1988-89 sezonunda gerçekleşecek, daha sonra *Kafkas Tebeşir Dairesi* 1990-91, daha sonra ise daha önce Devlet Tiyatrolarında hiç sahnelenmemiş *Cesaret Ana ve Çocukları* (2012-13, 2013-14, 2014-15) gibi çok sayıda oyunu sahnelerde yer bulmak için 90'ları, hatta 2000'lerin son dönemini bekleyecektir.

⁵³ *Çiçu* 1971-72, *Hadi Öldürsene Canikom* 1978-79, *Pırlıtan Bal* 1979-80, *Tut Elimden Rovni* 1974-75. Diğer oyunları özellikle 90 sonrasında sahnelenme şansını bulacaktır.

bir tanesidir. Taner'in bu oyunu Türk tiyatrosunun geleneksel sahneleme biçimlerini gözettiği dahası Türk tiyatro tarihine dair izleri de dahil ettiği oyundur.

1980-1990 arası oyunlara bakıldığında ise Devlet Tiyatrolarında 603 oyun oynandığı görülmektedir. Bu oyunların 272'si çeviri, geri kalan 331'i ise telif oyunlardan oluşmaktadır. Bu dönemde Devlet Tiyatrosu'nun klasikleri sahneleme yönünde gittikçe daha keskin hatlarla çizdiği sahneleme politikası ön plana çıkmaktadır. Örneğin 1984-1989 arasında çok sayıda Anton Çehov sahnelemesinin yapıldığı ya da Shakespeare'in 8 farklı oyununun sahnelendiği görülmektedir. Dönem için gittikçe daha çok "avant-garde klasikler" sınıflamasına yerleştirilebilecek Albert Camus (*Yanlışlık* oyunuyla 1988-1989 sezonunda), Samuel Beckett (*Godot'yu Beklerken* 1984-1985, *Mutlu Günler* 1989-1990 sezonunda sahnelenmiştir), Ionesco (1979-1980 sezonunda sergilenen *Kral Ölüyor* oyunundan sonra bu dönemde devlet tiyatrolarında ilk kez *Gergedan* 1986-87, *İki Kişilik Hirgür* 1981-82, *Kel Şarkıcı* 1981-82 sezonlarında) gibi isimlerin oyunları birer sezon sahnelerde kalmak üzere sahnelenmiştir. Bu dönemde beklendiği üzere sadece bir adet Brecht oyunu *Üç Kuruşluk Opera* 1988-1989 döneminde sahnede kendine yer bulmuştur.

Dönem tiyatrosunun toplumsal yapıdaki değişimlerin bir uzantısı olarak kendini birçok açıdan yenilemeye çalıştığını gözlemlemek mümkündür. Burada yeni oluşan inisiyatif bu dönüşüme destek verecek metinlerin kısa sürede sahnelerde yer bulması şeklinde ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Örneğin Kent Oyuncuları'nın bu dönemde Arnold Wesker'i sahnelemiş olmalarından hareketle 1985 yılında Cevat Çapan tarafından yapılan çevirinin çok kısa sürede 1987 yılında sahneye konmuş olduğu görülmektedir. Sahnelemeyle çevirinin, ya da arşivle repertuvarın eşgüdümünü özellikle dönemin toplumsal refleksindeki hıza bağlıdır.

1990-2000 döneminde sahnelenen oyunlara bakıldığında toplamda 972 oyunun sahnelendiği görülmektedir. Bu oyunların 414'i çeviri oyunlardan geri kalan 558 oyunun telif oyunlardan oluştuğu görülmektedir. Açılan yeni sahnelerle birlikte oyun sayılarında meydana gelen artış bir yanda klasiklerin sahnelemelerinden oluşan konvansiyonel sanat anlayışını özellikle klasikler aracılığıyla kurmaktadır. Bu dönemin ilginç bir özelliği, bu güne kadar Devlet Tiyatroları sahnelerinde hiç ışık görmemiş Brecht oyunlarının

sahnelenmiş olmasıdır. 1993-94 sezonunda Albert Camus'un *Sıkıyönetim* gibi oyunlarının sahnelenmesi, 1980 ithilalinin etkilerinden ve baskılarından nispeten de olsa kurtulmakta olduğunun göstergesidir. Bu kısmi özgürleşmenin bir sonucu olarak, daha önce sahnelerde yer bulmamış Sam Shepard gibi isimlerin bu dönemde Devlet Tiyatrosu'nda kendine yer edinmektedir (*Aç Sınıfın Laneti*⁵⁴ 1994-95 sezonunda sahnelenmiştir). Arnold Wesker'in *Annie Wobblers* oyununun (1994-99 arası toplam dört sezon üst üste sahnelenmesi ilginç bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tür kısa süreli ve dar etkili olumlu çabalara rağmen Devlet Tiyatroları kuruluşunun temeline koyduğu "seçkin eserleri" sergileme nosyonundan sapmayacaktır (Birçok sezonda üst üste sahnelenmiş olan 13 Shakespeare oyunu gibi).

40 yıllık süreçte Devlet Tiyatroları'nın üzerinde dururken, Brecht Tiyatrosu'nun sahnelenmesi ve bu dönemdeki alımlaması üzerine kısa da değinmekte fayda vardır, çünkü Tom Stoppard'ın sahneleme geleneğinde kendine politik kimliğinden koparılmış bir biçimde de olsa bir Brecht etkisi olduğu çalışmanın Stoppard incelemesinin yapıldığı bölümünde ve Lefevre'in kısıtlarının ele alındığı ilk bölümde değinilen konulardan bir tanesidir. Brecht metinleri klasik tiyatro geleneklerinin oyun ve seyir geleneklerini yıkan politik ve estetik üslubuyla tiyatro alanında olduğu kadar tiyatro çevirisi için de incelemeye elverişli ve dahi incelenmesi gereken bir yazardır.⁵⁵ Brecht tiyatrosunun Türkiye macerası bu çalışma kapsamı dışında bırakılan 1960 öncesi dönemde başlamıştır. Dilimizdeki ilk çevirisi, Adalet Cimcoz tarafından 1957 yılında yapılan *Sezuan'ın İyi İnsanı* oyunudur. Brecht tarafından 1941 yılında yazılan oyun Türkçe olarak Maya Yayınları tarafından basılmıştır. Ancak yayınlandığı dönemde türlü biçimlerde tiyatronun peşini bırakmamış olan sansürden nasibini almış "yayınlanır yayınlanmaz komünizm propagandası yapıyor" iddiasıyla mahkemeye verilmiştir. (Lütfi Ay "Sezuan'ın İyi İnsanı" 37). Brecht, Devlet Tiyatroları tarafından 1979-80 döneminde *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi* oyunuyla sahneye çıkmadan önce, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda Cimcoz'un sansürden yeni beraat etmiş çevirisi *Sezuan'ın İyi İnsanı*

⁵⁴ Oyun sahnelendiğinde çeviri 1990 yılında Pınar Kür çevirisiyle basılmıştır. Oyun 1978'de yazılmıştır. Sam Shepard Türkçe'de çok az sahnelenmiş ve çevirileri Toplu Oyunları başlığında Stoppard'la aynı dönemde 2000 ve 2003 yıllarında iki cilt olarak yayınlanmıştır. Oyunlar Stoppard çevirmeni olan Şükran Yücel, Pınar Kür (*Aç Sınıfın Laneti*) ve Yıldırım Türker (*Vahşi Batı*) oyunlarıdır. Şükran Yücel'in bu çevirideki rolü ilerleyen bölümlerde ele alınacaktır.

⁵⁵ Türkçe'de Brecht çevirileri üzerine çok az sayıda akademik çalışmanın bulunması dikkat çekicidir.

sahnelenebilmiştir. Bu sahneleme önemli bir yer tutsa da, Avrupa tiyatrosunu yakından takip ettiklerini belirttiği yeni nesil tiyatro insanlarının Brecht tiyatrosuyla alışverişe çoktan başlamış olduklarını, sahnelemenin ise bu gelişmesinin sansür gibi gerekçelerle gerisinde kaldığı görülmektedir. Brecht'in bu anlamda kabul edilebilmesi için herhangi arşiv aracılığıyla tanıtılmasına gerek bulunmamaktadır.

Brecht tiyatrosu'nun repertuvarda arşivin üzerine geçerek etken olmasının iki temel nedeni bulunmaktadır. İlk sahneleme estetiği açısından estetik repertuvarla gösterdiği uyum, ikincil olarak da bu içerik olarak kabul edilmesi için Türkiye tarihinde eşine henüz rastlanmamış bir politik dönemin yaşanmasıdır. Brecht sahneleme repertuvarıyla uyum içerisinde olduğu için Uzakdoğu halk tiyatrolarına has oyunculuk geleneklerinden etkilenecek tiyatro biçimini şekillendirmiştir. Bu oyunculuk tavırları bütünü geleneksel tiyatromuzda yer alan oyun ve seyir gelenekleriyle örtüşme içindedir. Örneğin Brecht tiyatrosunda içkin bir nitelik olan ve seyirciyle oyun, oyuncuyla oynadığı rol, gerçek hayatla temsil arasındaki ayrımı vurgulamak ve bir toplumsal farkındalık sağlamak üzere kullanılan “yabancılaştırma”, teknik anlamda geleneksel tiyatromuzda da içkin bir nitelik olarak yer almaktadır.⁵⁶ Öte yandan Türkiye'deki politik dönüşümün baş döndüren hızı ve gittikçe daha politik bir “kimlik” kazanan halkın, edinmeye çalıştığı sınıf bilincinin bir yansıması kendini sanatlarda da ifade etmesi için bir yol arayışına gitmesine de neden olmaktadır. Brecht bu açıdan en önemli ve güncel kaynaklardan biri olarak hizmet etmiştir. Bunun bir uzantısı olarak telif eserlerin örneğin Orhan Asena, *Fadik Kız*, Güngör Dilmen *Midas Üçlemesi* Oktay Arayıcı *Rumuz Goncagül* ve Sermet Çağan *Ayak Bacak Fabrikası* gibi günümüzde hala kendinden söz ettiren tiyatro eserleri yazılmış ve sahnelerde yer bulmuştur.

Çevrilen ve sahnelemede öncelikli olarak tercih edilen *Sezuan'ın İyi İnsanı* metninin bu öncelikli konumu neden kazandığı bu çalışmanın kapsamını aşması nedeniyle burada ele alınmayacaktır. Ancak yüzeysel bir değerlendirmeye, her ne kadar sansüre uğramış olsa da bu oyun Brecht'in diğer eserlerine nazaran daha az politiktir. Oyun daha çok, açık biçimin niteliklerine önem veren ve evrensel kavramların tartışıldığı bir oyundur.

⁵⁶ Konuyla ilgili daha fazla bilgi için bkz. Özdemir Nutku. “Halk Tiyatrosu Ve Çağdaş Sentez Denemeleri” Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 27:2009/1.

Her koşulda sürmekte olan politikleşme ve kimlikleşme süreci Brecht'in ele alınan bu ilk dönemde çok sayıda çeviri ve sahnelemeyle karşılaştığını görmek mümkündür. Şehir Tiyatrosu'nun sansüre uğrayan 1962 *Sezuan'ın İyi İnsanı* sahnelemesini, 1964 yılında Kent Oyuncuları'nın kendi çevirdikleri *Üç Kuruluşluk Opera*'yı sahnelemeleriyle devam etmiş, 1965'de ise Dormen Tiyatrosu *Bay Puntila ve Uşağı Matti*'yi sahnelmiştir. 1970 yılında Ankara Sanat Tiyatrosu (AST) da sahnelediği *Hitler Rejimin Korku ve Sefaleti* yasaklanmış, 1976 da yine aynı topluluğun sergilediği *Komün Günleri*'nin İstanbul'da sahnelenmesine engel olunmuştur.

1960-2000 arası Türkiye'de tiyatrolara genel olarak baktığımızda repertuvarın üstünlüğünün arşive yansıdığını ve henüz çeviriler var olmasa da yaşanan politik, toplumsal ve ekonomik dönüşümlerin ileri gidişler ve geri dönüşlerle de olsa bir gelecek tiyatrosunu yaratmak için uyum gösterdiği ve sahnenin metinleri kendine çağırdığı bir döneme karşılık gelmektedir. Bu dönemin en önemli özelliği Bourdieu'nün belirttiği şekilde özellikle ödenekli (devlet destekli) ve ödeneksiz (özel) tiyatro biçimiyle Türkiye'de örgütlenen tiyatronun yüksek sanat biçimleri ve avant-garde arayışlar arasındaki ayrımı belirginleştirdiği hatta kimi durumlarda avant-garde tiyatronun diğerinin yerine geçmeyi başardığı devingen bir yapıyı işaret etmektedir. Bu yapı Tom Stoppard'ın bu dönemin sonlarında ortaya çıkması için önemli bir zemin oluşturmuştur.

3.1.3. Yok-çeviri ve Yok-sahneleme'den İlk Sahnelemeye Stoppard

Dilek Başak Carelius 1990 yılında *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* adıyla ilk Stoppard çevirisini Türkçeye kazandırmıştır. Tiyatro Odası tarafından sahnelenen bu çeviri yayınlanmamıştır. Dilek Başak Carelius ve oyunun yönetmeni Can Doğan ile söyleşiler üzerine değerlendirmeler, aynı zamanda Stoppard ve çağdaşlarına yönelen tavır, tiyatro yayıncılığının dönemdeki karşılığı bu bölümde gazete ve erişilebilen tüm sanat eleştiri yazıları aracılığıyla incelenecektir. Diğer bir deyişle Tom Stoppard'ın repertuvarla ilk karşılaşmasının sonuç ve etkileri ve sonraki dönemde bir yeniden çeviriyi gerekli kılan sebepler de mercek altına alınacaktır.

Stoppard'ın Tiyatro Odası tarafından ilk sahnelendiği 1990 yılına kadar Türkiye seyircisi açısından herhangi bir repertuvar değeri olduğunu söylemek oldukça güçtür. Stoppard'ın bu döneme kadar isminin çok az anılmış olduğu görülmektedir. Cumhuriyet

gazetesinde 1975 yılında yer alan bir haber alınan Harold Pinter'in *Sahipsiz Toprak* oyununun Devlet Tiyatroları repertuarına alındığını duyuran haberde Pinter yerine Stoppard'ın *Travesties* oyunu üzerine oldukça ayrıntılı sayılabilecek bir inceleme yer almaktadır.

Old Vic'te sahnelenen "Sahipsiz Toprak,, Ankara Devlet Tiyatrosu repertuarına alındı

İngiliz tiyatro adamı Tom Stoppard, son sahne yazısı «Travesties» ile «Patlama» yapıtı... Otuz yaşını henüz aşan bu genç kuşak sahne adamı ilk kez «Jumpers» adlı sahne yapıtı ile dikkatleri çekmişti.

Çocuk yasta İngiltere'ye gelen, Çekoslovakya doğumlu Tom Stoppard'ın gençlik yılları York-shire'in kuzeyinde geçti. Bilindiği gibi bu yöre Harold Pinter, Terence Rattigan ve Samuel Beckett gibi saygın sahne yazarlarını yetiştirdi.

Tiyatro evreninin kapılarını «Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler» adlı yapıtı ile açan Stoppard'ın patlamayı yaptığı bu son oyununun konusu ve kurgusu da bir hayli ilginç.

Oyunda Tristan Tsara, James Joyce ve Lenin sunuluyor! Lenin'in politik, «Ulyases»ın yazarı James Joyce'un edebî ve Tristan Tsara'nın dadaist kuramları karşılaştırılıyor.

Oyunlarının kurgusunu bu denli diyalektik temeller üzerine oturtan Stoppard, başkalarının düşüncelerini ve yazdıklarını didikleleyen bir sahne yazarı. Örneğin, Shakespeare'in «Hamlet»ini okuyup etkilediğinde kendi kendine bu soruyu sormuş durmuştur Stoppard: «Tüm bu ma-



Alayı yanı yalın ama kıvrak dili ile belirginleşiyor. Sonuç olarak oyunun oyunlarını izleyen seyirci hiçbir değişime uğramadan, gü-reli «sözlerin büyümesine» kendini kaptırıyor.»

1916 yılında Joyce, Lenin ve Tsara'yı İsviçre'de Zürich ken-tinde yaşayan Tom Stoppard'ın «Patlama» oyunu olarak nitelen-dirilen «Travesties» başlığını ta-şıyan sahne yazısının Kraliyet Shakespeare topluluğunda Ald-wich Tiyatrosu'nda sergilendi.

Ulusal Tiyatro'da

Peter Hall yönetimindeki top-luluk, çalışmalarını Old Vic Ti-yatrosu'nda sürdürüyor. İhsen'in «John Gabriel Borkman» adlı ya-pıtını Peter Hall sahneye koydu. Ankara Devlet Tiyatrosu'nda sah-nelenen «Kırık Kalpler Evi» bu oyunu izledi. Samuel Beckett'in «Mutlu Günler» adlı yapıtının da gereğince ilgi derlediğini öğreni-yoruz.

Old Vic'te İngiliz sahne adamı Harold Pinter'in sahneye koydu-ğu «Sahipsiz Toprak» sezonun en ilginç oyunları arasında sayı-lıyor. Bu oyunun önümüzdeki se-zon için Ankara Devlet Tiyatro-su repertuarına alındığı da bil-diriliyor.

İngiliz Tiyatrosu'nda günün adamı Harold Pinter'in yapıtını ramp ışıklarına çıkartan yönetmen Peter Hall (sağ başta) «Eski Zamanlar» adlı bir başka oyunun provasında görülüyor.

cera sürüp giderken, oyunun a-srasında bulunan kişiler, alelsade kişiler acaba ne yapıyordu? Bu nedenle Stoppard, tiyatro evre-ninde sahne yazarlarını edebî ve felsefî bir tartışmayı, figürlerini birbirleriyle didikleterek kaleme almıştır. Bu son oyununun çıkış noktası da böyle olmuş Stoppard'ın... Birinci Dünya Savaşı sırasında İsviçre'deki yaşamla il-gili birçok yapıtı okuyan yazar, aynı dönemde bu üç saygın figü-rü bir araya getirmeyi düşün-müş!

«Yalın ama, kıvrak

Eleştirmenler Stoppard'ın dili tizerinde ortak düşüncülerini: «Kuşkusuz, günümüz İngiliz ya-zarlarından daha bir zengin soy-leş biçimi ve sözcük bilgisi var.

Şekil 1. Cumhuriyet Gazetesi, 13 Eylül 1975. s.6

1986 yılında Kent Oyuncuları tarafından *The Real Thing* (Gerçek Şey) oyununun sahnelenmesine dair bir karar olduğunu 1986 yılındaki Müşvik Kenter'le yapılmış bir söyleşiden okunabilmektedir.⁵⁷ Kent Tiyatrosu bu planını gerçekleştirmemiştir. İzleyen 1987 yılının başlarında ise İngiliz The Water Mill Theatre Company İstanbul ve Ankara'da sergilemek üzere yine *The Real Thing* oyunu ile turneye gelmiştir.⁵⁸ Üzerine edinilebilecek herhangi bir bilginin bulunmaması sebebiyle İngiliz topluluğun gelişinin oyunun Kent Oyuncuları tarafından sahnelenmemesi kararında bir etkisi olup olmadığı bilinmemektedir. Bu dönemde yine gazete haberleri aracılığıyla Londra ve Berlin sahnelerindeki sahnelemeler hakkında bilgilere rastlanmaktadır. Örneğin Dikmen Gürün

⁵⁷ Cumhuriyet Gazetesi 17 Eylül 1986. S.5.

⁵⁸ «İngiliz Topluluktan Stoppard Oyunu» Cumhuriyet Gazetesi, 24 Ocak 1987.

1986'da Londra'da *Gerçek Müfettiş Hound* oyunun sahneleneceğini sanat haberlerine taşımaktadır.⁵⁹ Ya da yine Dikmen Gürün Alan Aycbourn'un Kent Oyuncuları tarafından sahnelenecek bir oyunundan bahsederken Stoppard ismi anılacaktır.⁶⁰ Yukarıda anılan birkaç haberin dışında Stoppard'ın Türkiye varlığına dair 1990 yılına kadar çok silik bir iz bırakmaktadır. Neredeyse henüz görünmez olan kimliği 1991 yılında *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* oyununun Stoppard tarafından beyaz perdeye taşınması ile büyük bir değişikliğe uğrayacaktır. Bu dönemin hemen öncesinde ise Rosencrantz ve Guildenstern isimleri Tiyatro Odası aracılığıyla Türkiye sahnelerinde ilk kez ışıklarla buluşacaktır.

Tiyatro Odası, 1985 yılında Can Doğan, Engin Alkan, Arif Akkaya, Kemal Kocatürk, Erkan Can ve Can Başak tarafından kurulmuş bir tiyatro topluluğudur. 1986-1990 yılları arasında 1986 yılında Ionesco'nun *Krallar da Ölüyor* oyunuyla sahne hayatına başlayan topluluk, sonrasında 1987 yılında Harold Pinter'in *Doğum Günü Partisi*, 1988 yılında Shakespeare'in *Hamlet*'ini, 1989 yılında ise 8 farklı tek kişilik oyun sahnelemiştir. 1990 yılında sahnelenen *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*⁶¹ ardından dağılan topluluk, 2006 yılında *Çin Kahvesi* adlı oyunu ile tekrar bir araya gelmiştir. Topluluğun Ionesco ve Pinter tercihlerinden hareketle o dönem için hala avant-garde kabul edilebilecek bu yazarların topluluğun yeni oluşturulacak kimliği için yol haritası olarak belirlenmiş olduğu görülmektedir. Bir sonraki gösterimleri ise bir Shakespeare klasiğinin olması bu hedeflerinin sürmemiş olduğunun bir göstergesi olarak okunabilecekse de iki yıl içerisinde *RGÖ* metninin oynanması için bir zemin hazırlamış olduğunu düşünmek mümkündür.

Oyunun yönetmeni Can Doğan'la yapılan görüşmelerden öğrenildiği kadarıyla çeviriyi Dilek Başak Carelius üstlenmiştir. Dilek Başak Carelius'un çevirmen kimliği görece özerk nitelikler sergilemektedir. Günümüze kadar Norveççe ve İngilizce yabancı dillerinden Türkçe'ye çeviri yapan çevirmen, Lawrence Block, Elizabeth Peters, Øystein Noreng, Thomas Hylland Eriksen, İzzet Celasin, Gyldendal Forlag ve son olarak 2016 yılında Türkiye'de yayınlanan Erlend Loe gibi yazarlardan metinler çevirmişti. Daha

⁵⁹Gürün, Dikmen. "Sahne Yaşamına Dönük Üç Oyun" Cumhuriyet Gazetesi, 28 Mayıs 1986. S.5.

⁶⁰Gürün Dikmen. "İngiliz Tiyatrosundan Nitelikli Güldürü". Cumhuriyet Gazetesi, 5 Mart 1987.

⁶¹ Çevirmen ve yönetmene ulaşılmış ve görüşmeler yapılmış olmasına rağmen metnin kendisine ulaşılamamıştır.

çok “bir tür hobi” olarak tanımladığı çevirmenlik kariyerinde *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* ve *Çin Kahvesi* olmak iki tiyatro metnini çevirmiştir. Metinlerin seçimi konusunda çok “ince kriterler” bulunmadığını söyleyen Başak Carelius “eğer kendi beğendiğim bir metin varsa ve bunun Türkiye’de okunmasını istiyorsam elimden geleni yapıyorum. Mesela *Naiv. Süper*’i o kadar sevmiştim ki, hem çevirdim hem de kendi kurduğum yayınevinden çıkardım” demektedir. Yayınevi konusunda seçimlerde bulunabildiğini belirten Başak Carelius “seçimlerine güvendiği” yayınevlerinin önerdiği kitapları çevirmek gibi tercihlerde bulunabildiğini belirtse de sahip olduğu mesleki özerklik sayesinde çevirmeyi istediği eserleri kendisi seçebilmektedir. *RGD* gibi henüz sahnelenmemiş ve dizgede henüz tanınmayan bir oyunu sahneleme için çevirmek konusunda gösterdiği istek ve bu yöndeki başarısı çevirmenlik açısından kurumsal (yayınevi, editör vb.) yüklerden muaf olmasıyla ilişkilendirilebilir.

Çevirmenin tiyatro çevirisinde sahneleme üzerinden gösterdiği yaklaşım tiyatro alanında çevirmen habitusunun ne şekilde yapılanmış olduğunun bir göstergesidir. Başak Carelius tiyatro estetiğinde sahnelemenin son derece önemli olduğunun altını çizmektedir:

Tiyatro benim için bir iletişim biçimidir. Seyirci ve oyuncu arasında, o sırada ve orada gerçekleşen bir iletişim biçimi. O yüzden tiyatro estetiği çok değişken bir şeydir. Bir günü bir gününe uymayabilir. Seyirci ve oyuncu arasındaki ilişkiyi belirleyen pek çok etken vardır. Bunlar da ortaya çıkan estetiği değişken kılmaktadır. Çeviri dili de bunu hesaba katarak oluşturulmalı. Oyuncuların görüşleri değerlendirilmeli. Tiyatro çevirisinin redaktörleri onlar.

RGÖ, Başak Carelius’un ilk çevirisidir. Çevirmen Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde okurken metin müfredatta yer almaktadır. Geri kalan hikaye çevirmenin sözleriyle şu şekilde gelişmiştir:

Metne bayıldım. Ben alaycılığı, İngilizlerin ‘wit’ dediği o akıllı ironiyi çok severim. Benden iyi bir metin bulmamı isteyen bir tiyatro topluluğu vardı (Oda Tiyatrosu). Onlara önerdim, şiddetle. Kabul ettiler, oyunu çevirdim, o sıralarda Londra’da West End’de (Piccadily Theatre’da) oyunu oynuyorlardı, gittim seyrettim. O kadar hevesliydim yani.

Başak Carelius’un metinle karşılaşması Stoppard’ın arşivdeki konumunun bir işareti olarak değerlendirilebilir. Bu durum o dönemde Stoppard varlığının ortaya çıkışı için ilk motivasyonu yaratmıştır. Geri kalan süreçte ise Başak Carelius’un sürecin taşıyıcısı

olduğu görülmektedir. Çevirmenlerin kültür taşımacılığı ve kültür girişimcisi⁶² olarak üstlendikleri rol, çevirinin “yenilik” özelliğinin doğal bir sonucudur. Başak Carelius de çevirmen olarak, kültür girişimciliği rolünü üstlenmiş ve Tiyatro Odası’nın ilk Stoppard sahnelemesi olarak anılacak bu prodüksiyonu gerçekleştirmesi için motive edici olmuştur.⁶³

Metnin bu ilk çevirisi yayınlanmamıştır. Başak Carelius metin için “sahnelenmek için çevrildi. Ben tiyatroyla ilgili olduğum için, metni yayınlamak hiç aklımdan geçmedi. Bence yayınlanan bir metin edebiyat kategorisine giriyor” demektedir. Arşiv ve repertuvar arasında bu çalışmada ortaya konmuş olan ayrımı çok iyi belirten bu yaklaşım Başak Carelius’un repertuvar estetiğini öncelikli olarak benimsediği anlamına gelmektedir. Çünkü ona göre tiyatro çevirisinde “kolay anlaşılabilirlik (ama anlamı kaydırmadan), gündelik dile yakınlık (Can Yücel tarzına kaçmadan)” önceliklidir. Sahneleme odağında gelişen bu çeviri habitusunun oluşmasında tiyatro alanında fiziksel olarak yer almasının ve oyuna kendi kültürel sermayeleriyle katılmasının büyük bir etkisi vardır. Çünkü *RGD*’nin çevirisi ve izleyen sahnelemesi sürecini anlatırken yönetmeni ve oyuncularını kastederek “tek kelimesine dokundurmak istemiyordum. Ama beni tiyatro dilinin edebiyat dilinden farklı olduğuna ikna ettiler” demektedir. Tiyatro çevirisinin sahnelemeyle birlikte yürütülmesi gerektiğinin altını çizmek adına çok güzel bir örnek teşkil eden bu değerlendirme çevirmenin çeviri habitusunun sahneleme odağındaki değişimini göstermektedir.

Oyunun yönetmenliğini yapan Can Doğan ise aynı zamanda özellikle günümüzde Shakespeare çevirileriyle (*Yaz Gecesi Rüyası, Macbeth, Hamlet, Kral Lear, Antonius ve Kleopatra, Julius Caesar, Troilos ile Cressida*) ön plana çıkan bir isimdir. Tiyatro Odası’nın kurucularından olan Doğan’a göre tiyatrodaki metin, türlü olasılıkların taşıyıcısı olan özdür ve kullanım biçimi onun değerini belirlemektedir. Bu nedenle ona göre metin “metin bir kumaştır [...] sizin yorumunuza göre elbise olur, masa örtüsü olur, perde olur

⁶² Benzer bir süreç Stoppard çevirmeni olan Şükran Yücel üzerinden yürütülecek incelemede de gözlemlenebilir. Şükran Yücel de Türkçe basılmış ilk Stoppard çevirisi için belirleyici bir kültür girişimcisi olarak görev üstlenmiştir.

⁶³ Dönemde akademide yürütülen ilk çalışma 1995 yılına tarihli İlkay Ercan’a ait “The Absurdist Outlook on the position of the Anti-Heroic Couple as Found in Shakespeare’s *Rosencrantz and Guildenstern in Hamlet*, Samuel Beckett’s *Waiting for Godot* and Tom Stoppard’s *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*” çalışmasıdır. Tez Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde hazırlanmıştır.

ya da sargı bezi... Paltoluk kumaşla da gömlek dikebilirsiniz, ama terletir.." demektedir. Doğan çeviride "Türkçe yazılmış gibi" metinlerden yana olduğu belirtmektedir. "Shakespeare'in *Hamlet*'te yazdığı gibi öz olmayınca söz yükselmiyor ki göklere" diyen Doğan'a göre sözcükler sadece anlamı görünür kılmak için birer araçtır. Tiyatro estetiği açısından güzellik ve çirkinlik gibi fiziksel temelde bir estetik yaklaşımı yerine 'estetik' denen kavramın 'lezzet' tarafına yönelmek gerektiğini ve çok şatafatlı olmayan ama içimizi cız ettiren işlere" önem vermek gerektiğini belirtmektedir. *RGÖ* ona göre bu bağlamda değerlendirilebilecek oyunlardan birisidir.

RGÖ'de metinlerarasılık her iki eyleyici açısından da üzerinde durulan konulardan birisidir. Can Doğan'a göre "*Hamlet*'i çok iyi bilmeden" oyunu anlamak mümkün değildir. Ancak aynı zamanda "*Hamlet*'e rakip takımın tribününden bakan bir oyun"dur. Benzer bir şekilde Dilek Başak Carelius da "bizim kullanacağımız metin, klasik metinle bir zıtlık oluşturmak zorunda ki oyunun anlamı ortaya çıksın. Klasik metin kahramanların metniyse, Stoppard metni anti-kahramanların metnidir" demektedir. Buna göre metin içi estetik işlev sebebiyle metinlerarasılığın etkisi hem bilinmesi hem de karşı durulması gereken bir noktada durmaktadır. Bu noktada Başak Carelius'un sahneleme sürecini kastederek altını çizdiği bir konu önemlidir. Çevirmen "İngilizlerin o 'wit' dediğimiz espri anlayışı 'sululukla' karıştırılmamalı. Bu noktada dilde dengeyi yakalamak zorundasınız. Hem gençliğimizin hem de oyunculuğun verdiği alışkanlıklarla sululaşmak çok kolaydı. Bu bizi zorladı" demektedir. Öte yandan hem çevirmen hem de çeviriyi sahneleyecek yönetmen açısından metne bakış açılarında da bir uyumun bulunduğunu görmek mümkündür. Bu noktada Başak Carelius "bu metnin cazip yanı bir dramaturg olarak bence anti kahramanları öne çıkarması. Onların bu kadar kolay harcanabilir oluşunu, bizi rahatsız eden bir duruma dönüştürmesi, onlar için üzülmemizi sağlaması, o noktaya odaklanmamızı sağlaması" önem taşıyor derken, Can Doğan da benzer bir biçimde oyunu "başkaları için ölmeyi göze alan iki kişinin ekseninden bakarak" sahnelediğini belirtmektedir. Çevirmen ve yönetmen arasında metne bakış açılarında görülen uyum sahneleme tercihlerine de yansımaktadır.

Görüşme sırasında her iki eyleyicinin Stoppard oyunlarının çok az sahnelenmesi üzerinde sorulan soruya verdikleri yanıt benzer noktalara işaret etmektedir.

Metinlerarasılığın oyunun alımlamasında kolaylaştırıcı olduğu kadar zorlaştırıcı bir tesiri olduğunu düşünen Dilek Başak Careliues’a göre:

Belki demode, belki de bize uzak buluyorlardır. Parazit bir oyun olduğundan, oyunu seyredip anlamlandırmak için önceden Hamlet’ten haberinizin olması gerek. Bu da oyunun seyircisini kısıtlıyor. Ön bir bilgi gerekiyor. Bu millet televizyonda haber bile izlemiyor, yalnızca reality showlarla, dizi peşinde. Geçen gün bir röportaj yapmışlar, katılanların çoğu Can Dündar’ın tutuklandığından bir haberd. Can Dündar’ı tanımayanlar bile çıktı. Bırakın adamın yıllarca gazetecilik yapmasını, daha yakın bir zamana kadar anahaber sunuyordu televizyonda. Bunlar nasıl olup da *Hamlet*’i bilecek. Bir avuç entelektüel oyun yapmak istiyorsanız o da bir seçim tabi.

Can Doğan açısından da durum çok farklı bir izlekte seyretmemektedir. Oyunu sahneledikleri dönemde iletişim ağının günümüzden çok farklı olduğunun altını çizmektedir. “Oysa şimdi bir kaç tıkla *Hamlet*’i seyretmeniz işten bile değil. Sanırım şimdi yapılsa ve “*Hamlet*’i seyredin gelin” dersek oyun çok daha iyi algılanacaktır”. Doğan’a göre televizyonun tiyatro üzerindeki büyük olumsuz etkisi sebebiyle seyircilerin evlerinden çıkmaya ve tiyatroya gitmeye değer bulacakları bir “şey” bulmak gerektiğini söylemektedir. Dramların ve komedilerin tiyatrodaki sunabileceklerini televizyonun ücretsiz sunması sebebiyle bu türlerin geleceğin tiyatrosunda yer bulamayacağını öngören Doğan, sadece daha kısıtlı sayıdaki seyirciyi hedefleyen “deneysel tiyatrolar” olarak adlandırılacak tiyatroların ayakta kalabileceğini söylemektedir. Sonuç olarak her iki eyleyiciye göre Stoppard’a yönelik estetik direniş, temelde metinlerarasılık ve anlam zor durumları alımlayacak estetik seyircinin bulunmamasına bağlıdır.

Tom Stopparad’ın bu ilk sahnelemesini genel olarak değerlendirecek olursak, çok yakın sürede kurulmuş olan ve 90’ların teatral enflasyonu içinde kendine yenilikçi bir izlek yaratmaya çalışan bir topluluk olarak Tiyatro Odası’nın kurumsal habitusuna hizmet eden bir oyun tercihi olduğunu söylemek mümkündür. Topluluğun yakın zamanda *Hamlet* oyununu sahnelemiş olması, o sahnelemenin yönetmenliğini de üstlenmiş olan Can Doğan’ın metinlere yaklaşım biçiminde öze verdiği önem sebebiyle Shakespeare’e sadakatten çok seyirciye sadakat göstermenin⁶⁴ RGÖ’in metinlerarasılık üzerinden kurduğu ilişki bakımından oyunun seçimini kolaylaştırdığını görmek mümkündür. Dilek

⁶⁴ Can Doğan “seyirci beklentilerini ne oranda önemsiyorsunuz?” sorusuna “Yüzde yüz” cevabını vermiştir.

Başak Carelius'un eğitim aracılığıyla edindiği kültürel sermayesi oyunun sahnelenmesi için gerekli altyapıyı sağlamıştır. Temelde arşive değil repertuvara seslenen bu oyun her ne kadar repertuvarda bir etki yaratmak niyetiyle ortaya çıkmış da olsa uzun vadeli ve kalıcı bir tesir yaratmadan izleri kaybolmuştur. Dönem estetiği açısından oyunun oynanmasının önünde hem elverişli hem de engel teşkil edecek bir durum bulunduğunu söylemek mümkündür. Klasiklerin her zamanki gibi sahnelenmeye devam ettiği, seyircinin ise oyun enflasyonu içinde alternatif ve daha çok "sanat için sanat" anlayışıyla tanımlanabilecek özerk arayışlara çıkmaya başladığı bir dönemde oyunun oynanması tüm bu farklı eğilimlerde kendini tanımlayan izleyicileri kendine çağırması açısından elverişlidir. Öte yandan sadece eğlence odaklı oyunların ve sahnelemelerin tercih ediliyor olması genel anlamda bir seyirci sıkıntısı olarak ortaya çıkmış olduğu düşünülebilir. Bu sürece ait görüşmeler aracılığıyla elde edilen bilgi seyircinin oyunları anlamakta zorlanmış olduğu yönündedir. Oyunun Türkiye'de Stoppard'ın görünürlüğü açısından çok önemli bir olayı ıskalamış olduğunu söylemek mümkündür. Bu olay Stoppard isminin özellikle entelektüel çevreler açısından adı anılır yazarlardan biri haline gelmesini sağlayacak Stoppard'ın simgesel sermayesini elinde bulundurduğu tiyatro alanından değil, dünya çapında tiyatrocü kimliği kadar çok tanınmayan ikincil kimliğini yaratan sinema alanından gelecek olan yönetmenlik niteliğidir.

Stoppard'ın ilk sinema yönetmenlik denemesi ve aynı adlı oyundan beyaz perdeye taşıdığı *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* filmi 1990 yılında sinemalarda gösterime girmiştir. Topluluğun seçimlerinde bu sürecin bir etken olup olmadığı bilinmemekle birlikte oyunun 1989 yılında çalışılmaya başladığına dair bilgiler bulunmaktadır. Öte yandan oyunun 1990 Türkiye'de ne zaman gösterime girdiği hakkında herhangi bir bilgi bulunmadığı düşünülecek olursa sahnelemenin ve filmin keşişen zamanlarda Türkiye izleyicisine ulaştığını düşünmek güçtür.



Şekil 2. Milliyet Gazetesi, 14.09.1990 s.10

Stoppard'ın yönetmenliğini ve senaristliğini üstlendiği film Türkiye'de gazeteler aracılığıyla yayınlanan eleştirilerde kendine yer bulmuştur. Bu haberlerde Türkiye gösteriminden çok önce filmin ilk gösteriminin yapıldığı Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan ödülünü kazanmıştır. Bu olay Stoppard için tüm dünyada yeni bir sürecin başlatıcısı olacak ve dünyada olduğu gibi Türkiye'de de Stoppard isminin günlük gazetelerin sanat sayfalarında ve dolayısıyla entelektüel çevrelerde daha çok anılmasına neden olacaktır. Yayınlanan ilk Stoppard haberlerinden birisi olarak 14.09.1990 tarihli Milliyet Gazetesi'nde oyun için "değişik bir *Hamlet*" benzetmesi yapılmakta ve oyun "eleştirmenler tarafından akılcı bir teatral oyununun sergilendiği, "sofistike ve karmaşık" bir dram" ifadesiyle tanıtılmaktadır. Oyunun bu şekilde tanımlanması yanında, 'trajik' olma üzerindeki vurgu ön plana çıkarken, komedi unsurunun geri planda bırakıldığı, filmin daha çok barındırdığı "derin felsefi ve düşünsel öğelerle" birlikte anıldığı dikkat çekmektedir. Stoppard kimliğinin entelektüel olmak ve olmamak

çizgisinde ördüğü ve seyircisini teşhis etmek üzere başvurduğu “sofistike” ve “derin” gibi sıfatların *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* filmi ile Türkiye’de yer bulacak Stoppard imgesinin de aynı seviyeden kurulmaya çalışıldığını görmek mümkündür.

Venedik Film Festivali’nde kazandığı ödülün ardından, Stoppard üzerinde daha fazla durulduğu ve artık alanda ismi anılan bir yazar haline gelmeye başladığı görülmektedir. Henüz tiyatro repertuvarında olmasa da sinema alanında bu şekilde varoluşu Stoppard çevirilerinin ortaya çıkışında önemli bir etken olduğu ve çeviri öncesi elverişli koşulları yarattığı düşünülebilir.



Şekil 3. Cumhuriyet Gazetesi, 16.09.1990 s. 5

Örneğin 16 Eylül 1990 Cumhuriyet Gazetesi’nde Altın Aslan haberi Mehmet Basutçu tarafından neredeyse tam sayfayı kaplayacak şekilde verilmiştir. Bu kez Stoppard’ın sadece *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* ve *Travesties* oyunu değil, *Jumpers* ve *Real Thing* gibi üzerinde nispeten daha az durulmuş oyunlarından da bahsedilmektedir. Stoppard’ın sanat dünyasında ilkin tiyatrocusu kimliğinden çok sinemacı kimliğiyle kapladığı alan ilk basılı çevirinin ortaya çıkacağı 2000 yılına kadar sürecektir. Stoppard’ın ve oyunun taşıdığı simgesel sermayelerin Venedik Film Festivali’ne aktarıldığı, bir anlamda festivalin kendi

entelektüel varlığını pekiştirmek için kullandığını düşünülebilir. Çünkü ödül sonrasında sinema eleştirmenleri tarafından başarısız olarak değerlendirilmiş ve oyunun sahnede kazandığı başarının ve entelektüel derinliğin beyaz perdede “sıkıcı ve bitimsiz” “ekranda düz ve boş” görüldüğüne dair eleştirileri de beraberinde getirmiştir⁶⁵⁻⁶⁶.

1999 yılına gelindiğinde Venedik Film Festivali ve Altın Aslan ödülüne göre “standart izleyici” açısından çok daha geçerli ve çok daha prestijli sayılabilecek bir diğer ödül Stoppard’ın sinemada yeniden anılan bir yazar olmasını sağlayacaktır. 1998 yapımı *Shakespeare in Love* (*Aşık Shakespeare*) Stoppard’ın bu kez yönetmenlik değil, en başarılı olduğu alanda yani yazarlık koltuğunda oturduğu bir yapımdır. Felsefe ve varoluş tartışmalarının salt sözcükler yerine, çok daha popüler bir düzlemde, bir aşk hikayesinin etrafında Shakespeare’in gerçekte kurgu arasında ördüğü hayatına, yazarlık ve sahne deneyimlerine, oyunlarına ve dönemine yedirerek anlatan film büyük beğeniyle karşılanmış ve Stoppard’a en iyi senaryo dalında 1999 yılında Oscar Ödülü’nü kazandırmıştır. Film eleştirmenler tarafından bir önceki *RGD* “başarısızlığı” ardından övgüyle karşılanmıştır. Bir önceki filmin “derinliksiz” eleştirileri yerini “bir sahneden diğerine bizi sevimli ayaktakımıyla özdeşleştirip, şakalar yapıp, beklentilerimizle oyun oynuyor, sonra birden film ve sahne, komedya ve tragedya arasındaki sınırları ortadan kaldırıyor, böylece dilin gücüne ve ardındaki duygulara teslim alıyor” eleştirileri alacaktır⁶⁷. Bu ödülün ve filmin Türkiye’deki yansıması ise hiç gecikmeden gelmiştir. Cumhuriyet Gazetesinin 14 Mart 1999 tarihli *Cumhuriyet Dergi Pazar* ekinde Şükran Yücel İki sayfalık bir Stoppard tanıtım yazısı yazmıştır. Bu yazı Stoppard üzerine yayınlanmış olan en kapsamlı ilk yazı olması açısından önem taşımaktadır. Bu haberin bir diğer önemi bir sonraki yıl baskısı yapılacak olan *Toplu Oyunları I*’e dair ilk haberi veriyor olmasıdır. Şükran Yücel, “Türk Tiyatrosu Tom Stoppard’ın oyunlarına otuz üç yıldır ilgisizdi” sözleriyle Stoppard’ın Türkiye serüvenini özetlemiştir.

⁶⁵ Roger Ebert. “Rosencrantz and Guildenstern are Dead”. 15.03.1991.

<http://www.rogerebert.com/reviews/rosencrantz-and-guildenstern-are-dead-1991>

⁶⁶ Hal Hinson. “Rosencrantz & Guildenstern Are Dead”. *Washington Post*. 15.03.1991.

http://www.washingtonpost.com/wpshr/style/longterm/movies/videos/rosencrantzguildensternaredeadpghinson_a0a9e2.htm

⁶⁷ Joe Morgenstern. 'Shakespeare in Love' Explains Absence of 'Romeo and Ethel'. *The WallStreet Journal*. 11.12.1998. <http://www.wsj.com/articles/SB913335851529834500>



"Aşık Shakespeare" in ünlü senaristi Tom Stoppard 30 yıldır İngiliz tiyatrosunu sarsıyor! Özgün senaryo dalında Oscar'a aday gösterilen filmin senaryosu eleştirmenlerce gözkaşıtıncı bulundu. Stoppard, Türkiye'de tiyatroseverlerin uzaktan tanıdığı bir oyun yazarı. Çekoslovakya'da doğmuş, Singapur'da büyümüş. Gençlik yıllarından bu yana da İngiltere'de yaşıyor.

CUMHURİYET DE

Somunda aile İngiltere'ye Bristol'e yerle Tom İnceyi İngiltere'de bitirdi. "Benim Çeklovak - Çinli Amerikan şivem okulda beni komunu yaptı ve bana belirgin bir özellik kazandı" diyecekti. Stoppard'ın çok dili çokkültürlü geçmişi oyunlarına yansımış. O oyunlarını sahneye bir yönünden onun özelliğini tarif ediyor: "İngilizce"yi bu kadar hüyleyici bir parlaklıkla yazmak için yafa çı olmak gerekir". Stoppard her çeşit kelli oyumuna, özellikle cinsileri seviyor ve kresini "Kevilsin Çek" olarak tanımlıyor. İlginci olan Stoppard'ın bu üst düzey lafize "yi pek de iyi bir eğitim almadan kaamış olması. Hiçbir zaman parlak bir öğrenci değildi. Lisans sonrası da eğitimine devammedi. 1954 yılında Bristol'de bir gazetede habire olarak çalışmaya başladı. O zaman ideali gazetecilikle ilgiliydi. "Makinesi tülledaktüoman üstüne çevrilmişken bir Ahhava alanında yere uzanmış yatıyor olmağı ya ediyordun", diyor da Göster ver gazete. "Çiçek müzayedeleri ve cenazeler" im bir almaktan sıkılınca 1958'de Bristol İning World'e makale yazarı ve tiyatroye emni olarak geçti. İki yıl boyunca Bristol yatrolarındaki oyunları değerlendirildi. 1960'da yazdığı ilk oyunu "A Walk or Water" (Suyun Üstünde Bir Yürüyüş) Ki 1963'te televizyonda gösterildiğinde ço ilgi çekti. Daha sonra Hamburg'da ve Lura'da sahnelendi. Bu ilk döneminde Stoppard birçok radyo oyunu ve bazı dergilerde yayınlanan kısa öyküler yazdı.

Berlin'de yazdığı oyun...

1964 yılında Ford Vakfı bursuyla Berlin'i. Berlin'de kalırken Rosenzantz ve Cderstern adlı tek perdeli bir güldürü yaz Stoppard ve Pinter gibi yazarların or çıkmasına neden olan süreyi İngiliz Tiyası'nda Osborne'la başlatmış. "1956'da ok Back In Anger" (Öfke) Londra'da salendiğinde eleştirmenler ve tiyatro izleyeri tarafından yeni bir dönemin sağığı ola selamlandı. "Öfkeli genç adamlar" deyimi türlerin, yönetmenlerin, yazarların ve zebcilerin imgelemine ele geçirirken, etkileri githere dışındaki sahnelerde de hissedildi. ni bir dönem adamı koyan Osborne'un kalmanı Jimmy Porter öfkesiyle öfkeli tiyatı başladı", diyor Susan Rusinko, Tom Stoppard üstüne yazdığı kitapta. Osborne'un toplu bakış Stoppard'la görülme de oyunları ondan bazı alıntılar yer alır. Stoppard'ı d çok etkileyen Beckett olmuştur.

Onu etkileyen diğer yazarlar Shakespeare James Joyce, Oscar Wilde, Bernard Shaw Pirandello oldu. Dolaylı olarak Varoluşçelebesi de Sartre'ın da etkisi görüldü. So ki yıllardaki oyunlarında geçmişi zamanı jine diğamesiye Pinter'ın etkisi üstelik le carla' ve "Hint Mürekkebi" nite birinci "Rosenzantz ve Guldentrern Öldüler Hamlet'ten 250 satır kullanan Stoppard Shakespeare'den aldıkları kadet Hamlet katığı yeni alıntılar üstleniydi. Dili e oyunlarıyla kullanmak ve bilineni gbi: mak yönüyle James Joyce'dan etkilenmiş parı. "Travestiler'de Joyce'ın karakterleri kullandı ve sanata ilişkin görüşlerle Ayık müğün bu oyunda Joyce'a söylediği kelle seçti vardı. Bu oyunda konu olarak car Wilde'nin "Dürlün Olmayan Öncesi" oyu nu kullanan Stoppard, biev ve güldürü anında ve faros hicim olarak kullanılıp Wilde'ın etkilenmesi. Oscar Wilde'ın l liz sosyetesine ve aydınlarına yönelttiği iktik alay veticisi "Travestiler'de benzer bi çinde kullanılmış. Oyun içinde oyuncul kama, oynama gerçeğin anımlarını zorlar hıyalı ve gerçeğin içiçe geçişini anlatıyand. rüvedile ilan etkilensiyordu.

Stoppard, dramatik kalıpların kere, yen sahnede bi ve biçim sanatı. Birçok eleştiri

Sanatı taklit eden hayat

SÜKRAN YÜCEL

Amerika'da Oscar'dan sonra en önemli sinema ödülü olan Altın Küre'yi üç defa kazandıktan sonra 13. defa da Oscar adayı olduğu açıklanan "Shakespeare in Love" (Aşık Shakespeare) sinemalarında... Son yılların en başarılı filmi ve en orijinal komedisi olarak nitelenen filmi iki senaristinden biri olan Tom Stoppard, İngiliz tiyatrosunun en büyük oyun yazarlarından. Oyun yazarlarının en etekletileri olarak kabul edilen Stoppard, dili sanıldığı ve ilginç perodilerle de ünlü.

"Aşık Shakespeare", Stoppard'ın ilk senaryosu değil. Daha önce de birçok ünlü filmin senaryosunu yazan Stoppard, Spielberg'in "Güneş İmparatorluğu" filminin de senaryo yazarı.

Stoppard'la birlikte Marc Norman'ın yazdığı "Aşık Shakespeare", senaryo dalında Altın Küre'yi aldığı son orijinal senaryo Oscar'ına aday gösterildi. New York'ta ve Londra'da eleştirmenler senaryoyu gözkaşıtıncı buldu.

Tom Stoppard, kendisine ün kazandıran Shakespeare'ın ünlü oyunu Hamlet'in de re-kör bir parçasını yazmıştı. "Doğru Hamlet,

TÜRK TİYATROSU VE STOPPARD

Türk Tiyatrosu, Tom Stoppard'ın oyunlarını otuz üç yıldır izliyor. Güney Tiyatrosu'nda kendine özgü bir yer olan ve yaygın en usta tiyatro yazarı olarak kabul edilen Stoppard'ın bugüne kadar bir tek oyunu ülkemizde sahnelenmedi ve yapılmadı. Tıp alanında yeni bir buluş olduğunda bunu duyurmadan gelen bir doktor mesleğini sürdürüyor mu? Ya da ki tiyatrosuz dünyadaki gelişmeleri kuzakları taşıyabiliyor Stoppard, bu duyarsızlığı sadece tek bir örneği.

Onuz üç yıl bu ilginç Doç. Kitabevi Yayıncılık Tiyatro dizisi içinde Tom Stoppard'ın Tiyatro Oyunları'nın yayınlanması son bulacak. İlk kitapta Hamlet Çalıkları'nın dilimize çevirdi. "Rosenzantz ve Guldentrern Öldüler", "The Real Thing" ve Sükran Yücel'in çevirdiği "Travestiler" yayınlar. Bu kitabın, Sükran Yücel'in çevirdiği "Jupiter", "İnsanlık" ve "Aradık" ile Beliz Güçlümaz'ın çevirdiği "Invention of Love" (Aşık Kavgı'nın yasadışı seçkiler) izleyecek. ◀

"Calcut's Machet" adlı oyununda da yine Shakespeare'e gönderimlerde bulunan Stoppard, oyunlarındaki bu özellik bu kez bir film senaryosunda uygulanmış. Filmede genç Will Shakespeare (Joseph Fiennes) yeni oyunu "Romeo ve Ethel (Korsanın Kızı)" için çalışırken tutuklu, esir perisi kaçırıyor. Genç bir kadını (Gwyneth Paltrow) rastlayıp kalbini ona kapınca film zamanlama m delli ayık künüsü yazmaya başlar. Bu filmde Will, yanlıklar, tehlikeli bulgular ve taktik birliktelikleri komedisi yaparken, hayat da sanı-taklit eder.

Çekoslovakya'da doğdu

Tom Stoppard'ın değişik kültürlerin içinden geçen ilginç bir geçmişi var. 3 Temmuz 1937'de Thomas Straussler adıyla Çekoslovakya'da doğdu. Babası bir priyat doktora. 1939'da ailesiyle birlikte Nazi işgalinden kaçtı. Singapur'daki bir fabrikada çalışmaya başladı. Japonlar 1942'de Singapur'u işgal edince, Bayan Straussler İngiltere'ye alarak geri çekilen İngilizlerle birlikte Hindistan'a kaçtı. Singapur'da kalan babası öldürüldü.

Annesi 1946'da Hindistan'da görevli İngiliz subayı Kenneth Stoppard'la evlendi. Tom bu tuda bir Amerikan yatılı okulunda okudu.

Şekil 4. Cumhuriyet Gazetesi, 14.03.1999

2000'lere doğru Stoppard'ın uzun süren sessizliğinin ilkin Türkiye'ye gelen yabancı topluluklar aracılığıyla görünür hale geldiğini, bu yabancı etkisinin 1990 yılında Tiyatro Odası tarafından Dilek Başak Carelius tarafından yapılan repertuar odaklı bir çeviriyle

kırılmaya çalışıldığı ancak bu çabanın henüz sonuç vermediği görülmektedir. Bu dönemde arşivde Stoppard’a dair akademik bir hareketlenmenin olduğu ancak bunun Stoppard’ın tiyatro dizgesiyle bir iletişim haline geçmemiş olduğu gözlenmektedir. Stoppard’ın taşıdığı kültürel ve simgesel sermayenin sinema alanında kazanacağı güncel başarılarla kadar fark edilmemiş olması altının çizilmesi gereken konulardan birisidir. Arşiv ve repertuvar arasındaki diyalektik ilişkinin bir sonucu olarak, arşivin repertuvarlaşabilmesi ya da tam tersine repertuvarın arşive dönüşebilmesi için her iki estetik evrenin birbirini desteklemesi ve tekrara gereksinim vardır. Ancak buraya kadar çizilen resmin içinde Stoppard henüz hala arşiv nesnesidir.

3.2. İlk Basılı Çeviri ve Sahnelemesine Stoppard (2000-2012)

Bu bölümdeki amaç 2000 sonrası tiyatronun temel dinamiklerinin neler olduğunu analiz etmek, Stoppard’ın yayınlanmış çeviri ve bu çeviriye izleyecek kısa ve uzun vadeli süreçte sahneleme biçiminde ortaya çıkmasını sağlayacak estetik iklim, değişmekte olan tiyatro alanının yeniden oluşturulan kuralları, yeni konum alma biçimleri ve çeviri sürecinde yaşananlar bu bölümün konusudur. Böylece Stoppard’ın çeviri serüveninde yakın tarihte yaşanmış ve hala yaşanmakta olan bir yok sayma sürecinin nedenlerinin mümkün oranda açıklanması, böylece Stoppard metninin yokluğunun etrafında bir estetik kalıp oluşturulması hedeflenmektedir.

3.2.1. 2000 Sonrası Türk Tiyatrosunda Estetik Tavır

2000’li yıllara kadar Türkiye’deki tiyatro alanı kendinden önceki 40 yıllık süreçte 1960’lardan itibaren görece özgürlük ortamının getirdiği “altın çağı” yaşamış, 70’lerde ekonomik buhranlarla boğuşmuş, bu ekonomik düzleme göre yeniden konum ve biçim almış, 80’lerin politik ve ideolojik baskılarına direnmiş, yenilmiş ve 1990’lı yıllarla birlikte yenilenmenin yolunu yeniden aramaya başlamış bir alandır. 2000’lerde Türkiye’de izlenen eğilimlerin devlet ve politikanın gölgesinde eski-yeni, amatör-profesyonel, konvansiyonel-alternatif gibi ikiliklerin içinden geçerek kendi habituslarını şekillendiren ve bu habituslara göre şekillenen çok sayıda tiyatro kurumunun farklı sermayeler kullanarak alanda yer aldıkları görülmektedir.

Cansu Karagül'ün 2014 yılında yazdığı “Bourdieu’cu Sanat Sosyolojisi Bağlamında 2000’li Yıllarda İstanbul’da Alternatif Tiyatrolar” başlıklı yayınlanmamış yüksek lisans tezi 2000 sonrası Türkiye’de var olan tiyatro alanının durumunun çok yerinde bir analizin yapmaktadır. Karagül tez çalışmasında İstanbul’da “alternatif tiyatro” çatısı altında buluşan çok sayıda topluluğunun Bourdieu’nün otonom (sanat için sanat üretme yakasında) duran topluluklarının ekonomik sermayelerden mahrum olmalarına rağmen simgesel sermayelerinin yüksek olduğunu ve bu sayede tiyatro alanında yer almalarını ve oyuna katılabilmelerini sağladığını savunmaktadır. Bourdieu kültürel burjuva ve beğenisine karşılık veren konvansiyonel sanat karşısında ve daha özerk yapılarla avant-garde tiyatronun gelişip kendine alanda yeni sermayeler edindiğini böylece alanda varlık göstermesinin mümkün olduğunu belirtir. Bourdieu’nün bu yaklaşımını Türkiye’deki tiyatro alanının güncel yapısına çevrilebileceğini söyleyen Karagül de alternatif tiyatrolar üzerine yürüttüğü çalışmasında alternatif tiyatro (ekonomik sermaye bakımından altta, özerklik derecesi yüksek) ile ödenekli kurumlar ve büyük prodüksiyonlu özel tiyatrolar (ekonomik sermaye bakımından yüksek konumda, özerklik derecesi düşük) arasında üçlü bir yapılanma ve bu üçlü yapılanmanın alanda hayatta kalma üzerine kurulu bir mücadele içinde bulunduklarını belirtmektedir (Karagül, 2014, 167).

Karagül’ün çalışmasında yer verdiği ve toplulukları “oyun tarzları”, “oynadıkları sahnenin yapısı”, “bulunduğu binanın niteliği”, “seyirci kapasitesi”, “bilet fiyatları”, “tanınmış/ünlü oyuncu bulundurup bulundurmama”, “sanatçıların eğitim sermayesi”, “oyunlarda kullanılan dekor” gibi ölçütleri temel alarak 2000’lerden sonrasını ve İstanbul’u kapsayan bir sınıflama yapmıştır. Çalışmasını İstanbul özelinde bir yürütmüş olsa da ortaya çıkan üç ana oluşum Türkiye’de tiyatronun günümüze biçimlenişini anlamamız açısından genellemeye oldukça elverişli veriler sunmaktadır. Öte yandan çalışmanın bu bölümünde ele alınacak olan Oyunbaz tiyatro topluluğu bu alanda yer alan alternatif topluluklardan birisidir. 2000’lerden sonra Türk tiyatrosunun eğilimlerinin kendi kurumsal habituslarıyla taşıyan toplulukları, benimsenmiş “eski öncü” topluluklar (Stüdyo Oyuncuları, Semaver Kumpanya, Krek, Dot), henüz alana özgü sermayesi düşük olan “yeni öncü” topluluklar (Tiyatro Boyalı Kuş, Kumbaracı 50, İkincikat, Talimhane Tiyatrosu, Tiyatro Hal, Bulut Tiyatro, D22, Tiyatro Yanetki, Gnlev, Craft,

VDŞT, Tiyatro Artı, Destar Tiyatro, Ekip Tiyatrosu ve Karakutu), ve üçüncü olarak ise büyük ekonomik sermayeleri ellerinde bulunduran Devlet ve Şehir Tiyatroları gibi ödenekli tiyatrolar ya da köklü özel topluluklar Dostlar Tiyatrosu, Orta Oyuncular, Kent Oyuncuları, Oyun Atölyesi ve Tiyatro Pera gibi toplulukla yer almaktadır. Karagül bu sınıflamaya son olarak “gişe ya da görece büyük prodüksiyon tiyatrosu” olarak sınıflandırılabilir. Müjdat Gezen, Oyuncuları, Sadri Alışık Tiyatrosu, İstanbul Kumpanyası, Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu, Aysa Prodüksiyon Tiyatrosu, Tiyatro Kedi, Tiyatro Kare, İstanbul Halk Tiyatrosu, Tiyatro Karnaval, 3 Mota Oyuncuları ve BKM Oyuncuları’nı saymaktadır (Karagül, 2014, 149-151).

Kendini ana akım tiyatrodan ayıran ve farklılaşma arayışlarını İtalyan sahne gibi geleneksel seyir alışkanlıklarını üretmeye devam eden sahnelerden daha küçük ölçekli, apartman daireleri, garajlar, depolar ve fabrikalar gibi mekanlarda çok boyutlu, değişken dekorlar üzerine çıkmaya başlayan yeni estetik, “farklı” bir tiyatronun getirdiği yeni bir estetik arayışına çıkmış daha az sayıda seyirciye yönelen tiyatroların daha örgütlü ve görünür bir kimlik kazanmaya başladıkları görülmektedir. Bu yenilenen beğenilerle hareket eden alternatif tiyatro adı altında örgütlenmeye çalışmakta ve böylece yeni teatral kimlik inşasında alanda daha güçlü birer eyleyici olmak üzere yeni sermaye türlerine yönelmekte oldukları görülmektedir. Bu eyleyici grubu “alternatif”, “farklı”, “yeni” gibi söylemlerin üzerinde ve “eski” olanın karşısında kurulmaktadır. Sahip oldukları eğitim sermayeleri, ekonomik sermayeleri, kültürel ve simgesel sermayeleri birbirinden büyük farklar barındırmasına rağmen oyuna dahil olabilmış ve daha rafine, farklılaşmış, kendi seyircisini yaratacak ve özerk bir tiyatro alanının kurulmasını sağlayacak araçları biriktirmiş bir tiyatro estetiği Türkiye’nin 2000’lerinde tiyatronun dokusunu oluşturmaktadır.

Kendilerini adlandırmak için kullandıkları “alternatif tiyatrolar” başlığı altında sahne biçimleri, seyircileri, oyun ve oyunculuk tercihleri gibi ayırt edilebilir özellikleriyle bir araya gelen topluluklar özellikle 2010 yılı itibarıyla daha örgütlü ve daha kurumsal yapılar olarak görünür hale gelmişlerdir.

İstanbul'un alternatif tiyatro mekânları rehberi

27/03/2011 02:00 | A+ A-

Yenilikçi ve genç topluluklar klasik tiyatro anlayışını değiştiriyor. Çoğunluğu İstiklal Caddesi ve civarında toplanan bu mekanları özellikle tiyatroya küsmüş bünyelere tavsiye ederiz

Haber: BAHAR ÇUHADAR -
bahar.cuhadar@radikal.com.tr / Arşivi



Şekil 5. Radikal Gazetesi, 27.03.2011⁶⁸

2000'lerden sonra Türkiye'deki tiyatrolara egemen olan sanatçı habituslarındaki değişim büyük oranda geldikleri eğitimin bir uzantısı niteliğindedir. Devlet Tiyatroları dört yıllık konservatuar eğitimini ön koşullardan birini oluşturmaktadır. Halkın “genel eğitimini, dil ve kültürünü yükseltmek”, “Türk dilini yerleştirmek ve şive birliğini meydana getirmek” gibi amaçlarla kurulmuş olan Devlet Tiyatroları konvansiyonel sanata yönelen habituslarının bir gereği olarak bu habitusu destekleyecek eğitim ve formasyona sahip oyunculara çatısında yer vermektedir.⁶⁹ Konservatuar sözcüğü bu anlamda etimolojik karşılığında yer alan ‘korumak’ ve ‘muhafaza’ etmek anlamlarını konvansiyonel sanatın sürdürülebilirliğinin güvencesi olarak taşımaktadır.

Alanın diğer ucunda gelişmekte olan alternatif yapılanma açısından ise alanı bir şekilde domine eden “kültürel burjuvanın” taşıdığı kültürel ve simgesel sermayeden çok farklı nitelikler barındıran bir grubun alanda kendine yer edinmeye başladığı görülmektedir. Bu noktada kültürel sermayelerin eğitim konusunda konservatuar eğitiminden ziyade üniversitelerde etkinlik gösteren ve özellikle 60'lı yıllarla birlikte görünür hale gelen üniversite amatör tiyatro kulüpleri ve bu kulüpler aracılığıyla kurulan iletişim ağlarının yarattığı sosyal sermayelerin ön plana çıktığı görülmektedir. Örneğin ODTÜ Şenliği, Ege Üniversitesi Tiyatro Topluluğu Tiyatro Günleri, İstanbul Amatör Tiyatrolar Platformu tarafından düzenlenen şenliklerle farklı eğitim geçmişlerinden gelen ve

⁶⁸ <http://www.radikal.com.tr/kultur/istanbulun-alternatif-tiyatro-meknarlari-rehberi-1044229/>

⁶⁹ <http://www.devtiyatro.gov.tr/hakkimizda-kurulus-amaci-ve-teskilat-semasi.html>

üniversite tiyatrolarının alternatif tiyatrolara örtüşen habituslarıyla hem bu alternatif tiyatro oluşumunun ortaya çıkışını hem de sürekliliğini sağlamaktadır.

'Alternatif Tiyatro Mekânları Ortak Girişimi' ortak sorunlara çözüm üretmek amacıyla kuruldu

Alternatif dayanışma

► "Alternatif Tiyatro Mekânları Ortak Girişimi"nin amacı seyirciye ulaşmak, tanıtım, medyada yer bulmak, mekânların varlığının sürekliliğini sağlayabilmek gibi sorunları masaya yatırmak ve çözüme kavuşturmak.

CEREN ÇIPLAK

Beyoğlu Terminal, İkincikat, Kumbaracı50, Maya Sahnesi, Mekan.Artı, Şermola Performans... Bu altı alternatif tiyatro topluluğu kısa bir süre önce "Alternatif Tiyatro Mekânları Ortak Girişimi" adı altında yaşadıkları ortak sorunlara ortak çözümler üretmek amacıyla bir araya geldiler. Beyoğlu bölgesi ve çevresindeki başka alternatif tiyatro topluluklarına da açık olan girişimin yola çıkma sebebi son iki yıl, özellikle Beyoğlu çevresinde sayısı artan alternatif tiyatro topluluklarının seyirciye ulaşma, mekânlarındaki etkinlikleri duyurma, tanıtım, medyada yer bulma, mekânların varlığının sürekliliğini sağlayabilmek gibi sorunları masaya yatırmak ve çözüme kavuşturmak.

Girişimin ilk somut adımı Tıme-Out İstanbul dergisinin desteğiyle

TİYATRO SOHBETLERİ

Alternatif Tiyatro Mekânları Ortak Girişimi sezonu kapatırken bir dizi "tiyatro sohbetleri" etkinliği gerçekleştiriyor. 6-10 Haziran tarihleri arasında saat 20.00'de gerçekleştirilecek etkinlikler şu

başlıklar altında toplanıyor: "Bağımsız Tiyatro Mekânlarının Yeri", "Tiyatroda Eleştiri", "Tiyatro Medya ilişkisi", "Tiyatroda Çağdaş Metinler", "Tiyatro Odülleri". (Bilgi için: 0 212 243 50 51)

mekânların sayısının da artacağını düşünüyorum."

Şermola Performans'tan Mirza Metin ise sanat alanında örgütsel anlamda ciddi problemler yaşadığımızı belirterek bu tür girişimlerle alternatif tiyatro hareketinin büyüdüğüne işaret ediyor: "Bu gruplar Muammer Karaca Tiyatrosu'nda pek çok prosedür yüzünden oyun sahneleyemiyor. Alternatif mekânlarda ise bir görüşmeden sonuç alabiliyorsunuz, tiyatro hareketi bürokrasiye takılmadan kolaylıkla büyüyebiliyor" diyor.

Maya Sahnesi'nden Sezin Gündoğan "Bir dayanışma platformu" olarak nitelendirdiği girişimin genişleyerek devam etmesini umuyor: "Deneyisel, özgün çalışmaların ortaya çıktığı bu mekânlarda ciddi bir kültür oluştu. Beyoğlu'nda var olan kültürel sürece yeni bir ivme kazandırdı. Görünürlüğü arttırmak en önemli hedeflerimizden. Bir diğeri de birlikte 'senlik' gibi ortak etkinlikler, üretimler yapabilmek."

seyircinin mekânlarındaki aylık etkinlik takvimini görebileceği bir broşür hazırlayarak atıldı. Sezonu bir dizi "tiyatro sohbetleri" etkinliğiyle kapatacak olan girişim, gelecek sezon için de hayata geçirecekleri projeler üzerinde çalışıyor, ekip bir yandan da sponsor arayışında.

Peki, nedir bu tiyatroları diğerlerinden ayıran? Girişimin basın sözcüsü, aynı zamanda Kumbaracı50'nin genel koordinatörü Nilgün Kurt, "Bu mekânların var oluş biçimi ve var olma mücadelesi, sahnelerinin dönüşebilir olması, sahnelerini farklı disiplinlerden gruplarla

paylaşım şekli, sahnelenen çağdaş oyunlar ve performanslar onları 'alternatif' yapıyor" diyor.

Bağımsız tiyatro topluluklarının üretimlerini sahneleyecek alan bulma konusunda zorlandıkları aşikâr. Tam da bu noktada Nilgün Kurt "Bu yüzden" diyor, "bizim mekânlarımız çok değerli, hatta bu mekânların koruması alınması gerekir. Çünkü bu mekânları elimizle tırnağımızla kurduk. Seyirciye ulaşmak için ödenecek tiyatrolardan bin kat daha fazla çaba göstermek zorundayız. Birleşmemizin en önemli hedefi buradaki bütün çağdaş çalışmalarını seyirciyle buluşturmak. Bu girişimle



Şekil 6. Cumhuriyet Gazetesi, 04.06.2011

Alternatif tiyatrolarda yer alan oyuncular genellikle kurumsal tiyatro eğitimi almamış ve özellikle de bu tür eğitimlerden geçmemenin gerekliliğine vurgu yapan eyleyicilerden oluşmaktadır.

Sayısı gittikçe artan alternatif oluşumların alandaki görünürlüklerinin en somut karşılıklarından birisi 2011 yılında "Alternatif Tiyatro Mekanları Ortak Girişimi" adı altında oluşturdukları yapılanmadır. Beyoğlu Terminal, İkincikat, Kumbaracı50, Maya Sahnesi, Mekan Artı, Şermola Performans tiyatrolarının başını çektiği bu oluşum kurumsal sorunlarını, yine kurumsal olarak tartışmayı hedefleyen böylece varlıklarını tanımlı ve meşru hale getirmeye çalışan bu topluluklar tarafından sadece sanal bir örgütlenme değil aynı zamanda yaşadıkları benzer sorunlara ortaklaşa çözüm bulmak

amacıyla örgütlenmesinin bir sonucudur. Mekanların, metinlerin, seyircilerin, tiyatro etkinliklerinin ve biçimlerinin değişime uğradığı bir dönemde artık devlet merkezli, ödenekli tiyatroların karşısında yükselmekte olan yeni bir sesin karşılığı bu tiyatroların “AltFest’13”, “Yeni Seyir Halleriyle Yerli Metinler” gibi etkinliklerinde bulunacaktır.

Kendilerini alternatifi olarak öngördükleri konvansiyonel tiyatro devlet desteğiyle ve ya konvansiyonel seyirci tarafından gişeyle desteklenirken bu toplulukların devletle kurduğu ilişkilerinde bilinçli bir farklılaşmanın yaşandığı gözlenmektedir. Özünde bir karşıtlıkla kurulmuş bu ilişki aradaki mücadelenin alanda karşılaşmaların bulunduğu her mücadele ve temas alanında ortaya çıkacaktır. Çünkü bu oluşumlar sanatsal oldukları kadar politik açıdan da örgütlü bir yağı sergilemektedir. Bunun en somut örneklerinden birisi 2013 yılında Türkiye tarihinin en sivil ve en kolektif direnişi olarak şimdiden toplumsal tarihimizi değiştirmiş olan Gezi Parkı Direnişi için tiyatro cephesindeki en büyük desteklerden biri bu alternatif oluşumlardan gelmiştir. Bu desteğin bir sonucu olarak siyasi erkin hesaplaşmaya girdiği tüm birey ve topluluklar ve toplumsal inisiyatifler gibi alternatif tiyatrolar da iktidarın baskı ve ceza mekanizmalarıyla karşılaşmış ve zaten uzun zahmetler sonucunda kısıtlı miktarlarda verilen devlet desteğinden mahrum bırakılmışlardır.



Şekil 7. Cumhuriyet Gazetesi. 17.11.2013

Alternatif tiyatrolar adı altında daha özerk habituslar sergileyen ve uzun süren eğitimlerinin bir uzantısı olarak kendi repertuvarlarını oluşturmuş tiyatrolar sadece alanda sadece üreticiler bağlamında değil aynı zamanda sanatın alıcısı konumundaki seyirciler bağlamında da büyük bir estetik değişimi tetiklemektedirler. Cansu Karagül

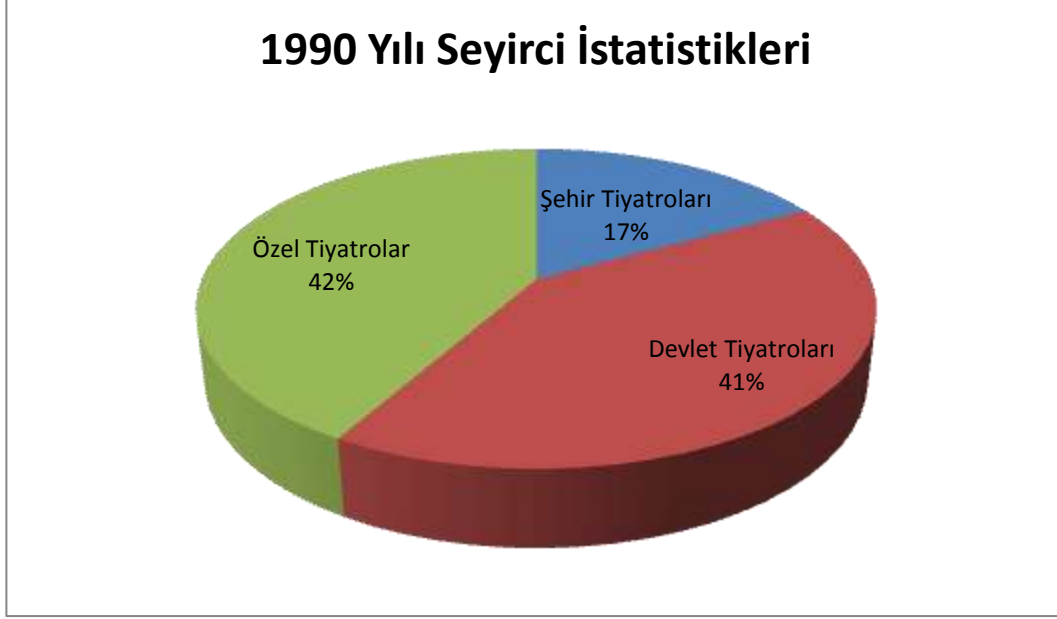
seyirci profiline dair görüştüğü alternatif topluluk üyeleriyle yaptığı görüşmelerden elde ettiği bilgilere göre alternatif tiyatro izleyicilerini oluşturan “büyük bir kesimin üniversite öğrencileri ve sanat alanındaki eyleyicilerden oluşan gençler ile kentli ve eğitilmiş orta sınıf mensubu eyleyicilerden oluştuğu söylenebilir” tespitini yapmaktadır (Karagül, 197). Büyük çoğunluğu üniversite öğrencilerinden oluşan 25-40 yaş grubundan seyirciler sahne mekanlarını paylaşan bu toplulukların aynı zamanda seyircileri de paylaşımları hatta birbirilerinin seyircisi olmaları ile sonuçlanmaktadır.

Alternatif tiyatroların kendi seyircisini seçen ve hatta yeniden yaratan tavrı farklı kanallardan ilerleyen Batı tarzı tiyatroların kendi seyircisinin beğenilerini pekiştirmeye yaradığını görmek mümkündür. Bu kez Cumhuriyet idealini sürdürmeye en azından ilke düzeyinde devam eden ödenekli tiyatroların (devlet ve belediye tiyatroları) seyircileri salonlarda yerlerini almaktadırlar. Örneğin Devlet Tiyatroları faaliyet raporlarından ve Türkiye İstatistik Kurumunun 2010 sezonuna dair verilere bakıldığında toplam seyirci sayısının büyük çoğunluğunu ödenekli tiyatroların kapladığı görülmektedir. 2010 yılında Devlet Tiyatrolarında 1.057.961, özel tiyatrolarda 1.591.761, belediye tiyatrolarında 2.036.487 seyirci oyun izlenmiştir.

Tablo 3. 2010 Yılı Seyirci İstatistikleri



Tablo 4. 1990 Yılı Seyirci İstatistikleri



Stoppard'ın ilk sahnelemesinin yapıldığı 1990'lı yıllarla 2010 yılı verileri karşılaştırıldığında ise bu yana özel tiyatroların seyirci sayısında azalma olduğu düşünülebilir. Öte yandan Belediye tiyatrolarının bütün bu veriler içinde büyük bir gelişme sağladığı da görülmektedir. Dönem seyirci sayısının 1990'larda 2.195.196 kişi olduğu düşünülecek olursa seyirci pastasındaki paylaşılabilecek payın oldukça artmış olmasına rağmen Devlet Tiyatrosu seyircisi sayısında meydana değişiklik oranının çok düşük olması dikkat çekicidir. (1990 yılı 906.037 seyirci, 2010 yılı 1.057.961 seyirci). Öte yandan Şehir Tiyatroları seyircisindeki artış dikkat çeken bir diğer istatistiktir. Bu verilerden hareketle oluşmuş bir seyirci kitlesinin kendi habituslarına uygun teatral eğilimlerini sürdürmeye devam ettikleri görülmektedir. Özel tiyatrolar başlığında değerlendirilen toplulukların sayısı hakkında bilgimiz olmadığı için değerlendirme yapmak mümkün değildir. Ancak büyük çoğunluğu İstanbul'da yaşayan bir milyonu aşkın seyirci sayısı özel tiyatroların sadece kültürel değil aynı zamanda ekonomik sermayeler kazanmak için de alanda mücadeleye katılmaya değer bulabileceklerini göstermek açısından önemlidir. Nitekim Bilgi Üniversitesi Kültür Politikaları ve Yönetimi Araştırma Merkezi'nin, Doç. Dr. Asu Aksoy ve Doç. Dr. Zeynep Enlil'in araştırmalarına dayanarak yaptığı bir çalışmaya göre 2010'da ise Devlet Tiyatroları 260,

özel tiyatrolar 1645, belediye tiyatroları 922 oyun sahneye koymuştur.⁷⁰ Özel tiyatroların sahneye koydukları oyunların sayısındaki bu artış bu tiyatroların hem yeni metin, yeni sahne ve yeni seyirci arayışlarına çıkarken ekonomik sermaye elde ederken bir yandan da alanda bir ayırım yaratmanın ve böylece özerk bir teatral kimlik kazanmanın uğraşı içinde olduğunu görmek mümkündür.

Beğeniler hem kendini hem de alanı tanımlamak için belirli sınıfın temsilcilerinin ya da eyleyicilerin başvurdukları araçlardır. 2000’ler sonrasında Türkiye’de tiyatro seyircisi için de bunun geçerli olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin alternatif tiyatronun aynı zamanda kendi kendinin seyircisi olduğu, örtüşen eğitim ve kültürel geçmişlere sahip izleyici kitlesine tiyatro yaptığını düşünmek mümkündür. Nitekim Cansu Karagül’ün görüşme yöntemiyle bilgi edildiği eyleyicilerden birisi şöyle demektedir:

Bu sahneleri tercih eden adamlar benim gibi yaşıyorlar. Aynı şeyi yapıyorum ben de. Oyundan çıkıp iki bira içip oyun hakkında konuşmak istiyorum, arkadaşlarımla vakit geçirmek istiyorum ve o zaman sosyalleşmenin bir parçası haline geliyor. O zaman da yaşıyor yaptığınız şey. Bu bence iyi bir şey; ama Devlet Tiyatrosu'nda olan şey... 'Devlet' ismi zaten soğuklaştırıyor, bir duvar koyuyor bence seyirciyle arasına. Zaten kocaman bir sahne, kocaman bir yükseklik üstünden size yukarıdanbakan oyuncularla bir şey izlediğiniz zaman çok fark ediyor. Burada ama kolunu uzattığında dokunabilecek adamlar... (Karagül, 2014, 204)

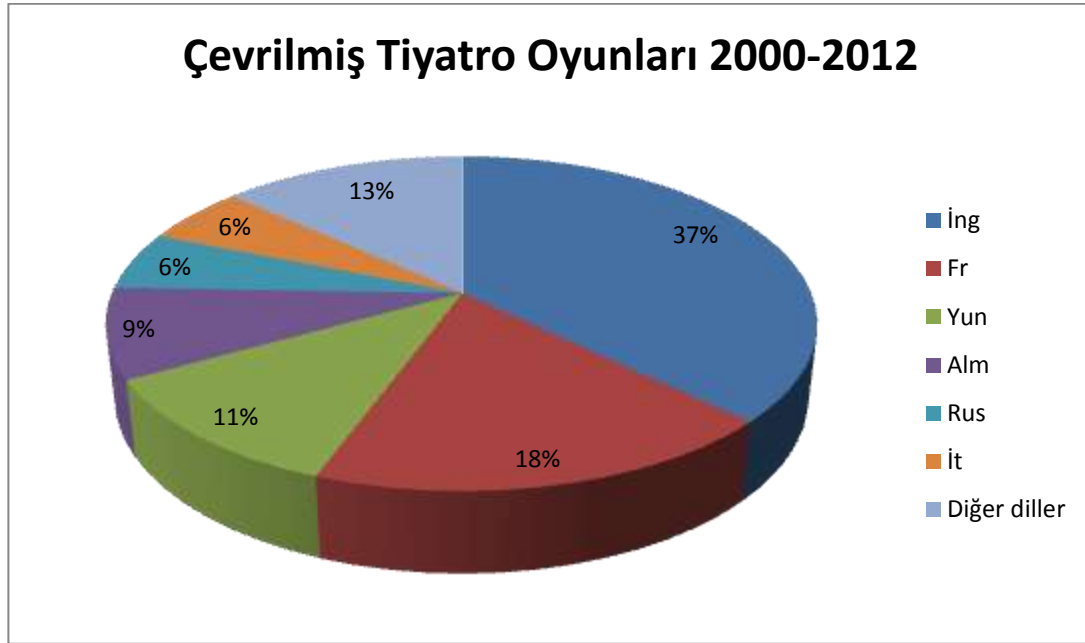
Sonuç olarak 2000’lerden sonra biçim değiştiren teatral alanda kendini eski tiyatro geleneklerinin karşısında tanımlayan “yeni” eyleyicilerin oyuna katılmasıyla alternatif bir estetik anlayışının peşinde koşan şehirli bir tiyatronun ortaya çıktığı görülmektedir. Kendinden önceki sanatçı profilinden farklılaşan ya da kendini farklılaştıran, tasarımsal bir izleyici modelinden çok, var olan gerçek seyirciler için tasarlanmış bir estetik olduğunu söylemek mümkündür. Buradaki yaklaşım yeni bir kültürlenme biçiminin dayatmasından çok mevcut yapının değişimi için elverişli koşulların olduğu bir alternatif tiyatro döneminin geçmiş pratiklere eklemlenmesidir. Bu şekilde ortaya çıkan sahnelemenin bir sonraki bölümde ele alınacak ‘in-yer face’ tiyatro yaklaşımı haricinde repertuvarın kendi tiyatrosunu arama süreci olarak değerlendirilebilir.

⁷⁰ <http://www.hurriyet.com.tr/tiyatro-seyircisi-5-yilda-2-kati-artti-20577819>

3.2.2. 2000 Sonrası Arşiv ve Repertuvar İlişkileri

Milli Kütüphane 'den elde edilen kayıtlara göre Bu dönemde toplamda çevrilmiş 205 tiyatro eseri bulunmaktadır. Bu kayıtların arasında 77 İngilizce, 36 Fransızca, 17 Almanca, 22 Yunanca, 11 Rusça, 11 İtalyanca, 3 Boşnakça, 3 Bulgarca, 3 Sırpça, 3 Norveççe, 2 Flamanca (1 tanesi İzlanda kökenli Thorsdottir Vala), 2 İsveççe, 2 Latince, 2 Makedonca, 1 Macarca, 1 Polonyaca, 1 Romence, 1 Çince, 1 Hırvatça, 1 İspanyolca eser yer almaktadır.

Tablo 5. Çevrilmiş Tiyatro Oyunları 2000-2012



Oyunların 19'unun hangi yayınevi tarafından basıldığı belirtilmemiştir. Geri kalan oyunlardan 2'si Açılım Yayınları, 9'u Agora Yayınları, 1 Akçağ Yayınları, 1 Albatros Yayıncılık, 3 Alfa Yayıncılık, 1 Alkım Yayınları, 1 Artemis Çocuk, 1 Bakış Yayınları, 5 Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 10 Bordo Siyah Yayınları, 2 Büttek Yayınları, 2 De Ki Basım Yayım, 1 Deniz Kitapevi, 11 Dost Kitabevi, 1 Elips Kitap, 1 Habitus Yayıncılık, 1 Kabalcı Yayınevi, 1 Kalkedon Yayıncılık, 1 Kreatif Yayıncılık, 4 Kültür Bakanlığı, 2 Milli Eğitim Yayınları, 74 Mitos Boyut Yayınları, 1 Norgunk Yayıncılık, 4 Papirüs Yayınevi, 9 Tem Yapım Yayıncılık, 1 Timaş Yayınları, 1 Tiyatro Oyunevi, 6 Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 5 Ve Edebiyat Yayınları, 2 Yaba Yayınları, 3 Yapı Kredi Yayınları, 1 Yeni Tiyatro Oyunları'ndan çıkmıştır. Oyunların 18 tanesinin basım yeri

belirtilmemiştir. Oyunlardan 12'si Ankara'da, 149'u ise İstanbul'da basılmıştır. Mitos Boyut Yayınevi bir önceki on yılda da olduğu gibi yayınladıkları çok sayıda çeviriyle yayıncılık alanını kontrol etmektedir.

Bu dönemde Dost Kitabevi'nin tiyatro alanında 11 yayını bulunmaktadır. Bu yayınların içinde 7 tanesi özellikle ön plana çıkmaktadır: Tom Stoppard *Toplu Oyunları* (4 cilt), Sam Shepard *Toplu Oyunları* (2 Cilt) ve Bernard-Maria Koltès *Seçme Oyunlar*. Bu üç yazarın ortak yönü Türkiye tiyatro tarihi açısından çok sahnelenmemiş yazarlar olmaları ve Sam Shepard'ı⁷¹ ayrı tutmak üzere diğer iki yazarın oyunlarının çevirisi basılmamıştır. Koltès'in Mitos Boyut'tan 1999 yılında *Toplu Oyunları*'ndan sonra Dost Kitabevi bu kez *Toplu Oyunları* yerine *Seçme Oyunları* başlığıyla yayın yapmıştır.⁷²

Türkiye'de tiyatro çevirisi yayıncılığı sorunlu bir alan olduğunu 2012'ye kadar milli kütüphane ve yayınevlerinin katalogları aracılığıyla takip ettiğimiz veriler göstermektedir. Buna göre birkaç yayınevinin ön plana çıktığı, kültürel sermayeden çok ekonomik sermayeler odağında hareket eden, genel anlamıyla repertuvardan kopmuş bir yayıncılık anlayışının benimsenmiş olduğunu söylemek mümkündür. Arşivin her zaman için repertuvarla eşgüdüm göstermek zorunda olmadığı çalışmanın ilgili bölümlerinde ele alınmıştır. Ancak çeviri arşivin repertuvarda herhangi bir değişiklik yapmak yönünde bir girişim niteliği taşımaması aynı zamanda uzun süreli ve etken bir arşiv ve değişim dinamiğinin oluşmasına olanak tanımamaktadır. Klasiklerin taşıdığı simgesel değerın ardına gizlenmiş olan ekonomik sermayelerin kullanarak alanda söz sahibi olmaya çalışan yayınevleri “okuma deneyimi” haricinde alanda bir etki yaratmaları mümkün görünmemektedir.

Buradaki tespitlerin geçerliğini alanın gerçek durumunu kısaca analiz etmeden sınamak mümkün değildir. Türkiye'de son 50 yıllık yayıncılık serüveninin fotoğrafını çekecek olursak, 60-70 döneminde hala özellikle Cumhuriyet dönemi tiyatrosunun etkisiyle en büyük kültür yayıncıları olarak Kültür Bakanlığı ve Milli Eğitim Bakanlığının devlet-devrim-halk üçgeninde sanata bir önceki dönemde yüklediği bağlayıcı ideolojik role

⁷¹ *Motel Günlükleri* Ülker İnce çevirisiyle 1990 yılında Can Yayınları, *Aç Sınıfın Laneti* Pınar Kür çevirisiyle, 1990 yılında Remzi Kitabevi'nden yayınlanmıştır.

⁷² Koltès Çevirileri hakkında daha fazla bilgi edinmek için bkz. Beki Haleva, *Tiyatro Çevirisi Bağlamında Bernard - Marie Koltès Oyunlarının Türkiye'deki Dolaşımı*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2011.

karşılık vermek için dünya klasiklerine yönelen bir arşiv çalışmasını yaptıklarını söylemek mümkündür. Bu dönemde Türkiye için yeni sayılabilecek, oysa dünya tiyatrosunda arşiv kimliğine bürünmeye çoktan başlamış olan Beckett, Pinter ve Ionesco gibi yazarların yayınevleri Varlık, Ataç, Bilgi, De ki gibi yayınevleri tarafından tercih edilmektedir. Bu tür avant-garde oyunların sahnelemelerinin de eşzamanlı ortaya çıktığı düşünülecek olursa yayıncılığın repertuvarla bir eşgüdüme eriştiğini görmek mümkündür. Bu durum aradaki organik bağın kurulmuş olması anlamına gelebileceği gibi, aşivin repertuvar gibi algılanması tehlikesini de beraberinde getirmektedir. Diğer bir deyişle herhangi bir içselleşme ve seyircinin beğeni ve dolayısıyla habitusuyla uyum ve mücadele sürecine girmemesi anlamına gelir. Ancak 1960-70 dönemi yaşayan bir sahnenin bulunduğu, arayışların çeşitlendiği, küresel değişimlerin etkilerinin birinci elden ve çok sıcak hissedildiği bir dönem olması sebebiyle arşivin yapay etkilerine teslimiyetten çok, repertuvarın arayışlarına karşılık vermek için arşive başvurma şeklinde gerçekleşmiştir. 1970-80 dönemi çeviri tiyatro yayıncılığı için karanlık bir döneme denk gelmektedir. Çok az sayıda ve nitelik açısından bir önceki dönemin gölgesinde büyük etkilerde bulunmadan yayıncılık bir sessizlik dönemine girmiştir. 1980-90 döneminde ise devletin diğer tüm toplumsal alanlarda olduğu gibi yayıncılık alanını ele geçirmiş olduğu görmek mümkündür. Bu on yıl içerisinde MEB harici herhangi bir yayıncının Brecht gibi politik metinler haricinde tiyatro çevirisi yayıncılığına yönelmediği görülmektedir. 1990-2000 döneminde MEB'in klasiklerin daha çok yeniden basımlarından oluşan arşivinin genişlemeden devam ettiğini görmek mümkündür. Bu dönemde büyük bir oyuncu olarak Mitos Boyut sahneye çıkmaktadır. 2000-2012 döneminde ise MEB tamamen tiyatro çeviri yayıncılığından çekilmiş ve yerini Türkiye'nin sadece tiyatro yayıncılığı yapan ve dünyada da örneğine çok az rastlanır bir yayınevi olarak Mitos Boyut Yayınevi'ne bırakmıştır.

Türkiye'de tiyatro alanındaki çeviri yayıncılığının mevcut durumuna dair izleri *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi* tarafından 16. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali kapsamında 29 Mayıs 2008 tarihinde düzenlenen “Türkiye’de Tiyatro Yayıncılığı” başlıklı panelde yer alan tartışmalardan takip etmek mümkündür.⁷³ Panelistlerden birisi

⁷³ <http://mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-15/panel-turkiye%E2%80%99de-tiyatro-yayinciligi/>

Türkiye'nin bilinen en büyük tiyatro yayıncısı Mitos Boyut'un sahibi Yılmaz Öğüt'tür. Yılmaz Öğüt sektördeki en eski yayıncılardan birisi olarak “bizim tespitlerimize ve kanaatlerimize göre okuyucularımızın %80'i öğrenci. Maalesef tiyatrocular kitap okumuyor” demektedir. Altını çizdiği bu sorunu örneklemek için halihazırda satışta olan her biri bin ya da iki bin basmış 400 çeviri ve telif eserlerden oluşan kitaplarından yıllık 35.000 satış yapmakta zorlandıklarını belirtmekte, 1993 senesinde bastıkları kitapları stoklarında eritemediklerini ve hala aynı baskıyı sattıklarının altını çizmektedir. Öğüt, Mitos Boyut dışında tiyatro yayıncılığı yapan diğer yayınevlerini kastederek “çok satan kitapları seçiyorlar ve onları satmaya çalışıyorlar” demektedir. Mitos Boyut Yayınevi'nin yeni ve genç yazarları basmaya özen gösterdiklerini belirten Öğüt bazı yazarların bütün oyunlarını basmanın yayıncılık alanında diğer yayınevleri tarafından da paylaşılan bir strateji olduğunu söylemektedir. Bu paneldeki en önemli sonuçlardan bir diğeri ise yayıncılık için çok önemli üretim, dağıtım, reklam gibi süreçlerde sorunlar yaşandığı ve tiyatro yayıncılığının ekonomik sermayelerden çok prestij gibi daha simgesel sermayeler edinmek amacıyla sürdürülmekte olduğudur.

Tiyatro yayıncılığı açısından olumsuz sayılabilecek bir diğer gelişme ise bir önceki özellikle özel tiyatrolarda son dönemlerde izlenen kendi metinleri yaratma arayışıdır. Kendi metinlerini oluşturma eğilimi hem telif eserler yazma hem de çevirileri, daha önce bir yayınevi tarafından yayınlanmış olsa da, yeniden yapma eğilimidir. Bu noktada çeviri artık dramaturgi çalışmasının bir uzantısı haline gelmekte ve topluluğun ihtiyacına göre metin yeni baştan yaratılmaktadır. Sahne merkezci olarak değerlendirebileceğimiz bu çeviri yaklaşımı sadece yeni ve henüz yayınlanmamış çeviri oyunların sahneye getirilmesi kadar klasiklerin de yeniden çevrilmesi şeklinde de ortaya çıkmaktadır. Örneğin 1990 yılında Tiyatro Stüdyosu tarafından sahnelenen Harold Pinter'in *Betrayel* (*Aldatma*) oyunu tiyatronun kurucusu ve oyuncusu Haluk Bilginer tarafından çevrilmiştir. Oyun 2014 yılında Mitos Boyut tarafından basılmıştır. Benzer bir şekilde yine Oyun Atölyesi'nin 2010 yılında Shakespeare'in *Macbeth* oyunu yine Haluk Bilginer çevirisiyle oynanmıştır. Ancak bu çeviri, topluluğun sahnelemesi için kullanıldıktan sonra basılı çeviri halini almamıştır.

Ceyda Karagül'ün İstanbul'daki alternatif tiyatroların temsilcileriyle yaptığı görüşmelerde sıklıkla vurgulanan konulardan birisi “kendi metnini yaratma” arayışıdır.

Örneğin Altıdan Sonra Tiyatro üyelerinden bir eyleyici “Biz özgün işler yapmak istiyoruz. Kendi metinlerimizi yapmak istiyoruz... Hep ‘şimdi’den bakıyoruz. Ne yaşıyoruz, şu an nasıl bir durumdayız” demekle ya da benzer bir şekilde Boyalı Kuş’tan bir başka eyleyici “derdimiz neyse onu yapıyoruz, benim derdim olmayan şeyi sahnelemiyoruz” diyerek kendi metinlerinin arayışına neden çıktıklarını anlatmaktadır (Karagül, 154-155). Sonuç olarak kendi ihtiyaçlarına uygun metinleri grubun dramaturjisine daha çok hizmet edecek hale getirmek üzere gerekli kültürel sermayeye sahip kurumsal yapıların kendi metinlerini yaratmaya yöneldikleri görülmektedir. Örneğin Ve Diğer Şeyler Topluluğu’nun 2007’de sahnelediği ve Yeşim Özsoy Gülan’ın yazdığı *Son Dünya* ya da Ankara’dan Türkiye’nin birçok şehrine açılan Mek’an Sahne’nin sahnelediği Şamil Yılmaz tarafından yazılmış *Artık Hiçbi’şii Eskisi Gibi Olmayacak! Sil Gözyaşlarını ve Kadınlar Aşklar Şarkılar* kendi metinlerini yaratma arayışının başarılı örnekleri arasında gösterilebilir.

Özel tiyatroların ve çatısı altındaki alternatif tiyatroların bu eğilimi alanda bir farklılaşma stratejisi olarak ortaya çıkmaktadır. Bunun karşısında ödenekli ve konvansiyonel tiyatronun arşive yönelik yaklaşımlarının sürmekte olduğu da gözlenmektedir. Selen Korad Birkiye 1999-2008 arası İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları’nda sahnelenen oyunların çoğunluğunun yerli oyunların çoğunun “klasikleşmiş telif eserler olduğunu” belirtir ve daha çok “çoğunlukla sağlamcı, denenmiş, riski az yerli oyunların tercih edildiği bir repertuvar” olarak değerlendirir⁷⁴. Benzeri bir yaklaşımını çeviri oyunlar için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür.

Ödenekli tiyatro çatısı altında değerlendirilen Devlet Tiyatroları açısından oynanmış oyunlara bakıldığında ise 2000-2012 döneminde 1559 oyununu sergilenmiş olduğu ve bu oyunların 713’ünün çeviri oyunlardan, 846’sının ise telif oyunlardan oluştuğu görülmektedir (Oyunların sayılmasında birkaç sezon üst üste oynayan oyunlar da değerlendirmeye katılmıştır). Çeviri oyunların içinde çok az sayıda yeni çevrilmiş metin yer almaktadır. Yeni metinlerden çok Anton Çehov (2000-2010 yılları arası 15 oyun), Brecht (2001-2012 yılları arası 12 oyun), Dario Fo (2000-2012 yılları arası 26 oyun),

⁷⁴ Selen Korad Birkiye. “İkibinli Yıllarda Türk Oyun Yazarlığı”

https://www.academia.edu/2230717/%C4%B0kibinli_Y%C4%B1llarda_T%C3%BCrk_Oyun_Yazarl%C4%B1%C4%9F%C4%B1_Turkish_Playwrighting_in_the_New_Millennium

Moliere (2002-2012 arası 13 oyun), Shakespeare (2000-2012 yılları arasında 33 oyun) gibi klasikler dikkat çekmektedir. Bütün bu metinlerin yanında ayrıca Harold Pinter'in *Gitgel Dolap* oyunu 2001-2012 yılları boyunca toplam 7 sezon gösterime devam etmiştir. Benzer tiyatro geleneklerinin temsilcilerinden birisi olarak Ionesco (2000-2008 yılları arası 6 oyun) da birçok sezonda kendine yer bulan yazarlardan birisidir. "Klasik" avant-garde eserlerin yanında çok az sayıda da olsa yeni yazarların sahnelenmekte olduğu da görülmektedir. Örneğin "modern oyun" sınıflaması altında Yasmina Reza'nın *Vahşet Tanrısı* oyunu 2009-2012 yılları arası toplam 3 sezon sahnelerde kalmıştır. Reza'nın 2006'da yazdığı oyun 2009 tarihinde Başdramaturgluk oyun arşivine alınmış ve alındığı yıl sahnelenmiştir. Çok az sayıda da olsa sahnelenmek için yapılmış çevirilerin yayınevlerince basılmadan önce Devlet Tiyatroları Başdramaturgluk arşivine dahil edildiği görülmektedir. Bu oyunların arşive alınması ve sahnelenmesi sürecinin, etken olan eyleyicilerin kimlikleriyle birlikte ele alınması bu sürecin anlamlandırılmasını sağlayabilir. Bu şekilde yayınevlerinden önce oyunların arşive alındığı bir diğer örnek de Martin McDonagh'dır. McDonagh (2001-2012 yılları arasında 4 oyunu 12 sezon boyunca) çok kez sahnelenmiştir Devlet Tiyatroları Başdramaturgluk oyun arşivine *Yastık Adam* (Mehmet Ergen, 2006), *Kayıp El* (Ekin Tuncay Turan, 2012), *Connemara'da Bir Kafatası* (Can Kömleksiz 2013), *Leenane'nin Güzellik Kraliçesi* (Sevgi Sanlı, 1999), *Inishmaan'ın Sakatı* (Ahmet Levendoğlu, 2006), *Inishmorelu Yüzbaşı* (Mehmet Ergen, 2006) oyunları parantez içlerinde verilen çevirmenlerin çevirileriyle, verilen tarihlerde arşive kabul edilmiştir. Ancak bu çeviriler bu arşivin dışında daha geniş bir okur kitlesine ulaştırılmak üzere yayınevleri tarafından yayınlanmamıştır.

Devlet Tiyatroları Başdramaturgluk Oyun Arşivi Devlet Tiyatroları tarafından oynanacak oyunların seçiminin yapıldığı çok sayıda oyunu barındıran bir arşivdir. Genel anlamıyla yapısına bakacak olursak toplamda 3762 oyundan oluşmaktadır. Bu oyunların 1777'i yabancı oyunlardan oluşmaktadır. Bu yabancı oyunların 940'ı arşive alınmış olmasına rağmen sahnelenmemiştir. Sahnelenmiş ve sahnelenmemiş oyunlar içinde 107 Almanca, 12 Bulgarca, 7 Çekçe, 140 Fransızca, 351 İngilizce, 19 İspanyolca, 7 İsveççe, 38 İtalyanca, 6 Lehçe, 7 Macarca, 11 Norveççe, 1 Romence, 45 Rusça, 1 Sırpça ve 38 Yunanca yazılma dillerine göre tasnif edilmiştir. Bu oyunlar haricinde kalan 773 oyunun

hangi dillerde yazılmış olduğu belirtilmemiştir. Tasnif edilmiş olan ilk yaklaşık 1000 oyundan hareketle genelde İngiliz oyun yazarlarının tercih edildiğini görmek mümkündür (198'i sahnelenmiş, geri kalan 153 oyun sahneye konmamış). Bu oyunlar içinde yukarıda değinilen Martin McDonagh ve Yasmina Reza gibi isimlerin yanında, çağdaş yazarlardan Rona Munro'nun, 1990 yılında yazdığı *Bold Girls* (*Cesur Kadınlar*, 1999 yılında), 2002 yazdığı *Iron* (*Demir*, 2003 yılında) arşive alınmış olduğu ve oyunlarının 2002-2005 yılları arası sahnelenmiş olduğu görülmektedir. Sahnelenmemiş

Oyunların içinde klasiklerden örneğin az sayıda Shakespeare oyunları (*All's Well That Ends Well*, *Troilos and Cressida*) ve daha yakın döneme ait Alan Ayckbourn (*Things We Do for Love*, *Season's Greetings*, *Man of The Moment*) ve bir sonraki bölümde ele alınacak olan Tom Stoppard oyunları yer almaktadır. 2000 sonrası arşive 846 yeni oyun dahil edilmiştir. Bu yeni dahil edilen oyunlar arasında yine İngilizce oyunların çokluğu dikkat çekmektedir.⁷⁵

Repertuvarda değişimlerin yaşanmakta olduğunu arşiv tiyatrosu olarak niteleyebileceğimiz konvansiyonel sahne estetiğine sıkı sıkıya tutunan tiyatrolardaki değişimlerde görmek mümkündür. Devlet, politika, ekonomi çemberinin içinde hapsolmuş Devlet Tiyatrosu gibi yapıların değişimlerinin, estetik algılarının esnek olmaması, aksine sıkı sıkıya geleneğe bağlı olması sebebiyle daha yavaş gerçekleştiği görülmektedir. Çünkü burada söz konusu olan idari, teknik ve uygulamacıların birarada bulunduğu büyük bir bürokratik yapıdır. Dolayısıyla bu tür yapıların estetiğin dinamizmine refleksif tepkiler göstermesi imkansız değilse de güçtür. Yine de değişimin başladığını ya da istendiğini bireysel örneklerden izlemek mümkündür. Bu konuda en iyi örneklerden birisi Heiner Müller'in *Hamlet Makinesi* oyunudur.

Hamlet Makinesi adından anlaşılacağı üzere Shakespeare'in *Hamlet*'inden metinlerarasılık tekniklerinden faydalanılarak yaratılmış post modernist metin geleneklerine uygun tavırlar geliştiren bir metindir. Bu açıdan bakıldığında RGD metniyle karşılaştırılabilir nitelikler sergilediğini düşünmek mümkündür. Beliz Güçbilmez Stoppard'ın çağdaşlarıyla bir karşılaştırma ilişkisi içinde ele alınmaması gerektiği konusunda okuyucusunu "her bir yazarın konumlanışları biriciktir,

⁷⁵ 133 İngilizce, 41 Fransızca, 22 Almanca.

kullandıkları araçlardaki, yazım stratejilerindeki ortaklık, yüzeysel bir ortaklıktır” diyerek uyarılmaktadır (Güçbilmez, 2005, 180). Güçbilmez’in haklı uyarısını göz önünde bulundurarak, yazarların oraya ait oldukları varsayımıyla içinde tutuldukları gelenek çerçevelerinden (örneğin Martin Esslin tarafından tanımlanan varsayımsal bir absürd tiyatro çerçevesi gibi) her zaman daha fazlasını taşıdıkları açıktır. Örneğin her iki yazarın da Brechtiyen yabancılaştırmayla kurduğu ilişkiden söz etmek mümkünse de Stoppard’ın Müller’den farklı olarak bu etkiyi politik hedeflerle kullanmadığı söylenebilir. Onun için yabancılaştırma, oyun karakterlerinin kendi bulundukları duruma dair öz farkındalık sahibi olduklarını hissetmelerini seyircinin de bu farkındalığa şahit olduğunu teminat altına almanın anahtarıdır. Daha ayrıntıya indikçe örneğin yazılı metin ve sahne dili üzerinden daha belirgin ayrışmaları tespit etmek de mümkündür. İki yazarın anlatım araçları, amaçları ve etkileri bakımından gösterdiği farklılıklara rağmen her iki yazar arasında *Hamlet*, Brecht ve Beckett üzerinden kurulmuş metinlerarası kullanım⁷⁶, metinleri anlam taşıma birimlerinden çoksesliliğin görünür olduğu yapılar olarak ele almaları, yakın dönemlerde yazıp, yaşamış olmaları, aynı tepkileri vermeseler de benzer sanatsal iklimlerden etkilenmiş olmaları sebebiyle birçok açıdan benzerlik ilişkisine sokulmaları da olasıdır. Müller’in yakın zamanda Türkçe ‘de sahnelenmiş olması, anlam zor bir seyir durumu yaratan oyununun, seyirciler açısından ele alınış biçimi günümüz Türkiye seyircisinin analiz edilmesi ve belki de Stoppard tiyatrosunun karşılaştığı direnişin biraz daha anlaşılır olması için kullanılabilir.

Hamlet Makinesi Türkiye sahnelerine ilk kez Devlet Tiyatroları sahnelerinde 2014 yılında çıkmıştır. Oyun iki çeviriyle Devlet Tiyatroları oyun arşivine kabul edilmiştir. İlk Nihal Geyran Koldaş çevirisiyle 30.11.2013, ikincisi ise Zehra Aksu Yılmaz’ın çevirisiyle 11.02.2014 yılında arşive alınmıştır. Yılmaz’ın çevirisi Devlet Tiyatroları arşivine alınmadan önce De Ki yayınevi tarafından 2008 yılında basılmıştır. Oyunun sahnelemesinde ikinci metin tercih edilmiş, yönetmenliğini Ayşe Emel Mesci üstlenmiştir. İlk gösterimi aynı yıl gerçekleştirilmiş ve izleyen iki sezon da sahnede kalmıştır.

⁷⁶ Müller üzerine ayrıntılı bir inceleme için bkz. Süreyya Karacabey, *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*. De Ki: Ankara, 2006.

Sadece 9 sayfadan oluşan metin, dramatik sonrası tiyatro geleneklerine uygun olarak parçalı bir yapı taşımakta ve sözcükler *Hamlet* metniyle hesaplaşırken bir yandan da Hamlet karakteri geçmiş, şimdi ve gelecekle metin içinde hesaplaşmaktadır, bu nedenle çok katmanlı bir yapı sergilemektedir. Seyircilerin bu çok katmanlılıkla karşılaşma biçimleri dikkat çekicidir. “Hayatımda izlediğim en sıkıcı oyunlardan biriydi”, “sezonun tüm devlet tiyatrosu oyunlarını izlemiş biri olarak kesinlikle bu sezon izlediğim en acaip oyundu ... o kadar acaipti ki oyunun bittiği kimse tarafından anlaşılamadı”, “Hamlet’i yalamış yutmuş bir adam olarak bir çok sahnesindeki göndermeyi ve fikri yakalayamayıp sıkıldığım oyun”, “tüm oyun boyunca ağzım açık izledim. bu yeri geldiğinde çok etkilendiğimden, yeri geldiğinde hiç birşey anlamadığımdan”, “hayatımda izlediğin “en hiçbir şey anlayamadığım” oyundur”⁷⁷ Seyirci tepkilerini genel yazar kitlesinin entelektüel kimliğiyle öne çıkan *Eksisözlük* yazarı seyircilerinden derlenen yukarıdaki genel anlamda olumsuz yorumların yanında, oyunun bir festival oyunu ve uluslararası yapım kalitesinde olduğu yönünde olumlu yorumlar da bulunmaktadır. Ancak genel olarak oyun öncesinde bir broşür dağıtılması, seyircinin salt *Hamlet* değil aynı zamanda oyunun kendine dair bilgi sahibi olması gerektiğine dair eleştiriler yer almaktadır. *Hürriyet Gazetesi*’nde yer alan içerik olarak kısa eleştirilerden birinde ise oyun için:

İronik üslubu ve katmanlı yapısı nedeniyle zor bir anlatım tarzına sahip olan oyun; ne anlattığından çok, nasıl anlattığıyla ilgilenenlerin beğeneceği bir eser. Çünkü anlatı yapısı itibarıyla biraz karışık ve konusu uzak gelse de; sahnelenme biçimi, ışıkları, oyuncuların çoklu hareketlerdeki performansları oldukça başarılı.⁷⁸

Yukarıdaki eleştiride görüldüğü üzere önemli olan içerikten çok sahnelemenin taşıdığı önemi belirtmektedir. Bu eleştirilerde altı çizilen konulardan bir diğeri ise oyun süreleriyle ilgilidir. Son yıllarda görülen eğilimlerden birisi oyun sürelerinin kısaltmakta olduğu ve seyircinin uzun süren oyunları tercih etmediğini göstermektedir⁷⁹. *Hamlet Makinesi*’sinin tek perdelik bir oyun için 1 saat 20 dakikalık süresiyle uzun bir oyun olduğu yönünde eleştirilmektedir.

⁷⁷ <https://eksisozluk.com/hamletmaschine--358719?p=1>

⁷⁸ Bu 'Hamlet' başka 'Hamlet' İLKER GEZİCİ <http://www.sabah.com.tr/magazin/2014/10/11/bu-hamlet-baska-hamlet>

⁷⁹ Oyun süreleri Stoppard çevirmeni Şükran Yücel’le yapılan söyleşide üzerinde durulan konulardan birisidir.

Heiner Müller örneğinden görüldüğü gibi metinlerarasılık, çokseslilik, post-modern metinlerin sahneleniyor olmasının Devlet Tiyatroları gibi köklü bir geleneğe yaslanan bir kurumda az ve yavaş da olsa değişim olduğunu göstermektedir. Öte yandan *Hamlet Makinesi*'nin 1977 yılında yazılmış olduğunu düşünecek olursak bu metnin bir avant-garde klasik haline gelmiş olduğunu unutmamak gerekir.

2000'lerden sonraki estetik tavrın genel bir değerlendirmesi yapılacak olursa arşivle repertuvar arasındaki ilişkilerin alanın kimliğine göre değişim halinde olduğu görülmektedir. Öte yandan 2000'ler ve sonrası yayıncılıkta zorunlu bir tekelin olduğu, alternatif tiyatroların kendi çevirilerini ve metinlerini yaratmayı tercih ettikleri bir döneme karşılık gelmektedir.

3.2.3. Bir Arşiv ve Repertuvar Etkinliği Olarak *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*

1990 yılındaki doğrudan repertuvara yönelik ilk çevirisinin ardından *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* 2000 yılında Dost Kitabevi'nin, Tom Stoppard'ın tüm oyunlarını çevirme projesiyle Türkçede kendine yer bulmuştur. Dost Kitabevi'nin yayıncılık habitusu, yayın sürecinde etken olan eyleyicilerin tiyatro ve çeviri habitusları, süreçteki karşılaşmalar, kayıplar ve kazançlar, Stoppard'ın tiyatro alanındaki dolaşımı ve tüm bu ilişkiyel ağın estetik dünyayla ilişki ve bu dünya içinde konum alma biçimi bu bölümün konusunu oluşturmaktadır. Bu süreçlerin anlamlandırılmasında çeviri ve sahneleme sürecine katılan eyleyicilerle yapılan görüşmelere başvurulacaktır. Görüşmelerden elde edilen veriler aracılığıyla metnin 2000 yılında son bulan yayınlanmamışlık hali ve sonrasında uzun süre devam eden ve hala yaşanmakta olan bir yok-sahneleme süreci üzerine fikir yürütmeye çalışılacaktır. Burada aynı zamanda Stoppard oyunlarının arşiv ya da repertuvar arasında nereye konumlandığı, çeviri sürecinde ne tür kısıtların belirleyici olduğuna dair incelemelerde bulunulacaktır. *Toplu Oyunları* sürecinde yayınevi, çevirmenlerin çeviri dünyası içindeki konumları, seçimleri ve davranış biçimleri retrospektif olarak izlenmeye çalışılacaktır. Amaç Tom Stoppard çevirilerine ve özellikle de *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* için bir süreç analizi yapabilmektir. Böylece estetik alanın dinamiklerini oluşturan ve Stoppard çevirilerine yönelik yok

sayma- direniş ve de var etme- kabul ilişkilerinin ne şekilde ortaya çıktığına dair bir değerlendirme yapılabilmesi umulmaktadır.

RGD'in Türkiye macerasına 2000 yılına kadar genel olarak bakılacak olursa, 1990 yılında Tiyatro Odası tarafından sahneleninceye dek, Stoppard'ın yabancı bir topluluk tarafından Türkiye'de sadece bir oyunu sergilenmiştir. Temelde arşiv nesneleri üzerine çalışmalar yapan İngiliz Dili ve Edebiyatı gibi bölümlerde üzerinde duruluyor olmasına rağmen, henüz Stoppard üzerine arşivdeki varlığını güçlendirecek akademik çalışmalar yapılmamıştır. Bu sebeple Stoppard hem yok-çeviri hem de yok-sahneleme kimliğiyle henüz görünmeyen bir yazar olarak beklemektedir. 1990 yılındaki "sahneleme" hedefiyle ortaya çıkan ilk çeviri ve ilk sahneleme sadece bir sezon sahnelerde kalmış ve repertuvarda bir iz bırakmadan kaybolmuştur. Stoppard bu dönemi izleyen yıllarda Türkçede tiyatrocu kimliğinden çok sinemacı kimliğiyle anılmıştır.

Tom Stoppard'ın Devlet Tiyatroları arşivine alınan ilk oyunu çevirmen Fatoş Dilber'e ait 22.1.1994 tarihinde kabul edilen *Hangisi Gerçek* oyunudur. Bu oyunu 26.05.1996 tarihinde kabul edilmiş olan Şükran Yücel'in *Indian Ink (Hint Mürekkebi)* çevirisi izlemiştir. Devlet Tiyatroları arşivine alınan bir sonraki oyun ise 07.08.2007 tarihinde kabul edilen ve yine Şükran Yücel'e ait *Akrobatlar* çevirisidir. Tom Stoppard'ın arşive alınmış son oyun ise oyunun ismi internet kaynaklarında belirtilmemiş olmasına rağmen Başdramaturgluk'tan teyit edilen bilgilere göre Hamit Çalışkan'ın *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* metnidir. Hamit Çalışkan çevirisi çok yakın bir tarihte 8.8.2015 tarihinde Devlet Tiyatroları arşivine alınmıştır. Buraya kadar değerlendirilen biçimiyle Stoppard daha çok bir arşiv nesnesidir. Stoppard'ın günümüzdeki varlığını anlamak için Dost Kitabevi tarafından yayınlanan çevirinin arşiv ve repertuvar üzerinde ne gibi bir etkisi olduğuna bakmak gerekmektedir.

Dost Kitabevi, Stoppard oyunlarını toplam 4 cilt olarak yayınlamıştır. Serinin ilk kitabı *Toplu Oyunları I*, Mart 2000'de *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*, *Travestiler*, *Gerçek Şey* oyunlarından oluşmaktadır. Serinin Nisan 2000'de yayınlanan ikinci kitabı *Aşkın İcadı*, *Akrobatlar*, *Hapgood*, *Merdivenden İnen Sanatçı*, *Kasti Faul* oyunlarından; Ocak 2002'de basılan üçüncü cilt *Gerçek Müfettiş Hound*, *Magritte'ten Sonra*, *Dogg'un Hamlet'i*, *Cahoot'un Macbeth'i*, *Kirli Çamaşırlar*, *Yeni Dünya* oyunlarından; Mayıs

2003’de basılan dördüncü cilt ise *Hint Mürekkebi* ve *Arkadia* oyunlarından oluşmaktadır. Serinin ilk cildini oluşturan oyunların Stoppard’ın en bilindik ve özellikle şimdiye kadar Türkiye’de çok kısa süreli de olsa sahnelenmiş oyunlarından (*Gerçek Şey* 1987 yılının başlarında ise İngiliz The Water Mill Theatre Company tarafından sahnelenmiştir) oluştuğu görülmektedir. Serinin geri kalanına yönelik bir ilgi yaratmak için bu tür bir tercihte bulunulduğu düşünülebilir.

Dost Kitabevi için tiyatro yayıncılığı öncelikli alanlardan birisi değildir. Günümüze kadar yayınlanmış ‘tiyatro’ üst başlığında, alanında klasik olarak kabul edilebilecek başvuru kitaplarını yayınlamış olduğu görülmektedir. Bu kitapların içinde *Oyunculuk Tarihi* (Özdemir Nutku), *Tiyatroda Yaşam Oyun İlişkisi* (Sevda Şener) gibi telif araştırmalar bulunduğu gibi, *Karakterin Ölümü* (Elinor Fusch), *Shakespeare Kültür Birikimi* (Stephen Greenblatt), *Sahneleme* (Patrice Pavis), *Performans* (Marvin Carlson), *Avant-Garde Tiyatro* (Christopher Innes), *Absürd Tiyatro* (Martin Esslin), *Tiyatro Tarihi* (Oscar Brockett) gibi tiyatro araştırma alanında dünya çapında önem teşkil eden çalışmaların çevirileri de yer almaktadır.

Çok az sayıda tiyatro oyunu basan Dost Kitabevi son dönemde Tom Stoppard, Sam Shepard ve Bernard Marie Koltès’in oyunlarını, bir önceki bölümde Yılmaz Öğüt tarafından altı çizildiği üzere “bir yazarın tüm eserlerini basmak” ilkesiyle uyum gösterecek bir şekilde yayınlamıştır. Beki Haleva’nın, yayınevinin Genel Yayın Koordinatörü Ali Karabayram ile 2011 yılında yaptığı bir söyleşide Karabayram, tiyatro yayıncılık stratejilerini şu şekilde belirtir: “tiyatro, yayın programının çok başat, yekûnu tutan kalemlerinden biri değil. Ama gerek teorik gerekse sanatsal anlamda alanın ilgi gören, başvuru kaynağı olarak kabul görmüş, öte okumalara kapı aralayan örneklerini yayımlamaya çalışıyoruz” (Haleva, 2011, 373). Başvuru kitapları konusundaki yaklaşımlarının Stoppard, Shepard ve Koltès eserlerinin seçimi aşamasında da belirleyici olduğu görülebilir. Seçimlerinde dünya yakın dönem yazarlarının henüz çevrilmemiş oyunlarını bir araya getirilmesi belirleyici olmuştur. Serinin editörlüğüne getirilen İnönü Bayramoğlu’nun yanında, çevirmenler olarak daha önce Devlet Tiyatroları arşivine kabul edilmiş *Hint Mürekkebi* oyununu çeviren Şükran Yücel, akademik olarak çalışmalarında Stoppard’a yer veren Beliz Güçbilmez ve Shakespeare çevirileriyle ön plana çıkan Hamit Çalışkan’dan oluşan bir ekip oluşturulmuştur. Dolayısıyla süreç

katılan eyleyicilerin tamamı Stoppard’la ve metinlerinde geniş yer tutan metinlerarası referanslarla ilişkilidir.

Serinin çevirmenlerinden birisi olan Şükran Yücel, Dost Kitabevi’yle Stoppard için çalışmadan önce *Hint Mürekkebi* oyununu çevirmiştir. Şükran Yücel’in bu ilk çevirisi sahnelenmemiştir. Yücel’in seride ayrıca *Travestiler*, *Arkadia* ve *Akrobatlar* çevirileri de yer almaktadır. Ancak Stoppard’la kurduğu ilişki Toplu Oyunları’yla ya da daha önce Devlet Tiyatroları arşivine alınan *Hint Mürekkebi*’yle sınırlı değildir. Çünkü Yücel tiyatro kadar sinema alanında da yazılar yazmaktadır. “Stoppard’ı tanıtmayı bir misyon olarak benimsedim” diyen Yücel, Türkiye’de daha çok sinemacı kimliğiyle bilinen yazarın tiyatro kimliğinin tanınması için her fırsatta farklı yayın kanallarında yazılar yazdığını belirtmekte, “mesela Aşık Shakespeare [...] mi oynuyor sinemalarda, ben hemen filmle ilişkili uzun bir Stoppard yazısı yazıp Cumhuriyet Pazar Dergi’ye gönderiyordum. O yıl film Oscar’ları toplayınca Yeni Asır’da bile yazdım” demektedir. Çevirmenin, Stoppard’ı tanıtmak konusunda edindiği misyonun bir uzantısı olarak İzmir Dokuz Eylül Tiyatro Bölümü’nde Hülya Nutku’nun doktora derslerinde *Hint Mürekkebi* metnini okuttuğu ve kendisinin de seminer vermek üzere derslere katıldığı görüşme sırasında üzerinde durduğu konulardan birisidir.

Kendini bir “dil işçisi” olarak gören Şükran Yücel’in Türkçe ’ye kazandırdığı oyunlardan (Stoppard oyunları dahil 31 oyun) sadece 6’sı sahnelenmiştir. Oyunlarında Yücel tiyatro çevirisinde “dilın akışını” önemseydiği için tiyatro çeviri habitusu da temel olarak sahnenin yaşayan dille kurduğu bağlantı üzerinde şekillenmektedir (Cumhuriyet, Hülya Soyşekerci, “Ben bir Aracıyım”, 14 Aralık 2008). Yücel’e göre her ne kadar metin, dilin taşıyıcısı olduğu için çok önemli olsa da “tiyatronun metin dışındaki öğeleri çok önemlidir. Aksi takdirde edebiyattan farkı olmayan bir okuma tiyatrosu olur”. Şükran Yücel arşiv ve repertuvar arasındaki farkın öneminin çok farkında olduğunu şu sözlerle belirtmektedir: “ülkemizde bir ‘tiyatro metinleri kütüphanesi’ yok ne yazık ki. Tiyatro metinleri kolayca yok olur gider” (Soyşekerci). Onun açısından Dost Kitabevi’nin Stoppard ve Sheppard oyunlarını basılması önemli bir adımdır. Yayın süreci onun açısından şu şekilde gelişmiştir:

Bu arada Semih Çelenk de oyunu okumuş, bana çok beğendiğini, Dost Kitabevi'ne önereceğini söyledi. O sırada Dost Kitabevi bir tiyatro dizisi çıkarmaya karar vermiş. İnönü Bayramoğlu tiyatro kitaplarının editörü olarak görevlendirilmiş. Bayramoğlu, Çelenk'in tavsiyesiyle beni aradı.

Hülya Nutku, Semih Çelenk gibi tiyatronun akademik ayağında önemli birer konumu ellerinde bulunduran eyleyiciler ve ait oldukları sosyal ilişki ağlarının bir çeviri sürecinde ne şekilde etkide bulunduğu en belirgin örneklerinden birini burada görmek mümkündür. Şükran Yücel'in alanda büyük bir kültürel ve simgesel sermayeye sahip aktörleriyle kurduğu ilişki Bourdieu'nün "toplumsal sermaye" olarak belirttiği sosyal ağa bağlı sermaye türünün ne derece önemli olduğunun göstergesidir. Bu durum Yücel'in kültürel öz sermayelerden mahrum olduğu anlamına gelmez, ancak kendi habitusuyla örtüşüm içinde olan bir süreç alandaki eyleyicileri birbirine bağlayacak toplumsal ağın kolaylaştırıcı olması anlamına gelmektedir.

Stoppard çeviri sürecine Dost Kitabevi'nin yayıncılık yaklaşımında belirtildiği üzere çevrilecek yazar ya da tür üzerine çalışma yapan örneğin akademideki kişilerle temas kurmak yönündeki tercihleri Stoppard çeviri süreci için de işletilmiş ve akademide Stoppard tiyatrosu üzerine çalışma yapan Beliz Güçbilmez öncelikle redaktör sonra da çevirmen olarak sürece dahil olmuştur. Beliz Güçbilmez halihazırda Türkçede Stoppard üzerine akademik alanda yayınlanmış tek çalışmanın sahibidir (*İroni ve Dram Sanatı*, Deniz Kitabevi). Güçbilmez'in sürecini çevirmen ve redaktör konumu sebebiyle farklı açılardan ele almak mümkündür. Çevirmen olarak metinle yaşadığı zorluk oyunun "içerdiği Latin dili ve ağır oyunbaz İngilizcesi"dir. Güçbilmez'e göre "Stoppard en çok dildir". Çevirmen her ne kadar İngilizce'yi "sahne gündeğik dile asla benzemeyen bir yaratıcılık ve zenginlikle kullanışını" ve cümleleri çapraşık ifade edişini yansıtmaya çalışıyor da olsa onun için öncelikli olan "anlaşılrlık"tır. Çünkü ona göre:

Metinle okur arasına imkânsız bir duvar çekmek onu metinden kaçırmaktan başka işe yaramaz. Bir çekim yaratmak zorundasınız. Kolay konuşulabilirlik ise bir oyuncu tarafından sesletilmeden tam olarak kurulamayacak bir ölçü. İngiltere'deki klasik oyunculuk eğitimi en çok konuşmaya odaklanır. Dolayısıyla orada sorun olmayan pek çok şey burada sorundur. Oyuncunun tek nefeste anlamı yitirmeden söyleyeceğı üç satırlık cümlelerin o sahneye katkısı varsa, bunu oyuncu zorlamalıdır, çeviri değıl.

Güçbilmez'in "anlaşılrlık", "konuşulabilirlik" gibi daha çok sahne estetiğini işaret eden tercihleri, çeviri sürecinde belirlediğı normlar olarak metne yaklaşımının ana hatlarını

çizmektedir. Bu tür bireysel tercihlerin ötesinde, çevirinin bitmiş bir ürün olarak ortaya çıkması sürecinde çevirmenin yanında bir türlü eyleyicilerin sürece dahil olduğu düşünülecek olursa çevirmenin yayınevinden talepleri ve bu taleplere karşılık kurulan mutabakat da bitmiş işin ortaya çıkmasında büyük bir etkindir. Stoppard çeviri sürecinde Güçbilmez, yayıneviyle karşılıklı ilişkisiyle ilgili olarak editoryal aşamaya bir eleştiri getirir:

En temel talebim üç dile ve tiyatroya ve şiire hakim biri tarafından son okumasının yapılmasıydı. Anladığım kadarıyla bu yapılmadı. Çevirilerin son okumasını Bayramoğlu yapmak durumundaydı ve bildiğim kadarıyla daha iyi olduğu dil Fransızca'ydı. O nedenle onun son okumasında yaptığı düzeltmelerde benim de o sırada farkına varmadığım, gözümünden kaçan ya da sonradan yeniden müdahale edilmiş ve doğruyu ıskalayan düzeltmeler oldu.

Güçbilmez'in editoryal süreçte karşılanmadığını belirttiği taleplerinin ötesinde kendisinin de aynı süreçte bir redaktör olarak bulunması bir anlamda sürecin öbür yakasından bakmak zorunda kalmasına da sebep olmuştur. Güçbilmez bir redaktör olarak bu süreçte en çok “ne kadarına müdahale edilebileceğini, daha “doğru” (ve bu elbette çok tartışmalı) bir çeviri bulduğunuzda çevirinin kendisine müdahale hakkınız olup olmadığını” sorduğunu belirtmiş ve genel olarak çevirileri düzeltirken “fahiş bir hatanın düzeltilmesi, atlanmış bölümlerin tespiti ya da açıklayıcı not önerileri yönünde” müdahaleleri olduğunu belirtmektedir.

Stoppard çevirisi sürecinde her iki çevirmenin dil ve sahneleme üzerindeki genel itibarıyla uyum gösteren yaklaşımlarının yanında sürecin başlatıcısı olarak görebileceğimiz yayınevinin çeviri sürecine bakış açısı çevirinin hangi alanı kaplamak üzere çevrileceği, nasıl bir kimlik taşıyacağı açısından son derece belirleyicidir. Yayınevinin çevirinin yapılması yönündeki öncül motivasyon dünya tiyatrosunda sanatsal açıdan yer tutan eserlere yönelimlerinin bir sonucudur. Buna göre Stoppard tiyatrosu bir ürün olarak bu öncül gerekleri yerine fazlasıyla getirmektedir. Çünkü dünya tiyatrosunun yakından tanıdığı bir yazar olarak Tom Stoppard'la “Türkiye okur ve tiyatro seyircisi ilk kez Stoppard'la” tanışacaktır (Stoppard, 2000, 10). Serinin ilk kitabında yer alan ve yine Şükran Yücel tarafından yayınlanan “Sunuş”⁸⁰ Stoppard'ın

⁸⁰ Yayın serisinin ‘Sunuş’ bölümünün seriyi yayına hazırlamakla görevlendirilmiş İnönü Bayramoğlu yerine, çevirmenlerden birisi olarak Şükran Yücel tarafından yazılmıştır.

neden günümüze kadar çevrilmediği, yayınlanmadığı ya da çok az sahnelendiği konusunda önemli veriler sunmaktadır. Yücel, Stoppard'ın dünya tiyatrosunu “sarsan” oyunlar yazmasına rağmen Türk tiyatrosunun “habersiz” kalmasında “biraz ‘güç’ bir yazar olmasının, sözcük ve zeka oyunlarına fazlasıyla yer vermesinin, felsefeden edebiyata, hatta fiziğe kadar birçok bilim dalına göndermelerde bulunmasının etkisi” olduğunu düşünmektedir (Stoppard, 2000, 10). Yücel’e göre Stoppard çevirmenliğinin tiyatrosunun ve metinlerinin yükleri açısından taşıdığı zorluğun yanında, yayıncılık açısından da “satış” gibi bir zorluğun bulunduğu altını çizmektedir. Ancak Stoppard oyunlarını çevirme hamlesini Hasan Ali Yücel ve Milli Eğitim Bakanlığı’nın kültür yayıncılığı stratejileriyle bu süreci özdeşleştirerek “kültür yayıncılığının bakış açısı ticari amaçlı olmanın ötesinde prestij amaçlı olmalıdır” demektedir. Bütün bu olumlu amaçlar çerçevesinde Dost Kitabevi’nin ekonomik sermayelerden çok simgesel bir sermaye kazanmak üzere bu yayına girişmiş olduğu görülmektedir. Kitap yayıncılığı öncelikle bir okur etkinliğidir. Okurların beklentilerine göre biçimlenir ya da bu beklentileri biçimlendirmeyi kendine ilke edinir. Dost Kitabevi tarafından Stoppard’ın yayınlanması bir arşiv etkinliği olarak okunmalıdır. Nitekim Şükran Yücel Stoppard çevirilerinin tiyatronun felsefe, edebiyat, fizik gibi alanlarla ne şekilde ilişkilendirilebileceğini göstermesi açısından “okur”lara faydalı olacağını söylemektedir (Stoppard, 2000, 11). Buna göre çeviride varsayılan okur, ilgili alanlara merak duyan, dahası bu alanlarda bilgi sahibi olan okurlardan oluşmaktadır.⁸¹ Sahneleme, üzerinde durulan öncelikli konulardan birisi değildir. Buradan hareketle Dost Kitabevi’nin Stoppard çevirilerinin temelde arşive yönelik bir çeviri ürünü olduğu söylenebilir.

Tiyatro çevirisi konusunda arşiv ve repertuar bağlamında çizilen bu ayrım elbette arşiv için yapılan çevirilerin sahneleme için kullanılmaması anlamına gelmez. Çok kaba hatlarla çizilmiş olan ayrımın amacı tiyatro çevirilerinin yapıl(ma)ması ya da yapılmış çevirilerin sahnelen(me)me sebeplerinin metinlerin yazar, dönem, akım vb. etkenler gibi kendilerine has özelliklerinin etkisi kadar, yazılı metinle de ilişkilendirilebilecek, ancak kendine has kurallar ve farklı pratiklerle işleyen bir düzlemin etkisiyle de gerçekleşebileceğidir. Stoppard çevirilerinin yayın sürecinden de takip edilebileceği

⁸¹ Şükran Yücel’in çevirdiği oyunlar içinde çok az sayıda oyunun sahnelememesi sebebiyle Stoppard metinlerinin sahnelenmesi konusundan çok okumak vurgusu üzerinde durmaktadır.

üzere “okuma” vurgusunun ön planda olması şüphesiz oyunların sahnelenmemesi anlamına gelmez. Kaldı ki çeviriyi izleyen süreçte ilk olarak 2001 yılında Sarıyer Halk Eğitim Merkezi olmak üzere 2012’de Oyunbaz *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* metnini sahnelemiştir.

Türkiye tiyatro tarihinin ilk *RGÖ* sahnelemesi olmasa da Sarıyer Halk Eğitim Merkezi Tiyatro Kolu (SHEM TK) tarafından yapılan sahnelemenin, yayınlanmış çevirinin ilk sahnelemesi olduğu düşünülebilir. SHEM TK 1980 yılında kurulmuş bir topluluk olarak uzun yıllar semt dahilindeki en köklü tiyatro faaliyetlerini sürdürmüş ve düzenleyicisi oldukları Boğaziçi Amatör Tiyatro Şenliği ile çoğunluğu İstanbul’dan olmak üzere ülkenin birçok şehrinden gelen amatör toplulukların bir araya gelmesini sağlamış, böylece semtin dışında da alanda bir varlık gösteren bir topluluk haline gelmiştir. Kuruluş yılı olan 1980 Türkiye’de askeri darbenin yaşandığı ve tüm toplumsal alanlarda olduğu gibi sanatta da kesintilerin yaşanmakta olduğu bir döneme karşılık gelmektedir. Topluluğun kuruluş amacı ise kurucularından M. Gürhan Başaran’ın ifadesiyle temelde “dünyayı değiştirmek” inancında olan, herhangi bir tiyatro eğitimi ya da geçmişi bulunmayan özellikle Sarıyer Lisesi Mezunu gençlerden oluşmaktadır.⁸² Topluluk günümüzde de etkinliklerine devam etmektedir. Sahnelemeyi tercih ettikleri yazarlar arasında Haldun Taner, Oktay Arayıcı, G. Büchner, Moilere, Friedrich Dürrenmatt ve Tom Stoppard gibi yazarlar bulunmaktadır. *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* oyununu yöneten Tarkan Çeper topluluğun metin seçim stratejilerinin “klâsikleşmiş ya da klâsikleşmeye aday metinler” yönünde oluştuğunu belirtmektedir.⁸³ Sahnelemede dikkat çeken konu ise yine yönetmen Tarkan Çeper’in özellikle vurguladığı *Hamlet* metnidir.

Metne dikkatlice bakıldığında, oyun kişisi olarak “Hamlet”in Stoppard’ın süzgecinden geçmiş bir “Hamlet” olduğunu görürüz. Hamlet’in eylemsizliği, Rosencrantz ve Guildenstern’de belirginleşirken, oyun kişisi olarak hareketli, abartılı hatta yer yer grotesk bir Hamlet figürüyle

⁸² Toplulukla ilgili bilgiler, kurucularından M. Gürhan Başaran ve Sabahattin Mutluer’le topluluğun tarihçesi üzerine yapılan söyleşi görüntülerinden edinilmiştir.

⁸³ <http://www.tiyatrodunyasi.com/2007/01/roportaj-sariyer-halk-egitimi-merkezi-tiyatro-toplulugu-pinar-senel/>

karşı karşıya geliriz. Metin çözümlemesinde elde ettiğimiz bu veri, orijinal Hamlet sahnelerinin biçimlenmesinde bu yönde bir ışık tuttu.⁸⁴

Stoppard'ın oyununun Hamlet'i yerinden sarsarak Rosencrantz ve Guildenstern karakterlerini seyir ve anlatı odağına alması yerine burada bu iki karakter aracılığıyla yeniden Hamlet üzerine düşünmek için bir fırsat yaratılmaya çalışıldığı görülmektedir. Bu nedenle ön oyun olarak *Hamlet*'in yeniden seyircilere anımsatması için üç saate yakın süren oyuna yaklaşık 15 dakikalık bir ön oyun *Hamlet* 1. Perde 2. Sahne Sabahattin Eyüboğlu çevirisi kullanılarak oyuna eklenmiştir. *Hamlet*'den alınan bu sahneleri ise yine oyunda Rosencrantz ve Guildenstern'in 1. Sahnenin ilerleyen bölümlerinde anlattıkları şafak öncesi panjura vuran bir adam ve çağırılma hikayesi⁸⁵ sahneye öne alınarak bu ön oyuna bir bağlantı verilmiş, böylece Stoppard'ın bilinçli parçalı ve eksikli kurgusunun daha düzenli hale getirildiği bir sahneleme tercih edilmiştir. Onun haricinde genel anlamda metne sadık kalınmış olduğu görülmektedir.

SHEM TK sahnelemesinin önemi Hamit Çalışkan çevirisinin ilk sahnelemesi olmasının yanında, bu oyunla ODTÜ Tiyatro Festivali'ne katılmış olmasıdır. Üniversite tiyatroları yeni metin ve yeni tiyatro arayışında olan ve kar amacı gütmedikleri için daha özgür bir tiyatroyu olanaklı kılan yapılardır. Bu açıdan izleyicileri temelde belirli bir entelektüel birikim taşıdığını varsayabileceğimiz üniversite öğrenci kitlesine sahnelemeleri sebebiyle Stoppard metinlerine yönelik bir çekim yaratması açısından önem taşımaktadır. Oysa 2001 yılından günümüze kadar hiçbir üniversite tiyatrosunun bu oyunu ya da herhangi bir Stoppard oyununu sahnelememiş olduğu görülmektedir. Konuyla ilgili kesin bir bilgimiz bulunmamasına rağmen Stoppard'ın ODTÜ'deki bu gösteriminin, Oyunbaz tarafından 2012 yılında Oyunbaz tarafından *RGÖ*'nün sahnelenmiş olmasının dolaylı bir etkisi olduğu düşünülebilir. Oyunun Oyunbaz'daki yönetmeni Abdullah Cabaluz ODTÜ Oyuncuları'nın bir üyesidir. Ayrıca görüşmeler sırasında üzerinde durulmamış olsa da *RGÖ* kadrosunda yer alan Tuna Öztünca ve Gökhan Bulut'un daha önce SHEM TK'de oyunculuk yapmış oldukları hatta Tunca Öztünca'nın SHEM TK'nin *RGÖ* sahneleme kadrosunda bulunduğu görülmektedir.

⁸⁴ Age.

⁸⁵ *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler, Toplu Oyunları I*, s. 32.

Oyun seçim ve sahneleme sürecindeki katkıları üzerine daha fazla bilgi bulunmamaktadır.

Oyunbaz'ın *RGÖ* sahnelemesi genelde yönetmenin “bir oyun önermesiyle” ve önerilen oyunlar üzerine ekibin ortaklaşa tartışılmasıyla yeni sezonun projelerine karar verilmektedir. Oyun seçimlerinde o gün içinde yaşadıkları an ve sosyo-politik durumun seçimlerinde etmen olduğunu söyleyen Abdullah Cabaluz “metne dair neyin doğru olduğundan ziyade bu metni bugün, şu anda okuyan ve yorumlamaya çalışan bizlerin algısının ne olduğunu anlamaya çalışıyoruz ilkin” diyerek sahneleme yaklaşımlarında topluluğun arşiv ve repertuvar karşısında ne şekilde tavır aldıklarının altını çizmektedir. Sahneledikleri oyunlarda “genelde orta sınıfın bu dünyadaki kafa karışıklığı ve eylemsizliği üzerine” odaklanan topluluk için *RGÖ* bu açıdan amaçlarına hizmet etmektedir. Oyun seçimleri ve oyunlara göre alınacak konuma dair varılan mutabakatların diğer ucunda yer alan seyircileri ise “genellikle eğitilmiş orta sınıftan” ve “iş tiyatrosu olanlar”dan oluşmaktadır. Cabaluz, seyirci beklentilerini ne oranda önemsediklerine rağmen bir soruyu, “seyirciyi yok saymıyoruz. Ancak, seyirciyi yoran işler yapmayı da ihmal etmiyoruz. Bu karşılıklı bir alışveriş” sözleriyle yanıtlamıştır.

Bir uygulamacı olarak Cabaluz tiyatro çevirisinden “sadık olmasını” beklemektedir:

Ancak, kimi zaman sadık çeviri çok da yazarın anlatmaya çalıştığını yansıtmıyor. Hatta kimi zaman, yeniden yorumlayarak yapılan çeviriler daha etkileyici olabiliyor. Örneğin Can Yücel'in “Bahar Noktası” adıyla çevirdiği *Bir Yaz Gecesi Rüyası* okuduğum en güzel Shakespeare çevirilerinden biri. O nedenle cevabı çok da kolay olmayan bir soru. O sebeple, orijinal dilini biliyorsam oyunları muhakkak orijinal dilinden okumayı tercih ediyorum. Shakespeare ve Stoppard gibi yazarların İngilizce ile yaptıkları dil oyunlarını çevirmek için Can Yücel gibi dile hakim, dilbaz çevirmenler gerekli. Ne yazık ki çok az.

Sahneleme için Hamit Çalışkan'la temas kurduklarını belirten Cabaluz, metnin sahnelenmesi aşamasında Çalışkan'ın çevirisinde “özellikle süre konusunda değişiklik” yaptıklarını belirtmekte ve final sahnesi için Stoppard'ın filmde kullandığı metinden faydalandıklarını söylemektedir. Oyunun uzunluğu konusu Şükran Yücel'in de üzerinde durduğu bir meseledir. Yücel, zaman konusuna ek olarak, seyirci alışkanlıklarına yönelik bir eleştiri getirerek izlediği bu sahneleme için “Oyunbaz tarafından

sahnelendiğinde güldürü unsurları öne çıkarıldığı halde seyirci anlamakta zorlandı. Festivalden sonra oynamaya devam edemediler.” demektedir.

Sonuç olarak, Stoppard tiyatrosunun repertuvarla karşılaşmasında repertuvarda beklenen etkileri yaratmakta başarısız olduğu görülmektedir. Oyunbaz sahnelemesinin İstanbul Tiyatro Festivali gibi kültürlerarası sermayelerin karşılaştığı ve alışverişte bulunduğu bir alan için hazırlanmış olması topluluğun bu kültürlerarası sermayeden kazanç elde etmek için kullandıkları bir hamle olarak düşünülebilir. Ancak Yücel’in de altını çizdiği gibi bu karşılaşmanın etkileri uzun süreli olmamıştır. Bunun en somut karşılıklarından birisi ise uzun süre sahnede kalmamış olmasında aranabilir.

Çeviriden sahnelemeye kadar uzanan süreçte Tom Stoppard tiyatrosu ve *RGÖ*’in kaynağında modern bir klasik olarak taşıdığı simgesel değeri Türkiye’ye çeviri olarak taşıyamamış olduğu görülmektedir. Bu durum halihazırda Türk tiyatrosunda egemen olan estetiğin daha çok yakın dönemde yazılmış metinlere yönelmesinde aranabilir. Ya da repertuvarın konumunun en azından dönem açısından bu tür bir arşivin gelişine açık olmaması şeklinde okunabilir. Stoppard tiyatrosunun ilkin çevirisinin daha sonra ise alımlamasının önündeki engeller çalışmanın sonuç bölümünde ele alınacaktır.

SONUÇ

Tom Stoppard'ın kendi dilinde ilk kez sahnelendiği 1966 yılından bu yana diller ve kültürler arasında süregiden yolculuğunun Türkiye ayağı, genel olarak bir estetik direniş hikayesidir. Estetik direnişin gücü, Stoppard'ın çevrilmemesi kadar aynı zamanda oynanmamasına sebep olacak koşulları ortaya çıkartmıştır. Yves Gambier “Denial in Translation and Desire to Translate” seminerinde⁸⁶ çevirinin varlığına ve önemine dair bir yok saymanın bulunabileceği gibi, yabancı olanı (yeniden)çevirmek için bir arzunun da bulunabileceğini belirtmektedir. Ret-kabul ilişkisinden hareketle var olan çeviriler kadar henüz var olmayan çeviriler üzerine da yeni sorular olanaklı hale gelmektedir. Belirli çeviriler bir kültürde belirli bir zamanda ortaya çıkarken, bazı metinler neden reddedilmektedir? Var olan çevirileri kültürel, politik, ekonomik sebeplerle birlikte ele alarak varlıkları bir anlam evrenine konumlandırılabilirken, metinlerin yokluğunda bu tür arayışlara çıkmak, odağında metin gibi somut bir veri kaynağından mahrum kalınmış olması sebebiyle başka zorluklar içerir. Oysa ki kültürel üretimlerin, özellikle de sanatsal üretimlerin zamandan ve mekandan ve öznesi olan insandan soyutlanamıyor olması, estetik konusunun geçerli bir faktör olarak tartışmanın merkezine bir anlamlandırma aracı olarak çekilmesine imkan tanır. Böylece sanatsal üretimlerin hem özerk kimliğine uygun olarak, her bir ürünün özerk varlığının ve de yokluğunun kendi dinamikleri içinde ele alınabilmesi, hem de çoğunlukla yaşanmaya devam eden bir durumun eşzamanlı değerlendirilmeye elverişli olmayan niteliklerinin incelenebilmesi için bir izlek oluşturulabilir. Bu çalışma böyle bir izlekte ortaya çıkmış ve Stoppard tiyatrosunun Türkiye'deki varlığını sağlayan/geciktiren estetik faktörlerin arayışına çıkmıştır.

Estetik, bu çalışmada, sanat alanında güzel beğeniye sorgulayan estetik felsefeden çok, özellikle 1980'lerden sonra kültürün sosyolojik açıdan çözümlenebilmesinin yolunu açan paradigma değişimini izlemektedir. Böylece çeviri öncesi, çeviri süreci ve çeviri

⁸⁶ Yves Gambier. “Denial in Translation and Desire to Translate”. Emuni Agricola Çeviri Yaz Okulu University of Turku, Finlandiya, 03.06.2015.

sonrasında alımlamasını ele almak için yeni fırsatlar ortaya çıkmaktadır. Estetik üzerindeki kültürel ve sosyolojik vurgu, sanatsal ürünlerin ortaya çıkışında çok sayıda kültürel aktörün farklı ya da benzer motivasyonlarla ve estetik beğenilerle belirli bir alanda (örneğin tiyatro alanında) bir araya gelmelerinin etken olduğunu duyurmaktadır. Özellikle bu ilkeyi benimsemiş olan Bourdieu estetiği, toplumsal mücadelenin ürünlere ne şekilde yansıdığını gösteren önemli ve verimli kaynaklardan birini oluşturmaktadır. Buna göre sanatsal alanda mücadele ve eşgüdüm dinamikleriyle ortaya çıkan ürün aynı zamanda toplumsal bir performansı da işaret etmektedir.

Tiyatro çevirisinin bir toplumsal performans olarak ele alınması, öncesi ve esnasında ortaya çıkan sosyolojik mücadeleler sonucunda varılan uzlaşımlar ya da kabuller aracılığıyla o eserin varlığına ve niteliğine dair kararların verildiğini göstermektedir. Burada eserin niteliği kadar, o eserin alımlayıcısı olan okur/izleyicinin de seçildiği görülebilir. Bu durumda sanat ürünlerinin, örneğin tiyatro oyunlarının çevirisinde varsayılan okur/izleyicinin beğenilerine göre nesneyi biçimlendirmek ya da diğer yandan bu okur/izleyicinin beğenilerini nesne aracılığıyla yeniden yaratmak gibi seçenekler bulunmaktadır. İlk durum karşılaşılan direnişe karşılık estetik bir geri çekilme anlamına gelebileceği gibi, ikinci durum estetik bir girişim niteliği taşımaktadır. Bourdieu sosyolojisinde ele alındığı biçimiyle mevcut beğenilerin çatışması, yapılanmış bir mücadele alanında kolaylıkla görünüp, takip edilebilirken henüz yeni yapılanan alanlarda analize daha az elverişli halde bulunur. Türkiye’de tiyatronun özerk bir sanat dalı olarak gelişiminde izlenen belirsiz grafik her dönemin kendi dinamiklerine bağlı olarak yeni mücadele biçimleri ortaya çıkartmasına sebep olmuştur. Başta Batı tarzı tiyatronun bu coğrafyada henüz kurulmamış bir tiyatro alanı olması öncelikle alanın inşasını gerekli kılmıştır. Türkiye örneğinde alanın yapısının hem estetik algıları biçimlendirdiği, hem de bu estetik algılar tarafından biçimlendirildiği yaşayan bir sanat dünyasının kurulumu, kimi dönemlerde kültürel sermayelerin, kimi dönemlerde ekonomik sermayelerin egemenliğinde gelişmiştir.

Yapısında metin faktörünü barındıran diğer sanat dallarından (örneğin edebiyattan) farklı olarak tiyatronun metnin yanında sahneleme gibi hem bağlı hem de ayrı bir alanı da içinde barındıran bir toplumsal üretim alanı olması, alanın salt metinsellik tartışmaları üzerine kurulmasına izin vermez. Özellikle günümüzde kültürün yazılı metinlerden çok

performans aracılığıyla taşınması, metinlerin zamandan koparılmış yazınsal değerlerinin yanında, bu gün ne şekilde kullanılacaklarını ve hangi yargılarla, hangi değerleri kazanacaklarını belirleyen ikincil bir sistemin tanımlanmasını gerektirmektedir. Bu çalışmada kullanılan arşiv ve repertuvar kavramlarına söz konusu sistemi tanımlamak için başvurulmuştur. Arşiv, özellikle metin biçiminde kendini gösteren, mevcut dizgeyi biçimlendirmek üzere “niyetlerin çevirisi” anlamında okunabilecek alanı belirtirken, repertuvar daha çok şimdi ve burada yaşanan kültüre has, daha devingen ve kendini sahneleme biçimiyle gösteren estetik alanı tanımlamaktadır. Arşiv, geleneği aktaran (kültürlerarası ya da kültüriçi) öğelerden bilinçli bir şekilde oluşturulan yapılardır. Buna karşılık repertuvar ise aktarılması niyetiyle arşivle taşınan geleneğin sürmesi kararında belirleyici olan yapıları tanımlamaktadır. Arşiv ve repertuvar arasında son derece dinamik bir bağlantı söz konusudur. Kimi durumlarda arşivin egemenliğinde gelişen bir repertuvarı görmek mümkünken, kimi durumlarda ise repertuvarın arşive direndiği ve hatta arşivi değişime zorladığı görülebilir. Türkiye’de tiyatro bu iki evren içinde konumları değişen eyleyiciler aracılığıyla gelişmiştir.

Çalışmanın giriş bölümünde sorulan soruların birçoğu alanın art zamanlı ve eşzamanlı bir düzlemde incelenmesi üzerine kuruludur. Bu amaçla çalışmada Stoppard’ın ait olduğu Batı geleneğinin Türkiye’de gelişme biçimine büyük yer verilmiştir. Repertuvarın değişimi uzun soluklu bir süreçtir, çünkü söz konusu olan sadece yeni metinlerin çeviri yoluyla gelmesi değildir. Tiyatro söz konusu olduğunda metinleri bedene ve sahneye taşıyacak daha büyük bir estetik dönüşümün yaşanması gerekmektedir. Bu açıdan çalışmada alanın bu perspektifle tarihselleştirilmesine çalışılmış, böylece Türkiye’de Batılı tiyatronun gelişiminin günümüze kadar geçirdiği değişim izlenmesi amaçlanmıştır. Bu sayede Stoppard’a yönelik estetik direnişi oluşturan yapının anlamlandırılmasına çalışılmıştır.

Türkiye’de Batı tarzı tiyatro henüz var olmayan alanı yaratmak üzere, bilinçli olarak metinler aracılığıyla oluşturulmaya çalışılmıştır. Osmanlı döneminde Batılılaşma hareketinin kültürel bir kimlik kazanması, toplumun her yönünde olduğu gibi sanat alanında da değişimlerin kapısını aralamıştır. Batılı tiyatronun sahnede sunduğu yeni oyun biçimleriyle gelen yeni hazlara ek olarak Batılı “gibi” davranmanın ve Batılı “gibi” olmanın hazzı da eklenmektedir. Ancak bu dönemde henüz Batılı bir tiyatroya elverişli

metin geleneğinin bulunmaması, sahne mekanlarının bulunmaması, Batı tiyatrosunun öğretildiği geçerli bir eğitimin bulunmaması ve dolayısıyla bu eğitimden gelen oyuncuların bulunmaması ve hatta bu tiyatroyu tüketecek Batılı algılara sahip seyircilerin bulunmaması gibi eksiklikler sebebiyle repertuvarın egemenliğinde geliştiği görülmektedir. Bu dönemde Muhsin Ertuğrul gibi tiyatro dünyasını şekillendirmekte önemli rol üstlenen figürlerin, seyircileri eğitmek için kullandıkları yöntemler ya da sahnelemelerde Batı’da kullanılan rejî tercihlerini sahneye olduğu gibi taşımak benzeri çabalar, arşivi kalıcı kılacak değişimlerin gerçekleşmesi için birer müdahaleyi tanımlamaktadır. Buna karşılık kendini halk tiyatrosu biçiminde gösteren repertuvarın egemenliği sahneyi ve hatta oyuncuların bedenlerini kontrol etmekte, metinleri ise kendine benzemeye zorlamaktadır. Bu dönemdeki çevirilerin daha çok “kabul edilebilirlik” stratejileriyle şekillenmesi repertuvarın arşiv karşısındaki direnişinin en büyük göstergelerinden birisidir.

Osmanlı tiyatrosundan Cumhuriyet tiyatrosuna geçişte sanatsal tercihlerin Tanzimat döneminden itibaren yaşadığı Batılılaşma izleğini sahiplendiği ve sanata yaratılacak yeni Türkiye modelinin içinde önemli bir görev verildiği görülmektedir. Kurulması düşünülen yeni Cumhuriyet için tiyatro hem bu yeniliklerin anlatılacağı hem de bu yeniliklerin bir parçasını oluşturacağı ikili bir rol üstlenmiştir. Buna göre tiyatro, Batı medeniyetinin en yüksek değerlerini metinler aracılığıyla taşımalı ancak bunu yaparken repertuvarın taleplerini göz ardı etmeli, yok saymalıdır. Geleneksel Türk Tiyatrosu ve Batı Tiyatrosu arasında günümüze kadar süren çatışma burada ortaya çıkmaktadır. Her şeyiyle yeni bir toplumu baştan inşa etme fantezisi⁸⁷ aynı zamanda yeni bir repertuvarın inşası anlamına da gelmektedir. Devletin tiyatrosunun bulunması gerekliliği bu dönemin doğal bir üretimidir. Çünkü diğer tüm toplumsal alanlarda olduğu gibi sanat da devlet eliyle, kontrollü bir şekilde gelişmelidir. Buradaki amaç Eric Hobsbawn ve Terence Ranger tarafından kullanılan “gelenek icadı” kavramıyla ilişkilendirilebilir. Hobsbawn ve

⁸⁷ Gülşah Erdem, Zizek’in toplumsal fantazi kavramını kullanarak özellikle Cumhuriyet dönemi tiyatrosuna bir eleştiri getirir. Zizek’in toplumsal fantazi kavramı kendinden haz alanına değil, nasıl haz alınacağını da öğrendiğimiz bir süreci temsil etmektedir. Böylece haz alınan şey, onu arama süreciyle yer değiştirir. Bu durum gerçekte olan ve olması düşünülen arasında kapanmayacak bir uçurum yaratır. Türk Tiyatrosunun Cumhuriyet sonrası gelişimi birçok açıdan bu tanımlamaya uymaktadır. Daha fazlası için bkz. Gülşah Erdem. “Türk Tiyatrosunda Garbiyatçı Fantazi”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi, 2014.

Ranger bu kavramı geçmişle gelecek arasında kurulacak olan ve yaşanan zamanın kendi varlığını tanımlamak amacıyla “açık ya da örtük biçimde” belirlediği kurallar aracılığıyla “sembolik düzeyde” icat ettiği yapıları tanımlamak için kullanırlar (Hobsbawn ve Ranger, 1). Cumhuriyet dönemi tiyatrosu, mevcut repertuvarla arasında ördüğü duvar sebebiyle sıkı sıkıya arşive tutunmuştur. Bu durumda görülen çeviri hareketinin bir arşiv etkinliği olması da kaçınılmazdır, hatta çeviri arşivin kendisine dönüşmüştür. Özenle seçilen bu arşiv aracılığıyla icat edilecek gelenek bugün ve geçmiş arasında bir bağ kurmanın yanında bugün ve gelecek arasında bir bağlantı sağlamak üzere yaratılmaya çalışılmaktadır.

Türkiye’de tiyatro alanının yaşadığı en parlak dönemlerden birisi 1960’lı yıllardır. 61 Anayasası’yla birlikte oluşan özgürlük ortamının bir sonucu olarak tiyatro alanında bir değişim gerçekleşmiştir. Dünyada meydana gelen demokrasi ve özgürlük hareketiyle kucaklaşan bu ortamda sınıf ve politik bilincin parlaması, repertuvarı büyük bir değişime sebep olmuştur. Bu dönemde özel tiyatroların ortaya çıkışıyla yeni teatral ifade olanaklarının arayışına çıkılmıştır. İlk politik tiyatro örneklerinin anılan dönem içinde ortaya çıkışı bu anlamda tesadüf değildir. Çünkü politikleşen repertuvar içinde bu tür metinlere duyulan ihtiyaç arşivi repertuvara yaklaştırmıştır. Özellikle Brecht tiyatrosu örneğinde görüldüğü gibi arşivin, açık biçim gibi repertuvar öğeleriyle benzerlikleri, öte yandan Batı tiyatrosunun içerikleriyle de yaşanan örtüşmeler, Brecht tiyatrosunun ilk örneklerinin bu dönemde ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu dönem sadece Brecht tiyatrosunun değil, aynı zamanda Absürd Tiyatro gibi yenilikçi tiyatro türlerinin de sahnede yer bulmasına neden olmuştur. İlk Ionesco ve Beckett çevirilerinin bu dönemin ürünleri olması repertuvarın kendini yenileme isteğinin bir uzantısı olarak okunabilir.⁸⁸

Tom Stoppard tiyatrosunun sahnelerde ilk kez boy gösterdiği 1960-2000 yılları arası Türkiye’de tiyatrolara genel olarak baktığımızda repertuvarın üstünlüğünün arşive yansımakta olduğu ve yaşanan politik, toplumsal ve ekonomik dönüşümlerin ileri gidişler ve geri dönüşlerle de olsa bir gelecek tiyatrosunu yaratmak için uyum gösterdiği ve sahnenin metinleri kendine çağırdığı bir dönemin yaşandığı görülmektedir. Bu dönemin en önemli özelliği Bourdieu’nün belirttiği şekilde özellikle ödenekli (devlet

⁸⁸ Absürd tiyatro bu dönem için kaynakta avant-garde klasikler arasında yerlerini almaya başlamıştır.

destekli) ve ödeneksiz (özel) tiyatro biçimiyle Türkiye’de örgütlenen tiyatronun yüksek sanat biçimleri ve avant-garde arayışlar arasındaki ayrımı belirginleştirdiği, hatta kimi durumlarda avant-garde sahnelemeler ve yapılanmaların merkeze geçmeyi başardığı devingen bir yapıyı işaret etmektedir. 1980’li yıllarda ise politikanın sanatı kontrol çabası, 1980 dönemi ihtilal sonrası, düşünsel köklerden kopuş, yalnızlaşma, görsel kültürdeki deformasyon, çok sayıdaki teatral etkinlikler açısından nicel olarak zengin, ancak nitelik açısından zayıf bir tiyatro alanının oluştuğu görülmektedir. 1980 sonrasında bir anlamda, sanatların tümünün üzerine çöken karanlık 1990’lardan itibaren özellikle alternatif kimlikler sergileyen toplulukların bayraktarlığında yükselmeye devam etmektedir. Öte yandan üniversite toplulukları gibi amatör toplulukların sayısındaki artış Tom Stoppard’ın bu dönemin sonlarında ortaya çıkması için önemli bir zemin oluşturmuştur.

Arşivin öngördüğü değişiklikleri taşıyan kültür nesneleri, tanıtıldıkları kültürde yer alan repertuarın geliştireceği iki strateji olasılığıyla karşılaşırlar. Bu stratejilerin ilki eserleri reddetmek ve kendisinde bir değişikliğe izin vermek biçiminde ortaya çıkarken, ikinci strateji, eserleri kabul etmek ve geleneklerini yeniden biçimlendirmek şeklinde gelişir. Çeviri söz konusu olduğunda, çevirmen ve yayınevleri düzeyinde bireysel niyetlerin yanında politik ve ideolojik niyetlerin de tek başlarına etkide bulunmaları yeterli gelmez. Daha çok tüm bu etken faktörler arasında bir eşgüdüm sağlanması önem kazanır. Eğitimle pekiştirilen, tekrar edilebilirliğin arttığı, içerik ve beden arasındaki uyumun ya da düzenli uyumsuzluğun sağlandığı bir yapıda ancak tiyatro gerekliliklerden kurtularak özgün bir yapıda gelişim gösterebilir. Batı tarzı tiyatro dediğimizde sadece metinlerin değil, aynı zamanda bu metinlerle beraber gelecek olan daha büyük bir sahneleme evreninin, bedensel alışkanlıkların, konuşma biçimlerinin, kısacası daha büyük bir estetik dünyanın çevirisinin söz konusu olduğu unutulmamalıdır. Bu durumda tiyatro çevirisi biçimler kadar anlamların, kavramların, dünya görüşlerinin de çevirisi anlamına gelir. Arşivin “kendine çevirme” ısrarı, repertuarın “kendini çevirmeme” direnişine dönüşür. Tiyatro seyircisini seçmek için uğraşırken, seyirci de kendi beğenileri doğrultusunda seçtiği tiyatroyu yüceltmenin yolunu aramaktadır. Tiyatro tarihi arşivin repertuar olarak kendini kabul ettirdiği örneklerle doludur. Örneğin dünya tiyatrosunu yeniden inşa etmiş olan Samuel Beckett’in Fransa ve İngiltere’deki ilk sahnelemelerinde

seyirciler ve eleştirmenler son derece şiddetli tepkiler göstermişlerdir.⁸⁹ Döneme hakim beğenilerin ve bu beğenilerde biçimlenen habitusların bir uzantısı olan bu tepkiler yabancıya karşı kendini koruma refleksi ve değişmemek uğruna gösterilen estetik bir direniştir.

Estetik konusunda sorular sormak sadece ürünün etrafını saran dünyanın yapısıyla sınırlı değildir. Nitekim çalışmanın başında alanın tarihselleştirilmesinin yanında, bu alanda yer alacak olan ürünün niteliklerinin de belirlenmesinin gerekliliğinin altı çizilmiştir. Stoppard metnlerinin tiyatrosunu oluşturan bir dizi özgün karakterinin yanında metinlerarasılıkla kurduğu bağlantı öne çıkan hususlardan birisidir. Stoppard metinlerinde, hem klasik metinlere yapılan göndermeler aracılığıyla metinlerarasılık, hem de kendinden önceki teatral anlatım dillerinin kullanımı yoluyla türlerarasılık gözlemlenmektedir. Stoppard tiyatrosunun çevrilmesindeki estetik kısıtların bir kaynağı söz konusu metinlerarası ve türlerarası zenginliktir. Çalışmanın 2.2.1. bölümünde yer verilen metinlerarasılık bölümünde belirtildiği üzere Stoppard bilinçli olarak dünya tiyatrosunun simgesel değeri büyük klasiklerini gizlemeden, açıkça kullanmaktadır. Stoppard'ın oyun alanı, bu parodisi yapılan, pastiş ya da travesti biçiminde kullanılan öteki metinlere ulaşılabilirdiğince katlanacak bir oyun hazzı üzerine kuruludur. Bu metinlerarasılık bir yandan Stoppard ismiyle çok sık anılan “snop” ünvanını simgesel düzeyde kurmaya yardımcı olurken, öte yandan teatral kurgunun yaratılmasında yenilik hissinin oluşması için teknik bir görevi de yerine getirmektedir. İkinci durumda metinlerarasılık yazılı metinler kadar sahneleme gelenekleriyle kurulan bir metinlerarasılığı kastetmektedir.

Stoppard özellikle Brecht ve Beckett tiyatrosu gibi, dünya tiyatrosunun gelişim ve değişim eşiklerini simgeleyen isimlerin sahneleme geleneklerini kendi ihtiyaçları doğrultusunda belirli kırılmalara uğratarak kullanır. Brecht'in yabancılaştırma etkisi politik yükünü boşaltarak salt oyundaki karakterlerin oyuna dair farkındalıklarını seyirciyle paylaşmalarına hizmet ederken, Beckett'in karakterleri varlık ve yokluk üzerine sorgularını Beckett'in karşı çıktığı bir dramatik metin geleneği üzerinde tartışmaya çalışmaktadırlar. Ya da sözcükler Beckett tiyatrosunun absürlüğü içinde

⁸⁹ İngiltere'deki tepkiler için bkz. <http://www.theguardian.com/stage/2003/jan/04/theatre.beckettat100>

performanslarını işlevsizlikleriyle ve anlamsızlıklarıyla sergilerken, Stoppard tiyatrosunda aynı sözcükler bu saçmalığı, anlamı kullanarak ortaya koymaya çalışmaktadırlar. Post-modern metinlerde dil, örneğin Beckett metinlerinde de görüldüğü biçimiyle uzamda fiziksel bir eylem yaratmıyor olsalar da metnin içinde bir eylem biçimi olarak var olurlar. Diğer bir deyişle metin, sadece anlamı ve anlamın tarihselliğini aktarmak için kullanılan araçlar değildir, aksine bu çalışmanın performans bölümünde ele alındığı şekliyle kendi performanslarını sergileyen kimi zaman içinde ve yanında ama çoğunlukla karşısında durulması gerektirir. Oysa Stoppard'ın, dile eski önemini verme çabası, dilin iletişimsel değerini anlatmak için bile olsa, yine dile başvurmakla sonuçlanmaktadır. Stoppard'da ironi dil aracılığıyla oluşturur, buradaki ironi kendini bir anlam ya da çıkış sunma aracı olarak görünür kılmaz. Daha çok ne anlama geldiğini gözler önüne kolaylıkla sermeyen metin, oyunun kendisine dönüşmektedir. Öteki metinlere verdiği referanslar seyircinin bireysel tarihinin ve kültürün ürünler biçiminde taşınan tarihsel belleğin üzerinde yükselir. Stoppard bu tarihsel belleği yeniden üretimlerden oluşan kendi metninde yer alan anlamların görünür kılınması için kullanır, dolayısıyla ilk ve son referansı daha çok oyunun kendisidir. Stoppard oyunları metinlerarasılık aracılığıyla, “üst kültüre has olma” biçiminde sunulan simgesel sermayeyi pekiştirmektedir.

Stoppard tiyatrosunun metinlerarası yolculuğu Türkiye’de bu metinlerin ve türlerin algılanması açısından ilginç bazı çelişkileri beraberinde getirmektedir. Burada ele alınacak çelişkiyi Stoppard'ın politik kimliğiyle birlikte tartışmak yerinde olacaktır.

Stoppard ikinci bölümde ele alındığı şekliyle politik olmaktan özellikle kaçınan bir yazardır. Stoppard'ın apolitik duruşu, tiyatrosunun çağdaşları arasında bir ayrımla kendi kimliğini yaratması açısından önemlidir. Çünkü dönem tiyatrosunda Öfkeli Genç Adamlar gibi temsilciler aracılığıyla alana egemen olan estetik tavır daha toplumsal bir izlekte seyrederken, bir anlamda “sanat için sanat” anlayışının kendine yer edinmesi için bir karşı konumu elverişli hale getirmektedir. Stoppard'ın klasikleri kullanması bu ayrım stratejilerinin bir parçasını oluşturmaktadır. Çünkü kendi simgesel değerlerini Stoppard tiyatrosuna aktaran klasikler, böylece konumlandıkları yeni metin içinde kendilerinden çok, Stoppard'ı ve oyunlarını işaret etmektedirler. Stoppard, kendi tiyatrosuna arşivi taşıyarak güvenli bir alan yaratmak konusunda bir hamle yapmaktadır. Bunu yaparken

politik olandan kaçınma yoluyla kendini tiyatro çatısı altında özerk bir alana konumlamaktadır. Bu bilinçli uzaklaşma Stoppard'ın bu çalışmada değinilen yaşam öyküsünde de belirtildiği üzere son dönemde Pen Yazarlar Derneği aracılığıyla “politikleşen” Stoppard kimliğinde de okunabilir. Nitekim Stoppard, politik kimliğiyle sadece kendi kültürel ve simgesel sermayesinin zarar görmeyeceği bir alanda politikleşmekte sakınca görmemektedir. (Charlie Hebdo, Hacked Off Kampanyası, Belarus Rejim Protestoları örnek gösterilebilir)

Stoppard'ın Türkiye’de, arşiv içinde kendine yer bulmasını geciktirici faktörlerden birisi Türkiye’de uygulamacıların yeni tiyatrodan (metin ve sahneleme gelenekleri anlamında) özellikle politik bir fayda beklemeleridir. Bu durum, konvansiyonel tiyatroyu benimsemiş kurumsal ve tarihsel tiyatro yapılarından ziyade, alternatif sahnelemelerin arayışında olan avant-garde yapıları bağlamaktadır. Stoppard tiyatrosunun eleştirmenler tarafından bu sınıflamaya dahil edilmiş olmasından hareketle bu akımdaki yazarların Türkiye’deki dolaşım biçimlerinin Stoppard'ın bu yeni ülkedeki metinsel tarihinin de belirleyicisi olduğu görülebilir. Stoppard'ın etkilendiği bir akım olarak Absürd Tiyatronun Türkiye’deki kullanılış biçimi ve alımlaması dikkat çekicidir. Absürd Tiyatro Türkiye’de politik amaçlara hizmet etmek üzere kullanılagelmiştir. Beckett’in temsilcisi olduğu kabul edilen Absürd Tiyatro geleneğinin Türkiye’de telif karşılıklarının ortaya çıkışı 1970’li yıllardır. Melih Cevdet Anday, Adalet Ağaoğlu gibi yazarların oyunlarında izlenebilen absürd izler bu dönemde politik baskı ve karşıt düşünsel mücadeleyi başlatmanın bir aracı olarak kullanılmıştır. Benzer bir şekilde Brecht tiyatrosunun 60’lardan itibaren Türkiye’de gittikçe politikleşen ve protest bir kimlik kazanan repertuarın çağrısına uygun bir şekilde ülkeye gelişi, Brecht’i ilkin ve nihai olarak politik kimliğiyle birlikte karşılamıştır. Stoppard'ın bu anlamda metinlerarasılık ve türlerarasılık açısından politik tercihlerde bulunmaması sorunlu ve çelişkili bir kimlik kazanmasına neden olmuştur. Stoppard'ın apolitik kimliği Dost Kitabevi çeviri projesinde yer alan akademisyen/çevirmen Beliz Güçbilmez tarafından altı çizilen konulardan birisidir:

Tom Stoppard politik açıdan son derece can sıkıcı bir yazar. Muhafazakar ve kibirli bir malumatfuruştan söz ediyoruz sahiden. Oyun yazmak konusunda korkunç hünerli ama onca hüner

gösterisinden sonra beni diyelim ki politik açıdan memnun eden bir yere çıkmıyor o oyunlar hiçbir biçimde.

Stoppard metinlerinde içerik olarak sahip olduğu politik zayıflığın yanında metinlerinin repertuvar açısından sorun yaratan başka nitelikleri de bulunmaktadır. Bu çalışmada ele alındığı üzere kimi durumlarda basılı çeviriyi önceleyen sahnelemeler (Oyun Atölyesi ve Haluk Bilginer çevirileri gibi) olduğu doğal olarak görülmektedir. Ancak Stoppard'ın 1990 yılında sahnelenmiş olmasına rağmen çevirmenin tercihlerine bağlı olarak yayınlanmamış olduğu görülmektedir. 1990 yılındaki ilk sahneleme metninin çevirmeni Dilek Başak Carelius “ben tiyatroyla ilgili olduğum için, metni yayınlamak hiç aklımdan geçmedi. Bence yayınlanan bir metin edebiyat kategorisine giriyor” diyerek tiyatro çevirisi açısından repertuvar için çeviri yapmanın kendisi için daha önemli olduğunu belirtmektedir. 1990 yılındaki çevirinin ve sahnelemenin özellikle arşivde kendine yer bulmaması sebebiyle kalıcı olmayan izleri kısa sürede silinmiştir. Stoppard'ın bu süreçte yeniden çevrilmemesindeki en belirleyici sebepler yine gözlemlenen metniçi bazı niteliklerde aranabilir. Oyunlarının talep ettiği sahne mekanları ve sahneleme süreleri bu metniçi niteliklere örnek gösterilebilir. Şükran Yücel tarafından altı çizilen mekan konusu, özellikle günümüzün alternatif tiyatrolarının “black box” olarak adlandırılan küçük sahnelerde daha az sayıda oyuncunun sahnede birlikte bulunmasına izin veren yapıları nedeniyle Stoppard tiyatrosunun en azından kağıt üzerinde talep ettiği kalabalık sahnelere elverişli olmaması sebebiyle yerinde bir tespit olarak karşımıza çıkar. Şükran Yücel, mekan sorununa ek olarak özellikle bazı oyunların talep ettiği “döner sahneler” gibi teknik olanakların bulunmamasının Stoppard oyunlarının oynanmasının önündeki engellerden birisi olarak değerlendirmektedir. Şükran Yücel ayrıca özellikle günümüz seyircilerinin beklentileri açısından metinlerin öngördükleri sahneleme zamanı açısından sorun taşıdığının altını çizmektedir:

Bu oyunlar çok uzun. Mesela Arcadia, Broadway'de 4 saat süren bir performansla sahnelenmiş. Bizim ne seyircilerimizin ne de oyuncularımızın bu kadar sabrı var. Üstelik tıratlar uzun ve ağır, ilk duyuşta anlaşılması zor. Ancak özenli bir dramaturgi çalışması ile kısaltılarak sahnelenebilirler. Bugün artık sahnelenen oyunlar 60 dakikaya indi. İki saatlik oyunları bile uzun buluyor seyirci. Benim bu oyunları çevirdiğim zamandan bu yana insanların zaman algısı çok değişti, konsantrasyon süresi kıaldı. 1995'de Hint Mürekkebi biraz kısaltılarak oynanabilirdi ama günümüz koşullarında mümkün gözüküyor. Teknik olarak da zor. Döner sahneler yok. Taksim

AKM'de vardı. Döner sahnenin mekanik sisteminin gelişmiş olması gerekiyor. Büyük sahneler çok azaldı. Kara kutu sahnelerde oynanıyor oyunlar. Tiyatro salonları küçülüyor.

Beliz Güçbilmez de bu tespiti doğrulamaktadır. Ona göre oyunların sahnelenmemesindeki en büyük sebeplerden birisi: “bilinen oyunlarının çok büyük, çok geniş olması”dır. Güçbilmez bu genişliği kadro anlamında da kullanmaktadır. Ona göre “gitgide dar kadrolarla hızla çıkarılan oyunlarla kurulan yeni tiyatro dünyasının Stoppard’a okuma düzeyinde bile ayıracak vakti” bulunmamaktadır. Oyun süreleri ve kalabalık kadrolar konusunda yaşanan sorunun *RGÖ*’in Oyunbaz tarafından yapılan 2012 sahnelemesinde üstesinden gelinmesi gereken bir engel oluşturmuştur. Bu nedenle Oyunbaz İstanbul Tiyatro Festivali için hazırladıkları oyun için kadrolarına misafir oyuncular davet etmiş ve oyunda yönetmen Abdullah Cabaluz’un ifadesiyle “süreye yönelik kısaltmalar” yapmışlardır.

Bu tip oyunlara talep yok. Benim için okunması bile yeter. Okunması ve üzerine tez yazılması iyi bir şey. Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler, filmi de yapılan eğlenceli bir komedi olduğu, Oyunbaz tarafından 18. İstanbul Tiyatro Festivali'nde (2012) sahnelendiğinde güldürü unsurları öne çıkarıldığı halde seyirci anlamakta zorlandı. Festivalden sonra oynamaya devam edemediler. Stoppard’ı Londra seyircisi, eleştirmenler, hatta oyuncuları bile anlamakta zorluk çekiyorsa (ki bu konuda benim de yazılarımda, Toplu Oyunları 1’in önsözünde verdiğim örnekler var) burada oynanmaları zor görünüyor.

Şükran Yücel’in Stoppard izleyicisi konusunda belirttiği sorun Tom Stoppard’ın kaynaktaki alımlaması açısından ilgili bölümde ele alındığı şekliyle son derece geçerli bir tespittir. Stoppard 2013 yılında bir söyleşide “keşke nasıl oyun yazıldığını hatırlayabilsem. Nasıl olduklarını hatırlayamıyorum”⁹⁰ sözleriyle yazar olarak hayatının bu döneminde yaşadığı çatışmanın altını çizmektedir. Oysa buradaki eleştiri salt yazarın yeteneklerindeki olası düşüşle ilgili değildir. Aynı zamanda alımlamanın varış noktasındaki seyirci profilinde meydana gelen büyük değişim Stoppard’ın son oyunu *Hard Problem* ve ardından gelen tartışmalarla birlikte görünür hale gelmektedir. Tiyatro kendini sahnede ve seyircide gerçekleştiren bir sanattır bu nedenle estetik beklentilerde meydana gelen değişim belirli oyunların alımlamasında zorluk olarak karşımıza çıkmaktadır. Stoppard bu açıdan alanda daha önce kullandığı simgesel sermayeleri ve

⁹⁰ <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-news/10382283/Tom-Stoppard-I-wish-I-could-remember-how-to-write.html>

alanda yer tutma stratejilerini bir anlamda kaybetmiştir. Çünkü alanın dinamik yapısı içinde metinlerarasılık yoluyla yaratılan burjuva sanatı aurası, alanın geçirdiği büyük değişimin bir sonucu olarak yeni kurallara ihtiyaç duymaktadır. Bu durum ilk bakışta oyunların talep ettiği öteki metinler ve uzman/estetik okur imgesinin alanda bulunmaması şeklinde okunabilir. Ya da seyircinin alt kültür ya da popüler beğenilere teslim olması şeklinde görülebilir. Fakat benzer soruları düşünerek seyirciye bakan Şükran Yücel, “seyircileri bunları bilmiyor diye küçük görmemeliyiz bence. Kültürün değiştiğini, seyircinin ilgi alanlarının farklılaştığını görmeliyiz” diyerek alandaki değişime işaret etmiştir. Söz konusu olan kültürel açıdan zayıflayan bir seyirci profilinden çok değişime uğrayan bir seyirci profilidir. Alandaki en büyük değişimlerden birisi repertuvarın her zamankinden daha fazla şekilde metin-merkezcilikten uzaklaşmış olmasıdır. Hasibe Kalkan Kocabay “Tiyatroda Yeni Arayışlar” makalesinde bu sorunu işaret etmiştir:

60’lı yıllardan bugüne tiyatro performans sanatından fazlasıyla etkilenecek, performans sanatında test edilmiş birçok unsuru devralmıştır. Tiyatrodaki vurgu, bu etkileşim sonucunda eser niteliğinden olay niteliğine, yani üreteceği anlamdan çok, yaratacağı etkiyi merkeze alan bir anlayışa doğru kaymıştır.⁹¹

Bu eğilimin kendini metin biçiminde aktarmaya çalışan arşive olumsuz yansımaları kaçınılmazdır. Stoppard metinlerinin basılmış birer çeviri olarak ortaya çıkmasında yaşanan sorun “Stoppard tiyatrosu” olarak ortaya çıkan yapının öteki metinlerle kurduğu bağlantılar içinde kendine kurduğu üçüncü bir alanda hem tarihsel klasiklerin konforunu hem de avant-garde klasiklerin yenilik hissini kullandığı bir korunaklı bölge yaratmaktadır. Oyunun kurallarının değiştiği bu açıdan da görülebilir. Beliz Güçbilmez’in altını çizdiği üzere metinlerarasılık Stoppard’ın Batılı gelenekteki yerini konumlayan önemli bir araçtır:

Batılı gelenekle ilişkilene biçimi o Stoppard’ın, bir yandan da bir kurmaca dünyasına gömülü olmak. Kendini oraya gömmek, metnine başka metinleri nakşetmek. Yazan kişi olarak adem olmadığını bildiğini göstermek. Bunu elbette kendi döneminin zeitgeist’i gibi de görmek mümkün, hayata sırtını dönüp, bir zamanlar hayattan beslendiği fikriyle yazan yazarların metinlerine bakmaya başlamak.

⁹¹ Hasibe Kalkan Kocabay “Tiyatroda Yeni Arayışlar
<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iutiyatro/article/viewFile/1023016201/1023015372>

Günümüz tiyatrosunda seyirci beklentilerinin özellikle Stoppard'ın 1960'larda talip olduğu alternatif konuma karşı mesafeli olması, dünyada olduğu gibi Türkiye'de seyirci ve sahneleme beklentilerinde meydana gelen paradigma kaymasının bir sonucudur. Bu paradigma kaymasının metinlerden sahneye doğru, klasiklerden çağın gereklerine ve toplulukların ihtiyaçlarına yanıt veren kendi metinlerine doğru, büyük toplumsal hareketlerden çok daha küçük ve bireysel politik ve toplumsal konum almaları doğru gelişmekte olduğu görülmektedir. Değişim hareketinin izlerini telif eserlerin niteliklerinde bu çalışmada verilen örnekler aracılığıyla okumak mümkündür. Günümüz tiyatrosu özellikle 1980'lerden sonra yaşanan düşünsel boşluğu doldurmak için "hayata sırtını dönen" metinlerden çok hayatın içinden doğan metinlere yönelmektedir. Klasiklere olan inancın teoride yitimi ve 1990 sonrasında yeniden canlanmakta olan kimlik arayışları yeni bir tiyatroyu yaratmaktadır. Ve bu tiyatronun performans ve beden sınırlarının peşine düştüğü sahnedeki temsil biçimlerinden okunabilmektedir. Dolayısıyla Stoppard tiyatrosunun tarihsel metinler aracılığıyla kurduğu arkeolojik kazı alanında geçen dilsel oyunlar günümüz izleyicisi için bir "müze tiyatrosu" etkisi yaratmaktadır. Büyük bir ustalıkla ortaya koyduğu eserler hem başka metinlerin sergi alanı, hem de kendileri de birer teşhir nesnesidir. Fakat seyircinin özenle seçilmiş klasiklere bakış açısı 1960'larda daha farklı okumalara olanak tanırken Stoppard ortaya çıktığı coğrafyada bile bir entelektüel ritüele indirgenmiştir. Stoppard oyunlarını sahnede izlemenin hazzı, salt oyuna giderek entelektüel gerekleri yerine getirmenin ve kendi habitusunu sağlamlaştırma törenlerinden birine katılmış olmanın hazzına dönüşmektedir.

Çalışmanın başlangıç sorularından birisi çeviriye dahil olan eyleyicilerden birisi olarak yayıncı üzerinedir. Yayıncıların kimliği yeni metinlere yönelik bir reddediş ortaya çıkartabileceği gibi aynı zamanda kolaylaştırıcı bir etken de olabilir. Yayınevinin kimliği bu anlamda hem çeviri ürünün tanıtılmasını önceleyen hem de ne şekilde tanıtılacağını belirleyen önemli bir faktördür. Dost Kitabevi çevirisinde en çok parlatılan konu "okumak" sözcüğünde bedenlenen arşiv üzerinedir. Okumak çevirilerin yapılması için temel motivasyon oluşturduğu gibi aynı zamanda metinlerin alımlanması önündeki en büyük engeli oluşturmaktadır. Arşiv bu noktada hem imkan tanıyan hem de kısıtlayandır. Şükran Yücel, seri için yazdığı önsözde olduğu gibi yapılan söyleşide de

konunun altını çizmiştir: “benim için okunması bile yeter. Okunması ve üzerine tez yazılması iyi bir şey”. Öte yandan Beliz Güçbilmez okumanın olumsuz etkisine bağlı olarak “koparılan bütün yaygaralara rağmen oyun metinleri okunmuyor ve satılmıyor. Herkesin o kadar da haberdar olduğunu sanmıyorum bu metinlerden” demektedir. Okumak vurgusunun Stoppard’la birlikte çokça anılması Dost Kitabevi tarafından yayınlanan çevirilerin özellikle birer arşiv nesnesi olarak tasarlanmış olduğunu göstermektedir. Çok az sayıda ve başvuru niteliğinde yabancı teatral kaynakları çeviren bir yayınevi olarak Dost Kitabevi tiyatro alanında prestij yayıncılığını ön plana almaktadır. Yayınevinin bu stratejisiyle uygun olarak Stoppard’ın entelektüel arka planı ile bu simgesel sermayeye katkıda bulunmak üzere çevrildiği söylenebilir.

Çalışmanın giriş bölümünde üzerinde sıklıkla durulan konulardan birisi çeviri sürecini yürüten çevirmenlerin kimliği üzerinedir. Bu açıdan elde edilen en ilginç verilerden birisi çevirmenlerin bu süreçte sadece birer metin uzmanı olmadıklarını göstermiş olmasıdır. Çeviri sürecinin tamamına bakıldığında çevirmenlerin çevirmen kimlikleri yanında birer *kültür girişimcisi* olarak önemli bir rol üstlenmiş oldukları görülebilir. Şükran Yücel’in güzel sanatlar tiyatro bölümlerinde derslere katılması, gazetelerde her fırsatta yazılar yazması, aynı zamanda çevirinin basılmış eserle sınırlı bir etkinlik olmadığını, gerçekleşmek için sahneleme harici başka toplumsal performanslarla desteklenmesi gerektiğini göstermektedir. Çevirmenlerin “kültürel aracı” kimliği hem çevirmenlere atfedilmiş hem de çevirmenlerin bizzat kendilerince profesyonel anlamda kabul edilmiş bir misyondur. Ancak çeviribilim içinde çoğunlukla bunun metinsel bir misyon olduğu düşünülmüş, metin dışına taşan çevirmen etkinlikleri göz ardı edilmiştir. Oysa Stoppard örneğinin bize gösterdiği kadarıyla çevirmenler sadece dile aracılık etmezler. Örneğin başta yazarın tanıtılması (yayın organlarında yazılar ve doğrudan repertuvaya ulaşmak hedefiyle okullarda verilen dersler), çeviri sürecindeki çeviri harici katkılar (yayın sürecinde yayından vazgeçen yayınevinin ikna edilmesi), çevirilerin duyurulması (gazetelerin sanat sayfalarında yine yazılar aracılığıyla oyun tanıtımları), toplulukların sahneleme için özendirilmesi (Beliz Güçbilmez’in topluluklara Stoppard oyunlarını önermesi) ve alandaki gerçekleşen sahnelemelerde birebir yer almak (Hamit Çalışkan ve Şükran Yücel, Oyunbaz sahnelemelerine katılmışlardır) gibi çok sayıda metindışı etkinlik, çeviri sürecinde çevirmenler aracılığıyla gerçekleşmiştir. Bu durum

çevirmenler için kültür aracılığından “kültür girişimciliği”ne dönüşümün göstergesidir. “Kültür girişimciliği” kavramını, Itamar Even-Zohar, sadece repertuvarda değişim için yeni fikirler üretenler için değil aynı zamanda bu fikirlerin repertuvarda kalıcı değişiklikler yapmasını sağlamak için eylemde bulunan kültürel aktörler için kullanmaktadır (Even Zohar, 2010 195). Tom Stoppard gibi tanınmayan bir yazarın Türkçe’deki yolculuğu esnasında çevirmenler birer kültür girişimcisi olarak, alanda sadece metnin çeviri düzeyinde gerçekleşmesi için değil, aynı zamanda bu metinlerin estetik repertuarı da dönüştürebilmesi için toplumsal bazı performanslar sergilemek zorunda kalmışlardır. Beliz Güçbilmez açısından henüz dizgede yer almayan bir yazarı kültüre tanıtmak önem kazanmaktadır:

Böyle olduğunda bir tür tanıtım faaliyeti gibi de oluyor çeviri. Ve ilk izlenimler önemli. Dolayısıyla iyi/doğru bir izlenim yaratmakla da ilgilenmek durumunda kalıyor çevirmen. Bir de çevirmene yol gösterecek başka metinler olmayınca, kendinizi daha korunaksız hissediyor olabilirsiniz ama yalnız yürümeyi sevenler bir zaman sonra alışıyor galiba ıslık çalarak yürümeye.

Beliz Güçbilmez ve çeviri sürecine katılan tüm eyleyiciler alanda bu denli az tanınan bir yazarı tanıtmak için sahip oldukları tüm sermayeleri kullanmış ve sergiledikleri toplumsal performansla da repertuvarda bir artı değer olarak yazarın oyunlarının yer almasını sağlamaya çalışmışlardır. Bourdieu’ye göre “her üretici, yani, yazar, sanatçı, bilim adamı, kendi yaratıcı tasarısını, kendi *habitus*’unda belli bir güzergâh doğrultusunda yer alan algı ve değerlendirme kategorilerinin kendine sağladığı uygun olabilirliklerin algılanmasına bağlı olarak yaratır.” (Bourdieu, 2006, 65). Buna göre altı çizilmesi gereken sadece üreticinin kendi habitusu değil aynı zamanda üretimin tüketicisi durumunda bulunacak olan seyircinin habitusudur. Çevirmenlerin, özellikle de Şükran Yücel’in kültür girişimciliğiyle hedefledikleri nokta seyircinin habitusunda bir değişiklik yapmaktır. Ancak bu noktada altının çizilmesi gereken konu seyirci algısında var olmayan yabancıya gösterilen direnişin kırılmasının zorluğudur. Bu konuyu Özgür Arun şu şekilde ele alır:

Sahip olunandan, öz kültürden başka, yabancı bir kültüre ait olan ürünle karşılaştığında izleyici, dinleyici yahut tüketici şaşırıp, ürünün kendisine ve ileildiği kanala karşı yabancılik duyabilir. Onu beğenmeyebilir. Dolayısıyla, kültürel ürünün reddedilmesi, aslında sadece ürünü değil aynı zamanda ürünle alıcı arasındaki ortamın da reddine neden olur. (Arun, 2014, 168)

Arun'un altını çizdiği önemli nokta tiyatrodaki beğenilerin dönüşümlerinin kısa sürede gerçekleşmediği ve genel olarak eğitim ve pratikler arasındaki bir eşgüdümle mümkün olabileceğidir. Günümüzdeki biçimiyle özellikle ekonomik sermayeleri elinde bulunduran devletin, sanat politikalarının sanatsal özerkliği daha da yok saydığı bir ortamda avant-garde arayışların daha çok üniversite tiyatroları gibi kar amacı gütmeyen topluluklarda ya da bu tür topluluklardan herhangi bir "formal" tiyatro eğitimi almamış mezunlarının mezuniyet sonrasında oluşturdukları özel topluluklarda yeniden örgütlenmesi yoluyla ortaya çıkması, eğitim ve tekrar arasındaki diyalektik ilişkinin en iyi örneğidir. Yine Bourdieu'nün önemle altını çizdiği gibi "estetik hazzın" da öğrenilmesi ve "alıştırma yaparak ve alışkanlık kazanarak" edinilmesi gerekir. (Bourdieu, Darbel, 2011, 137). Aksi takdirde yabancı olana yakınlık duymak son derece güç ve kimi durumlarda imkansızdır. Bu durum Arun'un belirttiği gibi bir yandan ürüne bir yandan da ürünün geldiği kanala yönelik bir reddediş ortaya çıkabilir. Çünkü Bourdieu'nün bahsettiği gibi "kültür eserlerine ulaştıracak kestirme bir yol olmadığı gibi, yapay olarak üretilmiş ve doğrudan yönlendirilmiş buluşmaların da geleceği yoktur." (Bourdieu, Darbel, 2011, 128-129). Bu nedenle arşiv ve repertuvar arasındaki üretici çatışmanın seyirci beklentilerinde bir iz ve haz bırakacak şekilde geçerli bir "tiyatro fikir" yaratabilmesi için en azından Stoppard tiyatrosunu uzun bir yolun beklediği söylenebilir. Çünkü arşiv bir olasılıklar havuzu olarak içine dalmak ve buradan aldıklarıyla havuzun dışında "davranmak" isteyen uygulamacılar açısından her zaman hazır bekleyen bir kaynaktır. Heiner Müller örneğinde görüldüğü üzere bu tür zamanların gelmesi çok yakın ya da çok uzak olabilir.

Stoppard tiyatrosu Türkiye için arşivin bütün özelliklerini kullanan ve bu nedenle kendisi de arşivde yer alan kültür nesnelerinden birisidir. Dolayısıyla daha çok arşivi ve taşıdığı simgesel önemi benimseyen Devlet Tiyatroları gibi kurumlar açısından Stoppard oyunlarının günümüzde de oyun havuzuna alınmış olması bu anlamda rastlantısal değildir. Fakat sonuç olarak elbette Stoppard'ın seyircisini seçtiği gibi, seyircinin de Stoppard'ı seçmesi gerekmektedir.

Sonuç olarak bu çalışmada yer aldığı biçimiyle 'estetik' kavramını sosyoloji perspektifinden düşünmek, çeviri üzerine kültür aracılığıyla sorduğumuz soruların çeşitlenmesi, özellikle de tiyatro bağlamında, hem arşiv hem de repertuvarı henüz

metin formunda incelemeye elverişli olmayan çeviri olaylarının ele alınması için büyük bir olanak sunmaktadır. Öte yandan, yaşanmakta olan bir olayı henüz içindeyken ele almak ve Stoppard örneğinde görüldüğü gibi henüz çevrilmeyenin ya da sahnelenmeyenin varlığını artzamanlı olduğu kadar eşzamanlı bir şekilde anlamlandırabilmek açısından, estetik, büyük önem taşımaktadır. Hiçbir performansın performans öncesi, çevirinin ise çeviri öncesi bir süreç olmaksızın ortaya çıkması olanaklı değildir. Yazılan kadar yazılmayanın, söylenen kadar söylenmeyenin izine düşmek, metinlerin kültür içindeki varoluşlarını önceleyen sessiz hareketlerinin anlamlandırılmasını sağlayacaktır. Derrida “arşiv eğer bir tür bilgi ya da akademik eğilimin kurulumuna hizmet etmiyorsa, tarihsel kayıttan kesin bir biçimde silinir” demektedir. Bu bağlamda, bu çalışma çeviriye yeni bir perspektifle yaklaşmak kadar, çizgisel bir şekilde olmasa da gelişen, değişen kısacası yaşayan bir sanat dalında henüz tam anlamıyla tüketilmemiş verimli bir kaynak olarak Stoppard’ın tarihsel kayıttan silinmeden bu coğrafyada tutunmasına yönelik küçük bir katkı olarak da okunmalıdır.

KAYNAKÇA

- Aaltonen, Sirkku. "Time-sharing on stage. Drama Translation in Theatre and Society". **Topics in Translation**. 17, Clevedon: Multilingual, 2000.
- , "Theatre Translation as Performance". **Target**. Ed. Cristina Marinetti, 25:3 2013, 385–406
- Ackerman, Allan. "The Prompter's Box: Toward a Close Reading of Modern Drama" **Modern Drama**, 49:1, 2006.
- Adorno, T. (2003); **Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken**, Cogito, s: 36, Yaz 2003.
- Aksoy, Nazan. **Batı ve Başkaları**. İstanbul: Düzlem Yayınları, 1996.
- Aktulum, Kubilay. **Metinlerarası İlişkiler**. İstanbul: Öteki, 2007.
- Albrecht Milton C. "Art as an Institution". **American Sociological Review**, 33(3), 1968, 383-397.
- Althusser, Louis. "Letter on Art in Reply to André Daspre." **Lenin and Philosophy, and Other Essays**. çev. Ben Brewster. London: New Left Books, 1971, 221-228.
- Allen, Graham. **Intertextuality**. New York: Routledge, 2000.
- And, Metin. "Cumhuriyet'in 70. Yıldönümünde Kimliğini Bulamamış Türk Tiyatrosu ve Kültür Bakanlığı". **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**. Ankara, 1993: 10, 1-21.
- , **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatrosu Tarihi**. İstanbul: İletişim, 2014.
- , **Türk Tiyatrosunun Evreleri**. Ankara: Turhan Kitabevi, 1983.
- Artaud, Antonin. **Tiyatro ve İkizi**. çev. Bahadır Gülmez. İstanbul: YKY, 2009.
- Arun, Özgür. "İnce Zevkler - Olağan Beğeniler: Çağdaş Türkiye'de Kültürel Eşitsizliğin Yansımaları Giriş". **Cogito**, sayı: 76. İstanbul: YKY, 2014, 168.
- Austin, J. L. **How to do Things with Words**. Cambridge: Harward UP, 1975.
- Aytaç, Gürsel. **Genel Edebiyat Bilimi**. İstanbul: Say Yay., 2003.

- Badiou, Alain. **Başka bir Estetik**. çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Metis, 2010.
- Baker, Mona. "Norms". Mona Baker, ed. **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London and New York: Routledge, 2001, 164.
- Baldick, Chris. **Oxford Concise Dictionary of Literature Terms**. London: Oxford UP, 2001.
- Barker, Chris. **Sage Dictionary of Literary Terms**. London: Sage, 2004.
- Barthes, Roland. "Rhetoric of the Image". **Classical Essays on Photography**. ed. Alan Trachtenberg, New Heaven: Leete's Island Books, 268-85.
- Bassnett, Susan. "Translating for the Theatre: The Case Against Performability." **TTR**. 4. 1991, 99-111.
- . "An Introduction to Theatre Semiotics". **Theatre Quarterly**. 10 (38), 1980a, 47-55.
- . "Culture and Translation" Piotr Kuhiwczak and Karin Littau ed. **A Companion to Translation Studies**. Clevedon: Multilingual, 2007, 13-24.
- . **Translation Studies**. London: Routledge. 1980b.
- . "The Problems of Translating Theatre Texts". **Theatre Quarterly**. 10(40), 1981, 37-49.
- . "Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts". ed. Theo Hermans. **The Manipulation of Literature**. London: Croom Helm, 1985, 97-103.
- . 'Translating for the Theatre: Textual Complexities'. **Essays in Poetics**. 15(1), 1990, 71-84.
- . 'Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre'. **Constructing Cultures**. Bassnett, ed. Susan and André Lefevere Clevedon: Multilingual Matters, 1998, 90-108.
- Bassnet, Susan, and André Lefevere. ed. **Translation, History and Culture**. London: Cassell, 1995.
- Becker, Howard S. "Art As a Collective Action". Marta Herrero and David Ingliss ed. **Art and Aesthetics**. Volume II, London: Routledge, 2009, 74-90.
- . **Art Wolds**, London: University of California Press, 1982.
- Bennett, Susan. **The Role of Theatre Audience: a Theory of Production and Reception**. New York: Routledge, 2003.

- Boulin, Francis X. and William G. Rosenberg ed. **Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory: Essays from the Sawyer Seminar**, Michigan: Michigan UP, 2007.
- Bourdieu, Pierre. **Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste**. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- . **In Other Words**. London: Polity Press, 1990.
- . **Language & Symbolic Power**. London: Polity Press, 1992.
- . **Pratik Nedenler**, Çev. Hülya Tufan. İstanbul: Hil Yayınları, 2006.
- . **The Fields of Cultural Production**. edited by Randal Johnson. Oxford: Polity Press, 1993a.
- . **Sociology in Question**. London: Sage, 1993b.
- . “The Field of Cultural Production.” **The Book History of Reader**, ed. David Finkelstein, Alistair McCleery, London and New York: Routledge. 2003a. 77-102.
- . **Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar**. İstanbul: İletişim, 2003b. 116
- . **Logic of Practice**. Cambridge: Polity Press, 1990
- . **Rules of Art**. Stanford: Stanford UP, 1996.
- Bourdieu, Pierre ve Alain Darbel. **Sanat Sevdası**. çev. Sertaç Canbolat. İstanbul: Metis, 2011.
- Brater, Enoch, “Tom Stoppard’s Brit/Lit/Crit”. **The Cambridge Companion to Tom Stoppard**. ed Kathrine E. Kelly. Cambridge: Cambridge UP, 2001, 203-2013.
- Brook, Peter. **Açık Kapı**. çev. Metin Balay. İstanbul: YKY, 2004.
- Burton, Antoinette ed. **Archive Stories**. London: Duke, 2005.
- Buttanrı, Müzeyyen. “Cumhuriyet Devri Türk Tiyatrosunda Batı EtkisiTurkish Studies”. **International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**. Volume 5/2, Spring. 2010, 50-91.
- Carlson, Marvin, **Performans: Eleştirel Bir Giriş**. çev. Beliz Güçbilmez. Ankara: Dost, 2013.
- Cassirer, Ernst. **Sembolik Formlar Felsefesi**. çev. Milay Köktürk İstanbul: Hece, 2005.
- . **An Essay on Man**. New Heaven: Yale University, 1944.

- Chesterman, Andréw. "The Significance of Hypothesis". **TTR: traduction, terminologie, rédaction**. vol. 24, n° 2. 2011, 65-86.
- . "Questions in the Sociology of Translation". **Translation Studies at the Interface of Disciplines**. João Ferreira Duarte, Alexandra Assis Rosa and Teresa Seruya (et al.). Amsterdam: Benjamins, 2006, 9-27.
- Connerton, Paul. **How Societies Remember**. Cambridge: Cambridge UP, 2004.
- Constantinidis, Stratos E. **Comperative Drama Conference: Text and Presentation**, McFarland& Company, 2006.
- Davis, Murray S. "Georg Simmel and the Aesthetics of Social Reality". **Social Forces**. 51(3). 1973, 320-329.
- De Stael, Madam. **Edebiyata Dair**. çev. Safiye ve Vahdi Atay. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1952.
- Demastes, William. **The Cambridge Companion to Tom Stoppard**. Cambridge: Cambridge Up, 2013.
- Demirel Bogenç, Emine. "Çevirinin Bourdieu Sosyolojisiyle Yapılanan Yüzü, Çeviri Sosyolojisi". **Cogito**. sayı: 76. İstanbul: YKY. 2014, 402-416.
- . **Çeviri Sosyolojisinin İnşası Bourdieu Çözümleri**. İstanbul: Cinius, 2013.
- Derrida, Jacques. **Archive Fever**. Çev. Eric Prenowitz. Chicago: University of Chicago, 1998.
- Dinçel, Burç İdem. "Andre Lefevere And Translation As A Rewriting Process: The Canonization Of Bertolt Brecht In The Anglo-Saxon World". **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi**. Sayı 11, 2007, 142-158.
- Elam, Keir. **The Semiotics of Theatre and Drama**. London: Methuen, 1980.
- Er, Zekiye. "Tom Stoppard, New Historicism And Enstrangement in Travesties". **New Theatre Quarterly**. 21:3 (Ağustos 2005), Cambridge UP., 230-240.
- Erdem, Gülşah. **Türk Tiyatrosunda Garbiyatçı Fantazi**. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara Üniversitesi, 2014.
- Erkoç, Gülayşe. **Türk Tiyatrosunda 1960-1970 Dönemi (Tiyatro Toplulukları ve Etkinlikleri)**. Yayınlanmamış doktora tezi. Ankara Üniversitesi. 1993.
- Erzen, Jale Necdet. **Çoğul Estetik**, İstanbul: Metis, 2011.
- Esslin, Martin. **An Anatomy of Drama**. London: Abacus, 1978.

- Even-Zohar, Itamar. **Papers in Culture Research**. Tel Aviv: Tel Aviv University, 2010, 98-106.
- "Yazınsal oğul-Dizge İçinde eviri Yazının Durumu", ev. Saliha Paker. **eviri Seçkisi II**. ed. Mehmet Rifat. Sel Yayıncılık: İstanbul, 2008, 125-131.
- Foucault, Michel. **Bilginin Arkeolojisi**. ev. Veli Urhan. İstanbul: Ayrıntı, 2011.
- Fink, Eugen. "Felsefeye Layık ve Uygun Bir Konu Olarak Oyun". **Sanat Dünyamız**, 1994: 55, 25-35.
- Fischer-Lichte, Erica. **Transformative Power of Performance**. London: Routledge, 2008.
- Fish, Stanley. "Interpreting the *Variorum*." ed. David Finkelstein and Alistair McCleery. **The Book History of Reader**, London and New York: Routledge. 2003, 350-358.
- Fleming, John. **Modern Theatre Guides: Tom Stoppard's Arcadia**. Continuum International Publishing, 2009.
- **Stoppard's Theatre: Finding Order Amid Chaos**. Austin: University of Texas, 2001.
- Fluck, Winfried. "Aesthetics and Cultural Studies". **Aesthetics in a Multicultural Age**. Emory Elliott, Louis Freitas Caton, Jeffrey Rhyne eds. Oxford: Oxford UP, 2002, 79-103.
- Fortier, Mark. **Theatre Theory: An Introduction**. Routledge, 1997.
- Gale, Maggie B, Ann Featherstone. "The Imperative of the Archive: Creative Archive Research" **Research Methods in Theatre and Performance**. ed. Baz Kershaw and Helen Nicholson. Edinburg: Edinburg UP, 2011, 17-40.
- Gentzler, Edwin, "Poetics of Translation", **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. ed. Mona Baker. London and New York: Routledge. 2001, 167-170.
- Gimblett Barbara Kirshenblatt. "Playing to the Senses: Food as a Performance Medium". **Performance Research**. 4, 1. 1999, 1-30.
- Goodrich, R. A. "On Poetic Function: Jakobson's Revised 'Prague' Thesis." [08.10.2015].54-66.
<http://openjournals.library.usyd.edu.au/index.php/LA/article/view/5256/5962>
- Greenblatt, Stephan. **Shakespearean Negotiations**. Berkeley: California UP, 1988.
- Grenfell, Micheal and Cherly Hardy. **Art Rules: Pierre Bourdieu and the Visual Arts**. Oxford: Berg, 2007.

- Gronow, Jukka. **The Sociology of Taste**. London: Routledge, 2001.
- Grotowski, Jerzy. **Mimesis 4**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 1991.
- Gussow, Mel. **Conversations with Tom Stoppard**. New York: Groove Press, 1994.
- Güçbilmez, Beliz. **İroni ve Dram Sanatı**. Ankara: Deniz Kitabevi, 2005.
- Haleva, Beki. **Tiyatro Çevirisi Bağlamında Bernard -Marie Koltès Oyunlarının Türkiye'deki Dolaşımı**. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi, 2011.
- Harvey, Anna Charlotte Hanes. "Translating Scandinavian Drama—for Whom?" **Tijdschrift voor Skandinavistiek**. 19, no. 1, 1998, 25–49.
- Hermans, Theo. **Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained**. Manchester: St. Jerome, 1999.
- Herrero, Marta and David Ingliss ed. **Art and Aesthetics**. London: Routledge, 2009.
- Hodgson, Terry. **The Plays of Tom Stoppard for Stage, Radio, TV and Film**. New York: Palgrave, 2001.
- Hohedahl, Peter U. "Art Work and Modernity: The Legacy of Georg Lukacs". ed. Marta Herrero and David Ingliss. **Art and Aesthetics**. London: Routledge, 2009, 27- 44.
- Hudgson, Roger, Catherine Itzin, and Simon Trussler. "Ambushes for the Audience". ed. Paul Delaney. **Stoppard in Conversation**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001.
- Huizinga, Johann, çev. Mehmet Kılıçbay. **Homo Ludens**. İstanbul: Ayrıntı, 2010.
- Ingarden, Roman, **The Literary Work of Art**. Evanston: Northwestern Up, 1973.
- Inghilleri, Moira. "Habitus, Field and Discourse: Interpreting as a Socially Situated Activity." **Target**. 15(2): 2003, 243-268.
- , "The Sociology of Bourdieu and the Construction of the "Object." ed. Moira Inghilleri. **Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting**. Special issue of *The Translator* 11 (2), 2005, 124- 145.
- Inglis, David and John Hughson. **The Sociology of Art**. Palgrave Macmillan, 2005.
- Iser, Wolfgang. "Interaction between Text and Reader." **The Book History Reader**. ed. David Finkelstein and Alistair McCleery. London and New York: Routledge. 2003, 291-296.

- Jakobson, Roman, "Linguistics and Poetics". **Language and Style**. ed. Thomas A. Sebeok. Cambridge: MIT, 1960.
- Jameson, Fredric. **The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act**. Ithaca, N.Y. Cornell University Press, 1981
- Jan Mukorovsky. **Aesthetic Function, Norm and Value As Social Facts**. trans. Mark E. Suino. Ann Arbor: University of Michigan, 1970.
- Jauss, H. R. **Towards an Aesthetic of Reception**. trans. Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1982.
- Jenkins, Richard. **Pierre Bourdieu**. London: Routledge, 2006.
- Jimenez, Mark. **Estetik Nedir?**. Çev. Aytekin Karaçoban. İstanbul: Doruk, 2007.
- John, Bull "Tom Stoppard and Politics". **The Cambridge Companion to Tom Stoppard**. ed. Kathrine E. Kelly. Cambridge: Cambridge UP, 2001, 136-154
- Joyce, James. **Ulysses**. BiblioBazaar, LLC, 2007.
- Jonathan Culpeper, **Exploring Language of Drama: From Text to Context**. London: Routledge, 1998.
- Karacabey, Süreyya. **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**. İstanbul: De ki, 2006.
- Karagül, Cansu. **Bourdieu'cü Sanat Sosyolojisi Bağlamında 2000'li Yıllarda İstanbul'da Alternatif Tiyatrolar**. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2014.
- Kellman, Steven G. **Translingual Imagination**. University of Nebraska Press, 2000.
- Kelly, Katherine E. ed. **The Cambridge Companion to Tom Stoppard**. Cambridge: Cambridge, 2001.
- Kermode Frank. **Pleasure and Change: The Aesthetics of Canon**, Oxford: Oxford, 2004.
- Koskinen, Kaisa. **Translating Institutions**. London: Routledge, 2014.
- Kudret, Cevdet. "Hoşgeldin Ionesco". **Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi II**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1994, 24-29.
- Kuhiwczak, Piotr and Karin Littau. **A Companion to Translation Studies**. Clevedon: Multilingual, 2007.

Kurt Williams, Çiğdem ve Ayşe Banu Karadağ. "Reformlar Çağında Türkiye’de Molière’in Yeniden Yazımı (19. Yüzyılın İkinci Yarısı)". **Humanitas**. Number: 5, Bahar / Spring, Tekirdağ, 2015, 127-136.

Kwastek, Katya **Aesthetics of Interaction in Digital Art**. MIT Press, 2013.

Lefevere, André. "Mother Courage’s Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature". **The Translation Studies Reader**. ed. Lawrence Venuti, London: Routledge, 2000, 233-249.

-----, **Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint**. Amsterdam: Van Gorcum. 1975.

-----, **Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame**. London: Routledge, 1992.

Levenson, Jill. "Stoppard’s Shakespeare: Textual Revisions". **The Cambridge Companion to Tom Stoppard**. ed. Kathrine E. Kelly. Cambridge: Cambridge UP., 2001, 154-171.

Lewis, Bernard. **Modern Türkiye’nin Doğuşu**. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay, 1990.

Löwenthal, Leo "Sociology of Literature in Retrospect". Marta Herrero and David Ingliss ed. **Art and Aesthetics**. London: Routledge, 2009, 77-90.

MacAloon, John J. "Introduction: Cultural Performance, Culture Theory". ed. John J. MacAloon. Rite. **Drama, Festival, Spectacle**. Philadelpha: Institute for the Study of Human Issues, 1984, 1-15.

Margolis, Joseph. **What, After All, is a Work of Art?** Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1999.

Marinetti, Christina. **Beyond the Playtext**. The University of Warwick. Yayımlanmamış doktora tezi, 2007.

May, Rollo. **Yaratma Cesareti**. çev. Alper Soysal İstanbul: Metis, 2010.

Meisel, Martin. **How Plays Work: Reading and Performance**. Oxford Up, 2007.

Merkle, Denis. "Translation constraints and the "sociological turn" in literary Translation Studies." **Beyond Descriptive Translation Studies Investigations in homage to Gideon Toury**. ed. Anthony Pym, Miriam Shlesinger, Daniel Simeoni. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2008, 175-186.

Meyerhold, Vsevolod Emilevich. **Meyerhold Theatre**. çev. Edward Braun New York: Hill and Wang, 1969.

- Meylaerts, Reine. "Translators and (their) norms: Towards a sociological construction of the individual." **Beyond Descriptive Translation Studies Investigations in homage to Gideon Toury**, edited by Anthony Pym, Miriam Shlesinger, Daniel Simeoni Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2008, 91-102.
- . "Revisiting the Classics: sociology and interculturality. Creating the Conditions for International Dialogue across Intellectual Fields." **The Translator**. 11(2): 2005, 277-283.
- Moran, Berna. **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. İstanbul: YKY, 2002.
- Morawski, Stefan. "The Aesthetic Views of Marks and Engels" ed. Marta Herrero and David Ingliss. **Art and Aesthetics**. London: Routledge, 2009, 27-44.
- Nalcaoğlu, Halil. "Arşivselliliğin Kapanışı: Toplumsal Hafıza ve Arşiv Olarak İnternet". Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 4. Şubat 2009: http://www.obarsiv.com/pdf/halil_nalcaoğlu.pdf
- Nutku, Özdemir. **Türkiye’de Brecht**. İstanbul: Tiyatro 76 Yayınları, 1976.
- Özhan Koçak, Dilek. **19. Yüzyıl Sonunda İstanbul’un Dönüşümü ve Uygarlaşmanın İletişim Ortamı Olarak Osmanlı Tiyatrosu**. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi. 2008.
- Özgü, Melahat. "Tiyatronun Kültür Niteliği". **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**. [10.10.2015]. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1183/13676.pdf>
- Perris, Simon. "Performance Reception and Textual Twist, Towards a Theory of Literary Reception". **Theorizing Performance**. ed. Edith Hall and Stephen Harrop. London: Bloomsbury, 2013, 181-192.
- Perteghella, Manuela. "A Descriptive –Anthropological Models of Theatre Translation". ed. Sabine Coelsch-Foisner and Holger Klein. **Drama Translation and Theatre Practice**. Frankfurt: Peter Lang, 2004, 1-25.
- Pavis, Patrice. Çev. Sibel Kamber. **Sahneleme. Kültürler Kavşağında Tiyatro**. Ankara: Dost, 1999.
- Radosavljevic, Duska. **Theatre –Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st. Century**. New York: Plagrave, 2013.
- Robinson, Gabrielle. "Nothing Left but Parody: Friedrich Dürrenmatt and Tom Stoppard". **Theatre Journal**. 32: 1 (Mart 1980), The Johns Hopkins University Press, 85-94.
- Robinson, Douglas. **Performative Linguistics: Speaking and Translating as Doing Things with Words**. London: Routledge, 2003.

- Robinson, Douglas. **The Translator's Turn**. London: John Jopkins, 1991.
- Robinson, Gabrielle. "Nothing Left but Parody: Friedrich Durrenmatt and Tom Stoppard" **Theatre Journal**. 32: 1, The Johns Hopkins University Press, 1980, 85-94.
- Sapiro, Gis  le. "The literary field between the state and the market." **Poetics**. 31, 2003, 441-464.
- Saussure, Ferdinand. **Genel Dilbilim Dersleri**.  ev. Berke Vardar. İstanbul: Multilingual Yayınları, 1998, 166.
- Scaff, Lawrence A. "Life Contra Ratio". **Art and Aesthetics**. ed Marta Herrero and David Ingliss. London: Routledge, 2009, 91-99.
- Schmidt, Kerstin. **Postmodern Studies, Volume 37: Theatre of Transformation: Postmodernism in American Drama**. Amsterdam: Rodopi, 2005.
- Schechner, Richard. **Performance Theory**. London: Routledge, 2004.
- Sela-Sheffy, Rakefet. "Models and Habituses: Problems in the Idea of Cultural Repertoires." **Canadian review of Comparative Literature**. 1997, 35-47.
- Sevengil, Refik Ahmet. **Türk Tiyatrosu Tarihi**. İstanbul: Kanaat, 1937.
- Shakespeare, William. **Hamlet**.  ev. Can Yücel, Adam, 1997.
- Simeoni, Daniel. "The Pivotal Status of the Translator's Habitus. **Target**. 10 (1), 1998, 1-39.
- Snell-Hornby, Mary. **The Turns of Translation Studies**. Amsterdam, Philadelphia: Benjamin, 2006.
- , "Theatre and Opera Translation". **A Companion to Translation Studies** ed. Piotr Kuhiwczak and Karin Littau. Clevedon: Multilingual, 2007, 106-120.
- Spivak, Gayatri C. "The Politics of Translation". **Destabilizing theory: Contemporary Feminist Debates**. ed. Barrett. London & New York: Routledge, 1992, 177-200.
- , "The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives". **History and Theory**. 24, 3 (October 1985): 263.
- Steedman, Carolyn. **Dust**. Manchester: Manchester University Press, 2001.
- , "Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust" **American Historical Review**. 106, 4, October 2001, 11-65.

- Stewart, Simon. **Culture and the Middle Classes**. Oxon: Ashgate Publishing, 2010.
- . **Sociology of Culture, Taste and Value**. London: Palgrave, 2013.
- Stoppard Tom. **Toplu Oyunları 1**. çev. Şükran Yücel, M. Hamit Çalışkan Ankara: Dost, 2000.
- . **Toplu Oyunları 2**. çev. Şükran Yücel, M. Hamit Çalışkan. Ankara: Dost, 2002.
- . **Toplu Oyunları 3**. çev. Şükran Yücel, M. Hamit Çalışkan. Ankara: Dost, 2002.
- . **Toplu Oyunları 4**. çev. Şükran Yücel, M. Hamit Çalışkan. Ankara: Dost, 2003.
- Sun Jianguang. "The Manipulation of Poetics in Literary Translation: A Case Study of *Journey to the West* by W.J.F. Jenner". **Theory and Practice in Language Studies**. Vol. 3, No. 7, 2013. 1275-1280.
- Susam Susam-Sarajeva, Şebnem. **Theories on the Move: Translation's Role in the Travels of Literary Theories**. Amsterdam: Rodopi, 2006.
- Şener, Sevdâ. **Cumhuriyet'in 75. Yılında Modern Türk Tiyatrosu**. İstanbul: İş Bankası, 2000.
- . **Oyundan Düşünceye**. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1993.
- Taylor Diana, **The Archive and The Repertoire: Performing Cultural Memories in the Americas**. Duke University, 2003.
- Toury, Gideon. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Philadelphia and Amsterdam: John Benjamins, 1995.
- . "A Handful of Paragraphs on 'Translation' and 'Norms'". **Translation and Norms**. ed. Christina Schäffner Clevedon: Multilingual Matters, 1998, 10-32.
- Turan, Hale. "Enis Batur'dan Örgü teknikleri Üzerine Bir Roman Denemesi ve Kutsal Kurtlu Elmalar." **Edebiyat ve Eleştiri**. 2002: 62, 76–78.
- Turner, Victor. **Dramas, Fields and Metaphors**. New York: Cornell, 1974.
- . **From Ritual to Theatre**. New York: Performing Arts, 1982.
- Tynan, Kenneth. **Show People: Profiles in Entertainment**. New York: Simon & Schuster, 1979.

- Van Maanen, Hans. **How to Study Art Worlds**. Amsterdam: Amsterdam UP, 2009.
- Vaughan, Frederik. **The Political Philosophy of Giambatista Vico**. The Hauge: Martinus Hijhoff, 1972.
- Voss, Paul J. and Marta L. Werner. "Toward a Poetics of the Archive: Introduction". **Studies in the Literary Imagination**. Spring 99, Vol. 32 Issue 1.
- Willet, John ed. **Bertolt Brecht, Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic**. London: Eyre Methuen Ltd.,1974.
- Williams, Raymond. **Marxism and Literature**. Oxford: Oxford UP, 1977.
- Winnicott, W. Donald, **Oyun ve Gerçeklik**. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis, 2010.
- Wise, Jennifer. **Prolegomenon to the Study of Dramatic and Teatrical Theory**. National Library of Canada, 1995.
- Wolf, Michaela. "Introduction the Emergence of a Sociology of Translation." Ed. Micheala Wolf and Alexandra Fukari. **Constructing a Sociology of Translation**. Philadelphia: John Benjamins, 2007, 1-39.
- Wolff, Janet. **Social Production of Art**. New York: New York, 1993.
- . **Aesthetics and the Sociology of Art**. University of Michigan, 1993.
- Yannakopoulou, Vasso. "Norms and Translatorial Habitus in Angelos Vlahos. Greek Translation Of Hamlet". Pieter BOULOGNE ed. **Translation and Its Others. Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies 2007**. <https://www.arts.kuleuven.be/cetra/papers/files/shlesinger.pdf>
- Yılmaz Kutlay, Sevcan. "Kişisel Tarihin Bir Ürünü Olarak Çevirmen Habitusu". **International Journal of Language Academy**. Volume 3/1 Spring 2015, 432-437.
- Zatlin, Phyllis. **Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View**. Clevedon: Multilingual Matters, 2005.
- Zhu, Lin. **The Translator Centered Multidisciplinary Construction**. Bern: Peter Lang, 2012.
- Ziss, Avner. **Estetik**. Çev. Yakup Şahan İstanbul: Hayalbaz, 2010.
- Zuber-Skerritt, Ortrun. **Page to Stage. Theatre as Translation**. Amsterdam: Rodopi, 1984.
- ed. **The Language of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama**. Oxford: Pergamon, 1980.

EKLER

Ek 1. Görüşmeler

Dilek Başak Carelius:

1. Ne kadar süredir çeviri yapıyorsunuz? Çevirdiğiniz eserler nelerdir?

Yaklaşık 30 senedir çeviri yapıyorum ama sürekli değil. Yani ben kendimi çevirmen olarak tanımlamıyorum aslında. Benimkisi bir tür hobi.

A stab in the Dark, Lawrence Block, Oğlak Yayınları
The Last Camel Died at Noon, Elizabeth Peters, Oğlak Yayınları
Oil and Islam: Social and Economic Issues (Petro Reseach series in Petroleum Economics and Politics) Øystein Noreng, Sabah Yayınları
Naiv.Super. Erlend Loe, Tavanarası Yayınları
Øyeblikkets Tyranni. Thomas Hylland Eriksen, Tavanarası Yayınları
Svart Himmel, Svart Hav Izzet Celasin, Gyldendal Forlag
Slottet i Pyreneene, Jostein Gaarder, Pan Yayıncılık
Doppler, Erlend Loe, YKY

Tiyatro metinleri:

Çin Kahvesi, Ira Lewis
Rosenkrantz ve Guildenstern Öldüler, Tom Stoppard.

2. Hangi dilden ve ne tür metinler çeviriyorsunuz?

İngilizce ve Norveççe'den çeviriler yapıyorum. Metinler çeşitli, gelen tekliflere ve benim yapmak istediklerime göre değişiyor.

3. Çevireceğiniz metinleri ne şekilde seçersiniz? Yayınevleriyle çalışıyor musunuz? Yayınevlerinin seçimlerinizde bir etkisi olur mu?

Metinleri seçmemde de öyle ince kriterler yok aslında. Eğer kendi beğendiğim bir metin varsa ve bunun Türkiye'de okunmasını istiyorsam elimden geleni yapıyorum. Mesela Naiv.Süper'i o kadar sevmiştim ki, hem çevirdim hem de kendi kurduğum yayınevinden çıkardım. Yayınevleriyle çalışıyorum. Onların önerdikleri kitapları çeviriyorum. Tabii yayınevini tanıyorsam ve seçimlerine güveniyorsam. YKY gibi yayınevleri bir şey önerdiğinde tabii ki seçimlerimde etkisi oluyor.

4. Kaynak dil ve metin (orijinal) sizin için ne anlama gelir?

Kaynak dil benim için ürünü olduğu kültürün ve yazarın kapsamlı özelliklerini yansıtan bir organizma. O yüzden bazen ürkütücü, bazen heyecan verici, bazen aramda bir mesafenin olduğu bir şey. Örneğin İngilizce çeviriye başlamışken bu dilin konuşulduğu bir ülkede hiç bulunmamıştım. Bunun da getirdiği bir takım güvensizlikler söz konusuydu. Tabii ki her çeviri yapanın kaynak dilin konuşulduğu ülkelere bir müddet yaşamasının şart olduğunu düşünmüyorum ancak, bu da tamamlayıcı bir öge.

5. Çeviri sizin için ne anlama gelir?

Çok kapsamlı bir soru bu. Çeviri yeni pencerelerin açılması gibi bir şey, yapılan iş itibariyle. Dünyanın farklı coğrafyalarındaki ilginç bakış açılarını kendi dilinize aktararak yeni pencereler açıyorsunuz. Ufuk genişletmeye yönelik bir eylem. Çeviri bir iletişim aracı. Kod kırmaca. Değişik kültürlerdeki farklılıkları ve benzerlikleri kendi kültürümüze aktarım aracı.

6. Çeviride genel olarak izlediğiniz bir yol var mıdır?

Vardır herhalde ancak bunu pek bir bilinçle yaptığımı söyleyemeyeceğim. Roman çeviriyorsam yazarı tanımak için başka eserlerini de okuyorum. Hakkında çıkan yazıları okuyorum. Söyleşilerini okuyorum. Karşılaştırma için üçüncü bir dilden çeviriye baktığım oluyor. Demlenme, bence en önemli olay. Çevirdiğim bölümleri aradan belli bir zaman geçtikten sonra tekrar okuyorum. Türkçesini sindirmek açısından bu çok önemli diye düşünüyorum. İlk yaptığınız çeviri bazen teknik olabiliyor. Önemli olan Türkçesinin kulağa dolgun gelmesi.

7. Tiyatro çevirisini diğer çeviri türlerinden ayrı olduğunu düşünüyor musunuz?

Ayrı. Sahnede söylenenlerin ağza oturması gerek. Seçilen sözcükler o yüzden önemli. Oyunculara danışılması gerekiyor. Kurduğunuz cümlelerin ayrı bir melodisi olması gerekiyor. Ayrıca yalnızca diyaloglardan oluşan bir iletişim modeli ona göre de bir çeviri tarzı gerektiriyor. Ritmin farklı olması gerekiyor. Bir roman çevirisinin alıcısı okur, tiyatro metni ise sözel olarak alıcısına ulaşıyor. O yüzden işin tınısı önem kazanıyor.

8. Sahneleme sizin için ne anlama gelir? Tiyatro çevirisi yaparken sahnelemeyi göz önünde bulundurur musunuz?

Tabii. Benden önce oyuncular bunu talep ediyor. Bu güne kadar yaptığım iki tiyatro metni çevirisinde de oyuncularla ortak çalıştığım için, onlar taleplerini hep bana sundular. Karşılıklı tartışarak metin ortaya çıktı.

9. Tiyatro çevirisinde yazar, metin, uygulamacı (yönetmen, oyuncu, vb.), seyirci/okur kavramlarını ne şekilde konumlarsınız?

Tiyatro deyince bence en önemli iki unsur oyuncu ve seyirci. Gerisi olmasa da tiyatro yine olur. Yani biz çevirmenler ve yazarlar bence ikinci derece de önemliyiz. Oyuncu ve seyirci arasındaki iletişimi daha iyi, belki de daha renkli, daha heyecanlı kılmak için varız, ama biz olmadan da tiyatro yapılabilir gerçeğiyle hareket etmeliyiz. Tabii ki kötü bir çeviri oyunu rezil edebilir, ama böyle durumlarda oyuncular doğaçlamayla metni çok rahat değiştirebilirler (iyi oyuncular tabi). Bence tiyatroların öncelikle söylemesi gereken bir şeyleri olması lazım, bir dertleri olması lazım, sonra bu dertlerini en iyi ifade edecek yazarı ve çevirmeni seçmeliler.

10. Tom Stoppard'ı Türkçeye ilk kazandıran çevirmen sizsiniz. *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* çevirisi fikri nasıl ortaya çıktı, çeviri süreci nasıl işledi, anlatabilir misiniz?

Boğaziçi Üniversitesinde İngiliz Dili ve Edebiyatı okurken müfredatta vardı. Metne bayıldım. Ben alaycılığı, İngilizlerin 'wit' dediği o akıllı ironiyi çok severim. Benden iyi bir metin bulmamı isteyen bir tiyatro topluluğu vardı (Oda Tiyatrosu). Onlara önerdim,

şiddetle. Kabul ettiler, oyunu çevirdim, o sıralarda Londra'da West End'de (Piccadilly Theatre'da) oyunu oynuyorlardı, gittim seyrettim. O kadar hevesliydim yani...

11. Çeviri sürecinde yaşadığınız zorluklar nelerdir?

O kadar uzun zaman oldu ki, hatırlamakta zorluk çekiyorum açıkçası. Yarım kalan cümleler, bazı deyimler, ritm konusunda zorlandım.

12. Çeviriniz bir yayınevi tarafından yayınlanmadı, dolayısıyla sahneleme için yapılmış bir çeviri olduğunu söylemek mümkün. Sizce ikisi arasında bir fark var mıdır?

Sahnelenmek için çevrildi. Ben tiyatroyla ilgili olduğum için, metni yayınlamak hiç aklımdan geçmedi. Bence yayınlanan bir metin edebiyat kategorisine giriyor.

13. Çeviri sürecinde yönetmen ve oyuncularla birlikte çalıştınız mı? Sahneleme sürecinde çeviri metinde öneğin yönetmen tarafından herhangi bir yönlendirme ve buna bağlı olarak bir değişiklik oldu mu?

Yönetmenle ciddi kapışmalarımız oldu. Bu metin benim ilk çevirimdi aynı zamanda, tek kelimesine dokundurmak istemiyordum. Ama beni tiyatro dilinin edebiyat dilinden farklı olduğuna ikna ettiler. Bazı kurduğum cümleler ağızlarına oturmuyordu. Sahnelemenin getirdiği dinamiklere de uyan bir dil yapısı oluşturmak zorundasınız. Ve bu olay, bu metinde oldukça zorlayan bir olay. Klasik bir metinle, dalgacı, ironik, unutkan, absürd bir metin arasındaki keskin ayrımları hem sahneleme hem de dildeki değişimlerle vermek zorundasınız.

14. Stoppard metinlerinde sıklıkla karşılaştığımız metinlerarasılık, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* çeviri sürecinde size zorluk yaratmış mıdır? Örneğin Shakespeare'in *Hamlet* dokusu çeviride size ne tür bir etkide bulundu? Bu metinlere karşı tavrınız ne oldu?

Aslında bu eğlenceli bir işti. Çünkü klasik metnin şiirselliği ve Stoppard metninin uçarılığı, haylazlığı, absürlüğü, demens hali çok güzel bir kontrastı beraberinde getiriyordu. Fakat daha önce de belirttiğim gibi İngilizlerin o 'wit' dediğimiz espri anlayışı 'sululukla' karıştırılmamalı. Bu noktada dilde dengeyi yakalamak zorundasınız. Hem gençliğimizin hem de oyunculuğun verdiği alışkanlıklarla sululaşmak çok kolaydı. Bu bizi zorladı. Klasik metin kullanımı bir kriter oluşturuyordu aynı zamanda. Bizim kullanacağımız metin, klasik metinle bir zıtlık oluşturmak zorunda ki oyunun anlamı ortaya çıksın. Klasik metin kahramanların metniyse, Stoppard metni anti-kahramanların metnidir.

15. Çevirinizin ön plana çıkan özellikleri nelerdir? Örneğin yazarın/ kaynak metnin ön plana çıkarılması, kültürel öğelerin korunması, kolay anlaşılabilirlik, kolay konuşulabilirlik, gündelik dile yakınlık vb. Nedenlerinizden bahsedebilir misiniz?

Yazarın ve kaynak metnin ön plana çıkması gibi bir önceliğim yok, tiyatro metinlerinde. Bu oyun özelinde dikkat ettiğimiz konular kolay anlaşılabilirlik (ama anlamı kaydırmadan), gündelik dile yakınlık (Can Yücel tarzına kaçmadan). Bu metnin cazip yanı bir dramaturg olarak bence anti kahramanları öne çıkarması. Onların bu kadar kolay harcanabilir oluşunu, bizi rahatsız eden bir duruma dönüştürmesi, onlar için üzülmemizi sağlaması, o noktaya odaklanmamızı sağlaması. Aslında çok sosyal içerikli bir

mesajdan söz ediyoruz. Filler ve çimenler durumu yani. Çağımızda anti kahramanlar arasında bile bir hiyerarşi söz konusu. Paris'te bombalanan isimsiz insanlarla, Beyrut ve Ankara'da bombalanan isimsiz insanlara eşit ölçüde üzülmiyoruz artık. Bu yüzden bence Stoppard'ın metnindeki bu özellikler ön plana çıkarılmalı, anti kahramanların kahramanlıkları.

16. Tiyatroda klasikleriyle ilgili düşünceniz nedir?

Tiyatronun klasiklerinin pek çoğunun güncelliğini koruduğu dönemler yaşanmakta. Hele hele bizim ülkemizde. Güç kavgalarının anlatıldığı tragedyaları düşünecek olursanız, bunların pek eskidiklerini söyleyemeyiz, değişen bir tür dekor sadece. 90'lı yıllarda Gürcistan'da sahneye konan Çehov'un Vişne Bahçesi'nde bahçenin sahiplerini, yani Moskova'dan gelenleri Rus aksanlılar, vişne bahçesini işleyip ayakta tutan emekçilerini de Gürcüler oynayarak bir klasiği çok da güncel bir çerçeveye oturtmuşlardır. Kısa bir süre sonra da Gürcistan bağımsızlığını ilan ederek kendi Vişne Bahçe'lerine kendileri sahip çıkmışlardır.

17. Dönem izleyicisi ve günümüz seyircisini düşünecek olursak Tom Stoppard'a yönelik tavır hakkında neler söyleyebilirsiniz?

Bu soruya cevap verebilecek kadar kendimi bu konuda yetkin bulmuyorum. Yani Stoppard hakkında genel olarak bir şeyler söyleyemeyeceğim.

18. Tiyatro estetiği sizin için ne anlama gelir? Tiyatro çevirisine yansımaları nelerdir?

Tiyatro benim için bir iletişim biçimidir. Seyirci ve oyuncu arasında, o sırada ve orada gerçekleşen bir iletişim biçimi. O yüzden tiyatro estetiği çok değişken bir şeydir. Bir günü bir güne uymayabilir. Seyirci ve oyuncu arasındaki ilişkiyi belirleyen pek çok etken vardır. Bunlar da ortaya çıkan estetiği değişken kılmaktadır. Çeviri dili de bunu hesaba katarak oluşturulmalı. Oyuncuların görüşleri değerlendirilmeli. Tiyatro çevirisinin redaktörleri onlar.

19. Türkçede sizin çevirinizden sonra ilk Tom Stoppard çevirileri “Toplu Oyunları” başlığı altında 4 ciltlik bir seri olarak Dost Kitapevi tarafından yayınlandı. Bu seri ve Hamit Çalışkan tarafından çevrilen *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* hakkında ne düşünüyorsunuz?

Çok olumlu bir iş. Kitapları okumadım ama.

20. Sizin çevirinizden ve *Tom Stoppard Toplu Oyunları*'n basılmasından bu yana *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* metni sadece üç kez sahnelenmiş. Stoppard'ın bu kadar az sahnelenmesinin sebebi sizce nedir?

Bilmiyorum. Belki demode, belki de bize uzak buluyorlardır. Parazit bir oyun olduğundan, oyunu seyredip anlamlandırmak için önceden Hamlet'ten haberinizin olması gerek. Bu da oyunun seyircisini kısıtlıyor. Ön bir bilgi gerekiyor. Bu millet televizyonda haber bile izlemiyor, yalnızca reality showlarla, dizi peşinde. Geçen gün bir röportaj yapmışlar, katılanların çoğu Can Dündar'ın tutuklandığından bir haberdirdi. Can Dündar'ı tanımayanlar bile çıktı. Bırakın adamın yıllarca gazetecilik yapmasını, daha yakın bir zamana hader anahaber sunuyordu televizyonda. Bunlar nasıl olup ta Hamlet'i bilecek. Bir avuç entelektüel oyun yapmak istiyorsanız o da bir seçim tabi.

Can Doğan

1. Tiyatro Odası çatısı altında 1990 yılında Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler oyununu yönettiniz. Stoppard'ın ve bu oyunun seçilmesi sürecinden bahsedermisiniz?

Oyunu tercüman Dilek Başak Carelius keşfetti ve sahnelememiz için bize önerdi. Henüz tercüme etmemişti ve ekibimize uzun ve ayrıntılı şekilde anlattı. Konusu bize çok ilginç geldi, bana da İngilizce metni gönderdi ve okudum... Derken tercüme tamamlandı ve oyunu yönetme görevini Arif Akkaya'ya üstlendi. Ancak sezon sonuydu ve çeşitli sebeplerle oyun çıkmadı. Bir sonraki sezonda da Arif Akkaya'nın kurduğu ekipten bazı arkadaşlar başka tiyatrolara transfer oldu. Bu sefer yönetmenliği ben üstlendim ve değişik bir yorumla sahneye taşındık. Claudius ve Gertrude'nun sesleri bilinmez bir yerden geliyordu örneğin. Şehir Tiyatrosu deposundan çok zengin bir kostüm uygulaması yapma şansı bulduk. Ama dekor konusunda o kadar şanslı değildik. Sonunda otomobil lastiklerinden oluşan bir dekor yaptık. Delişmen ve nereye gideceği belirsiz bir malzemeydi ve kaygan zemini çok iyi ifade edebiliyordu... Rahmetli Gürdal Tosun'un önerisiyle de finalde sahne boşaltıldı ve ciddi bir boşluk oluştu...

2. Oyunun çevirisi ne şekilde ortaya çıktı? Çalışma sürecinde metinde değişiklik yaptınız mı?

Dediğim gibi tercüme mes'elesini Dilek üstlendi. Çok net hatırlamıyorum ama metin üzerinde ufak tefek düzenlemeler dışında pek bir değişiklik yapmadık.

3. Tiyatroda metin sizin için ne anlama gelir?

Adı üstünde text yani doku... Bence metin bir kumaştır... sizin yorumunuza göre elbise olur, masa örtüsü olur, perde olur ya da sargı bezi... Paltoluk kumaşla da gömlek dikebilirsiniz, ama terletir.

4. Tom Stoppard ve metinlerarasılık konusunda ne düşünüyorsunuz? Godot'u Beklerken ve çevirmenliğini de yaptığınız Hamlet gibi metinlerin, Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler içindeki varlığı sizde nasıl bir etki yarattı? Klasikler hakkında genel düşüncenizi belirtir misiniz?

Bence RGÖ Hamlet'in bir tür dramaturji çalışması gibi. Shakespeare'in yazmadığı kısım yazılmış. Ross ve Guil başkaları için fedakarlık yapan iki önemli figür. Shakespeare onları "şöyle bir" anlatmış Stoppard biraz daha derine inmiş. Hamlet'e rakip takımın tribününden bakan bir oyun. Oyunu sahnelerken de Godot'yu Beklerken meselesini tartıştığımızı hatırlıyorum ama Ross ve Guil bence Estragon ile Vlademir'e göre çok daha somut. Godot diye biri var mı yok mu bilmiyoruz ama Hamlet var... Ben oyunu "Başkaları için ölmeyi göze alan" iki kişinin ekseninden bakarak sahnelemiştim.

Klasiklerin böyle versiyonlarının yapılmasını çok önemsiyorum. Geçtiğimiz yaz "Notre Dame'nın Kamburu" romanından bir sahne uygulaması uyarlaması yaptım. Kim ne derse desin düpedüs siyasi bir romandan Quasimodo'nun gözünden bir Romantik bir sonuç çıktı.

5. Oyunun sahnelendiği dönem seyircisi ve günümüz seyircisi açısından Tom Stoppard'ı nereye konumlarsınız? Seyirci alımlaması açısından bir karşılaştırma yapmanız mümkün müdür?

Öncelike RGÖ Hamlet'i referans alan bir oyun. Hamlet'i çok iyi bilmeden RGÖ'i anlayamazsınız. Biz bu oyunu yaptığımızda iletişim ağı bugünkü gibi değildi. Oysa şimdi bir kaç tıkla Hamlet'i seyretmeniz işten bile değil. Sanırım şimdi yapılsa ve "Hamlet'i seyredin gelin" dersek oyun çok daha iyi algılanacaktır.

6. Seyirci beklentileri sizin için ne oranda önemlidir?

Yüzde yüz oranında... RGÖ'de bir söz vardı... "Seyirci neyi umacağını bilir."

Kimi zaman seyircinin beklentilerine cevap veremeyebilirsiniz, ama umudunu kırarsanız onu kaybedersiniz.

7. Türk Tiyatrosunun bugünü hakkında ne düşünüyorsunuz?

Şöyle ya da böyle bir çıkış arıyoruz. İnsanları evlerinden çıkarmaya geçecek yeni bir "şey" bulmalıyız. Her akşam 200-300 kanalıyla televizyon hem de "bedava" karşımıza çıkıyor. 15-20 yıl içinde çok büyük müzikal tiyatroları ile 40-50 kişilik deneysel tiyatrolar dışında adına "tiyatro" diyebileceğimiz bir oluşumun kalmayacağını düşünüyorum. Sıradan dramlar ve komediler büyük oranda tiyatro sahnelerinden çekilecek. Maalesef bu türlerin ferishtahı televizyonda oynuyor. Üstelik bedava.

8. Tom Stoppard'ın Dost'tan çıkan Toplu Oyunları hakkında ne düşünüyorsunuz?

Henüz okuma imkanı bulamadım.

9. Bir çevirmen ve de bir tiyatro uygulamacısı olarak tiyatro çevirisi konusunda izlediğiniz strateji ve çeviriden beklentileriniz nelerdir?

Hamlet'in önsözünde yazmıştım. Çok iyi tercüme edilmiş "gibi" değil, Türkçe yazılmış "gibi" metinlerden yanayım. Ben tercümelerimi öyle yapıyorum. İngilizceyi okuyorum ve sonra kendi dilimde anlatıyorum. O yüzden de "çeviri" yerine "tercüme" demeyi tercih ediyorum. Derdim para pul olmadığına göre Shakespeare'in derdini İngilizce bilmeyen insanlara "tercüme" ediyorum...

10. Tiyatroda estetik sizin için ne anlama gelir?

Doğrusu ya şu "estetik" kelimesinin türkçedeki ifadesi nedir tam olarak bilemiyorum, çoğu kez "güzellik"le eş tutulsa da benim bakış açımla "lezzet"le ifade etmek daha doğru... Gözümüze çok hoş gelen nice şey bizi zehirleyebiliyor, bunun yanı sıra da tipini beğenmediğimiz nice şeyin tadına doyamıyoruz.

Tiyatroda da bu hatayı çok yaptık. Hele televizyonda cılkını çıkardık. şahane dekorlar, güzel kızlar yakışıklı oğlanlar... Ama içi boş, tatsız tuzsuz bir sürü iş yapıldı...

Şimdi şimdi "estetik" denen kavramın "lezzet" tarafına yönelmeye başladık ve çok şatafatlı olmayan ama içimizi cız ettiren işlere imza atıldı...

Ha, diyeceksiniz ki ikisi bir arada olsa iyi olmaz mı? Şahane olur... Ama ikisini bir araya getiremiyorsak benim eğilimim "lezzet"ten yana... Shakespeare'in Hamlette yazdığı gibi "Öz olmayınca Söz yükselmiyor ki göklere."

11 . Eklemek istedikleriniz.

Çok güzel hazırlanmış röportaj için teşekkür ederim. Ben de çeyrek yüzyıl önceki fikir ve düşüncelerimle şimdikileri mukayese etme imkanı buldum ve sayenizde hafızamı tazeledim.

Şükran Yücel

Cevirileri:

Maymun Davası, Lawrence-Lee (Inherit The Wind) (İstanbul Devlet Tiyatrosu (1995-96 97- 98) (İzmir Devlet Tiyatrosu 1995-96)

İki Hayat Sonra, Brian Friel. Kent Oyuncuları (2003-2004)

Üç Hayat Sonra, Brian Friel. Trabzon Devlet Tiyatrosu (2004-2005)

Gece Mevsimi (The Night Season), Rebecca Lenkiewicz. Kent Oyuncuları (2005-2006-2007)

Aşk Delisi (Fool For Love), Sam Shepard. İzmir Devlet Tiyatrosu (2005-06-07)

Melekler Şehri (Angel City), Sam Shepard. Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Tiyatro Anadolu (2002)

Bir Picasso Lütfe (A Picasso), Jeffrey Hatcher. Bursa Devlet Tiyatrosu, 2007-08, *Bana Bir Picasso Gerek*, Duru Tiyatro (2007-08-09)

Görkemli Sefiller, Grey Gardens

Baby Doll (Baby Doll), Tennessee Williams

Hint Mürekkebi (Indian Ink), Tom Stoppard

Travestiler (Travesties), Tom Stoppard

Arkadia (Arcadia), Tom Stoppard

Akrobatlar (Jumpers), Tom Stoppard

Gömülü Çocuk (Buried Child), Sam Shepard

Şok Durumları (States of Shock), Sam Shepard

Si-Bemol İntihar (Suicide in B), Sam Shepard

Ölümüne Oyun (Tooth of Crime), Sam Shepard

Bağdat'ı Bombaladık (We Bombed In New Haven) Joseph Heller

Aydan Görüldüğü Gibi (As Seen From Moon) Larry Grusin

Eski, Kötü Şarkılar (Old, Wicked Songs), Jan Marans

Gökyüzüne Bir Merdiven (Stairs to the Roof), Tennessee Williams

Hatıraların Buruk Tadı (Brooklyn Boy), Donald Margulies

Filoktetes (Sofokles)

Hayaletle Dans (Laying The Ghost), Simon Williams

Ölüm Öpücüğü (Kiss of Death), Simon Williams

Soldan Sağa Üç Harf: Aşk (2 Across), Jerry Mayer

Harry ile Sally Tanışınca (When Harry Met Sally), Nora Ephron'dan sahneye uyarlayan Marcy Kahan

Uykudan Önce (Lada Kastelan), Prije Sna

Dikkat Kırılabilir (Fragile), Tena Stivicic

Cordelia'nın Rüyası (The Cordelia Dream), Marina Carr

Yağmur Adam (Rain Man), Dan Gordon

Bir Yağmur Kazası (An Accident Of Rain), Norman Lock

Söyleşi:

1. Tom Stoppard'ı *Toplu Oyunları* serisi olarak Türkçe'ye çevrilmesi serüveninden bahseder misiniz? Proje nasıl ortaya çıktı? Siz projeye ne şekilde dahil oldunuz? Hamit Çalışkan ve Beliz Güçbilmez'in projeye katılımı ne şekilde gerçekleşti?

Benim Tom Stoppard'ı Türkçe'ye çevirmem yayımlanmasından çok öncedir. *Rosencrantz ve Guildenstern*'ü çevirmek için ONK Ajans'a başvurduğumda, bana daha önce başka bir çevirmen tarafından çevrildiğini, çeviri izninin alındığını söylediler. O zaman ONK Ajans'ın müdürü olan Gülen Ataç bana o sırada Tom Stoppard'ın son oyunu olan *Indian Ink*'i gönderdi (Aralık 1995). *Indian Ink*'i çok sevdim. Üstelik konu olarak bize çok yakındı, Hint aydınlarının İngiliz sanatına karşı duydukları hayranlık ve ondan etkilenmeleri, bizim Batı'yla ilişkimize benziyordu. Çok güzel bir aşk hikâyesiydi. Geçmişte ve günümüzde iki ayrı zamanda geçmesi teknik olarak çözülmüştü. Etkileyici bir geçmişe yolculuk öyküsüydü. Çok etkilendim ve çeviri iznini alarak Türkçe'ye çevirmeye başladım. Çeviriyi Devlet Tiyatroları Edebi Kurulu'na gönderdim. Kısa zamanda kabul mektubu geldi. 21.6.1996 tarih 350.222/2875 sayılı Edebi Kurul Başkanı Orhan Asena imzalı mektupta *Hint Mürekkebi*'nin repertuvara alındığı bilgisi verildi. Daha sonra oyunun sahnelenmesinin de o zaman düşünüldüğünü duydum. Sanırım zor geldi. Sonrasında Yıldız Kenter'e bu oyundan söz ettiğimde, oyunu Londra'da gördüğünü, çok etkilendiğini ve gözyaşlarını tutamadığını söyledi. “Bizim sahnemizin olanakları yok, böyle bir oyunu oynamaya. Döner sahne gerekiyor, ancak Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenebilir.” dedi.

Hint Mürekkebi'nin çevirisini Prof. Dr. Hülya Nutku'ya okuması için vermiştim. O da çok beğendi ve bu oyunu doktora sınıfına okuttu. Beni de sınıfta bir seminer vermem için davet etti. Hint Mürekkebi üzerine oldukça kapsamlı olarak çalıştım, oyunu derinlemesine inceledim. Zevkli bir çalışma oldu. Öğrenciler (bugünün doçentleri) sorular sordular. Hatta hiç unutmuyorum, birisi, “Bizim bile anlayamadığımız kadar zor bir oyunu neden çevirdiniz?” diye sordu. Ben de, insanları düşündüren oyunları sevdiğimi, başkalarıyla da paylaşmak istediğimi söyledim. Bu arada Semih Çelenk de oyunu okumuş, bana çok beğendiğini, Dost Kitabevi'ne önereceğini söyledi. O sırada Dost Kitabevi bir tiyatro dizisi çıkarmaya karar vermiş. İnönü Bayramoğlu tiyatro kitaplarının editörü olarak görevlendirilmiş. Bayramoğlu, Çelenk'in tavsiyesiyle beni aradı. Sam Shepard ve Tom Stoppard oyunlarını yayımlamak istediklerini söyledi. Gömülü Çocuk (Shepard) ve Hint Mürekkebi'nin çevirilerini istedi. Bu iki yazarın başka oyunlarını da çevirmemi önerdi. Ben de oynansa da, oynanmasa da Shepard'ın ve Stoppard'ın diğer oyunlarını da Dost'ta yayınlanmak üzere çevirdim.

2. Proje sırasında Dost yayınevinin sizden beklentisi ne yöndeydi? Yayınevi tarafından belirlenmiş çeviri stratejileri var mıydı? İnönü Bayramoğlu'nun çeviri sürecindeki tavrı ne yöndeydi?

İnönü Bayramoğlu ile çok iyi bir iletişimimiz oldu. Çeviri yöntemi konusunda anlaşıyorduk. Çeviri tarzıma hiç bir müdahalede bulunmadı. İnönü Bayramoğlu bu çevirilere çok önem veriyordu. Tavrı olumluydu. Yayınevi bu oyunları basmaktan sık sık vazgeçti. Sancılı bir süreç yaşandı. İlk kitapların yayımlanması 3-4 yıl sürdü. Stoppard Toplu Oyunları 1, Mart 2000'de, Sam Shepard Toplu Oyunları 1, Ağustos 2000'de yayımlandı.

3. Stoppard metinlerinde sıklıkla karşılaştığımız metinlerarasılık çeviri sürecinde size zorluk yarattı mı? Örneğin *Travestiler*'deki gibi metinlerarasılık üzerine kurduğu zemin sizi çeviri sürecinde farklı bir yöntem arayışına/değişikliğine itti mi?

Stoppard'ın oyunlarındaki metinlerarasılık beni her oyunda zorlamadı. Gönderme yapılan çoğu edebi metine aşina olduğum için şaşırtıcı bir bilmeceyi çözer gibi çevirdim. Bu tabii edebiyat ve tiyatro eserlerine yaptığı göndermelerle ilgili rahatlıktı. Bilmediklerimi de araştırıyordum. *Travestiler*'i çevirmek çok eğlenceliydi. *Travestiler*'in adıyla ilgili çok zorlandım. Bayramoğlu'yla pek çok isim önerisi yaptık, hiçbirisi içimize sinmedi. Sonunda İngilizce ismi bıraktık. Hâlâ da içime sinmemiştir. Bugün bile *Travestiler*'e isim düşünüyorum. Metinlerarasılık beni *Arcadia* ve *Jumpers*'da çok daha fazla zorladı. İkisi de çevrilmesi çok güç metinlerdi. *Arcadia*'yı çevirmek için fizik ve matematik çalışmak zorunda kaldım. Lisede en zayıf derslerimdi. Kaos teorisini, Fermat'ın teoremini, termodinamiğin ikinci yasasını, görecelilik kuramını araştırmak zorunda kaldım. Byron'ın hayatını biliyordum. Ama fizik ve matematik beni zorladı. O zaman internet çok yaygın değildi. Daha sonra internette *Arcadia* üzerine uzun bir glossary buldum. Özel bir sözlük gerekiyordu *Arcadia* için. *Jumpers* da felsefi açıdan zorlayıcı bir oyundu. Ahlak profesörünün uzun tiradlarını çevirirken epey felsefe kitabı okudum.

4. Henüz tiyatro dizgesinde yazılı olarak ya da sahneleme biçiminde yer almayan bir yazarı çevirme süreci çevirmene ne tür sorumluluklar yükler ya da sorumluluk yükler mi? Stoppard deneyiminizi bu açıdan ne şekilde ele alabilirsiniz?

Kimse sizi zorlamıyor. Ben de, diğer çevirmenler de Stoppard'ı bu metinleri sevdiğimiz için çevirdik. Çeviri aynı zamanda daha iyi, daha derin anlamak demektir. Kitap okumanın bir üst biçimidir. En iyi eğitim biçimidir çeviri. Bir tür keşif sevinci verir insana. Çok şey öğrendim Stoppard'ı çevirirken. Stoppard'ı tanıtmayı bir misyon olarak benimsedim. Bugün bakıyorum, 1995'ten itibaren Cumhuriyet Pazar ve Kitap eklerinde, Binyıl Kitap'ta, E Dergi'de, Dramatik'te, Altyazı Aylık Sinema dergisinde ve pek çok yayında Stoppard ve Shepard üzerine yayınlanmış yazıları var. Bunların bir kısmı bilgisayarda kayıtlı değil. Bilgisayar kullanmadan önce yazılmış yazıları. Mesela *Aşık Shakespeare* (*Shakespeare in Love*, 1998) mi oynuyor sinemalarda, ben hemen filmle ilişkili uzun bir Stoppard yazısı yazıp Cumhuriyet Pazar Dergi'ye gönderiyordum. O yıl film Oscar'ları toplayınca Yeni Asır'da bile yazdım. *Enigma* (Michael Apted, 2001) üzerine Altyazı'ya yazarken gene senaristi Stoppard'ı anlatıyordum. Sorumluluksa, ben bu sorumluluğu sadece çevirdiğim yazarlara değil, çevirmediğim yazarlara da duyuyorum. Mesela Harold Pinter'ı çevirmediğim ama üzerine birçok yazı yazdım.

Stoppard ve Shepard'ın oyunlarını anlatmak için Dokuz Eylül Üniversitesi, Tiyatro bölümünde derslere girdim.

http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=2633 (Sam Shepard Toplu Oyunları hakkında)

5. Tiyatro estetiği sizin için ne anlama gelir? Tiyatroya ve çevirisine yansımaları nelerdir?

Tiyatro estetiği, yönetmenin yorumuna göre değişir. Ben çevirmen olarak aslına sadık ve Türkçe konuşma biçimine uygun çevirmekle yükümlüyüm. Üslup olarak ben her yazarı

kendi üslubuna göre çevirmeyi amaçlarım. Stoppard'la Shepard'ın dilleri farklıdır. Stoppard daha entelektüel ve snop bir dil kullanır. Shepard'ın dili daha gündeliktir, sıkça argo kullanır. Hatta gündemden düşmüş, altmışlı yıllara özgü bir argodur bu. *Tooth of Crime*'da sözlüklerde olmayan pek çok argo sözcüğü ana dili Amerikan İngilizcesi olan Amerikalı öğretmenlere sorduğumda, “Oh, my God!” demişlerdi. Hiç duymamışlardı. İngilizce Slang Dictionary'lerde bile bulunmuyordu. Rock müziği yapanlara özgü bir argoydu. 20 yıl önce internetin yaygın olmadığını, arama motorlarının olmadığını hatırlatmakta yarar var.

6. Tom Stoppard oyunlarının günümüze kadar sadece 3 kez sahnelenmiş olduğunu görüyoruz. Devlet Tiyatroları arşivinde, amatör tiyatroların ve de üniversite tiyatrolarının repertuvarlarında Stoppard oyunlarına az rastlıyoruz. Stoppard'ın bu kadar az sahnelenmesinin ve repertuvarlarda yer almamasının sebebi sizce nedir?

Benim çevirdiğim Stoppard oyunlarının hiçbirisi sahnelenmedi. Ben de öyle bir beklentim olmadığı için *Hint Mürekkebi* hariç diğerlerini hiçbir edebi kurula, repertuar kuruluna göndermedim. Üniversitelerde bazı tiyatro bölümlerinde okunduğunu duyuyorum. Sahnelenmemelerinin birinci nedeni, kolay anlaşılan oyunlar değil. Pek çok tiyatro *Travestiler*'i adından dolayı ilgi duyup metni ajanstan istemişler. Tabii, okuyunca vazgeçmişler. James Joyce'un, Lenin'in kişi olarak yer aldığı entelektüel oyunun seviyesi yüksek geliyor. Lenin'in “Emperyalizm” kitabının dosyası ile Joyce'un “Ulysees” dosyasının karışmasının içindeki hicvi, mizahı anlayabilmek için bu kitapların ne anlattığını -kabaca da olsa- bilmek gerekiyor. (Seyircileri bunları bilmiyor diye küçük görmemeliyiz bence. Kültürün değiştiğini, seyircinin ilgi alanlarının farklılaştığını görmeliyiz.)

İkincisi bu oyunlar çok uzun. Mesela *Arcadia*, Broadway'de 4 saat süren bir performansla sahnelenmiş. Bizim ne seyircilerimizin ne de oyuncularımızın bu kadar sabrı var. Üstelik tiradlar uzun ve ağır, ilk duyuşta anlaşılması zor. Ancak özenli bir dramaturgi çalışması ile kısaltılarak sahnelenebilirler. Bugün artık sahnelenen oyunlar 60 dakikaya indi. İki saatlik oyunları bile uzun buluyor seyirci. Benim bu oyunları çevirdiğim zamandan bu yana insanların zaman algısı çok değişti, konsantrasyon süresi kısaldı. 1995'de *Hint Mürekkebi* biraz kısaltılarak oynanabilirdi ama günümüz koşullarında mümkün gözüküyor. Teknik olarak da zor. Döner sahneler yok. Taksim AKM'de vardı. Döner sahnenin mekanik sisteminin gelişmiş olması gerekiyor. Büyük sahneler çok azaldı. Kara kutu sahnelerde oynanıyor oyunlar. Tiyatro salonları küçülüyor. Bu tip oyunlara talep yok. Benim için okunması bile yeter. Okunması ve üzerine tez yazılması iyi bir şey. *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*, filmi de yapılan eğlenceli bir komedi olduğu, Oyunbaz tarafından 18. İstanbul Tiyatro Festivali'nde (2012) sahnelendiğinde güldürü unsurları öne çıkarıldığı halde seyirci anlamakta zorlandı. Festivalden sonra oynamaya devam edemediler. Stoppard'ı Londra seyircisi, eleştirmenler, hatta oyuncular bile anlamakta zorluk çekiyorsa (ki bu konuda benim de yazılarımda, Toplu Oyunları I'nın önsözünde verdiğim örnekler var) burada oynanmaları zor görünüyor.

Beliz Güçbilmez

1. Ne kadar süredir çeviri yapıyorsunuz? Hangi dil(ler)den ve ne tür metinler çeviriyorsunuz?

İlk çevirim 2000 yılında yayınlanmış. Sadece İngilizceden çeviri yapıyorum ve çevirdiğim bütün metinler tiyatro metinleri.

2. Çevireceğiniz metinleri ne şekilde seçersiniz? Yayınevlerinin seçimlerinizde bir etkisi olur mu?

Stoppard üzerine tez yazarken önüme bir Stoppard oyunu çıkmasıyla başladı aslında çeviri serüveni. Sonrasında da aynı yayınevinin yayın listesinden belli kitapları çevirmek isteyip istemediğim soruldu. Çevirmek istediklerimi çevirdim. Denebilir ki, Marvin Carlson'un Performans kitabı dışında hazır bir listenin kitaplarını çevirdim, yani kendim seçmedim kitapları.

3. Çeviride genel olarak izlediğiniz bir yol var mıdır? Yazar ve kaynak merkezli anlamları görünür kılmak ve okuru metne yabancılaştırmak ya da okur/seyirci beklentilerini ön plana çıkarmak ve metni yerlileştirmek vb. gibi.

İşin aslı bir yöntem sahibi olacak kadar köklü fikirlerim yok çeviri konusunda, belli eğilimlerden dem vurabilirim olsa olsa. Yolda bir yerlerde diyelim ki Benjamin'in yabancılığı korumak fikrini benimsediğim de oldu, anlaşılabilirliği ön plana aldığım da. Teorik metinler de oyun metinleri de çevirdim. Teorik metinlerde yapmaya çalıştığım meseleyi olabildiğince iyi anlayıp Türkçede en iyi anlaşılacak şekilde ifade etmek. Oyun metinlerinde ise sahnede oynanacağı düşüncesiyle olabildiğince akıcı bir dil bulmaya çalışıyorum, eğer bunun aksi özel olarak hedeflenmediyse kaynak metinde.

4. Tiyatro çevirisinin diğer çeviri türlerinden ayrı olduğunu düşünüyor musunuz?

Tiyatrodan kasıt oyun metni ise, bir parça diyalog duygusuna ihtiyaç olduğunu düşünüyorum örneğin çeviri için.

5. Sahneleme sizin için ne anlama gelir? Tiyatro çevirisi yaparken sahnelemeyi göz önünde bulundurur musunuz? Sizce sahneleme için yapılmış ve yayınlanmak üzere yapılmış tiyatro çevirisi arasında bir fark var mıdır?

Sahneleme yazılı metne daha önce orada eksik olmayan bir ek yapmak demektir. İkisi arasında sanırım teknik değil de daha çok işlevsel ve buna bağlı olarak duygusal bir fark var. Yayınlanacağı bilgisiyle yapılan oyun çevirisinde okunaklılık daha ön planda oluyor, oysa sahneleme için yapıldığında hem çevirmen daha pratik davranıyor, hem de buna bağlı olarak biraz daha az titizleniliyor. Ama bir yandan da sahneleme aşamasında çeviri hiç durmadan "düzeliyor", nihai haline de sanırım oyuncular tarafından söylendikçe kavuşuyor.

6. Akademisyen kimliğiniz ve tiyatro çevirmeni kimliğiniz arasındaki ilişkiyi nasıl tanımlarsınız?

Açık ki, akademisyenlik kimi kaynak kitapların Türkçedeki yokluğundan daha fazla rahatsız olmak demek. Öğrencilerin ihtiyaç duydukları kaynakların çevrilmesi gibi bir köprü kurma işine dönüşüyor bir yandan da çeviri. Bazen istemeseniz de sorumlu hissediyorsunuz kendinizi öğrencilere kaynak yaratmak için. Benim gibi çeviri alanında hiç eğitimi olmayan, sadece okuduğunu anladığını düşünen birinin bu işi üstlenmesi bir yandan da talihsizlik.

7. Doktora tezinizi 2002 yılında Tom Stoppard üzerine yazdınız. Daha sonra kitap olarak da yayınladığınız bu çalışma halen Sahne ve Görüntü Sanatları alanında

Stoppard oyunları üzerine tek doktora çalışması olarak karşımıza çıkıyor. Bu çalışmaya ne şekilde karar verdiniz ve Stoppard oyunları ile tanışmanız ne şekilde oldu?

Benim için mesele Stoppard değil ironi çalışmaktı, ancak özel olarak postmodern ironi söz konusu olduğunda buna bir örnek yazar bulmam gerekiyordu. Tez çalışmasına başlamadan önce Stoppard'ın Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler metninin çevirisini okumuş, sonra da orijinalini bulmuştum. Onun doktorada çalışmak için uygun bir isim olduğunu fark edince o zaman yazdığı bütün oyunları okudum.

8. Tom Stoppard'ı dünya tiyatrosu içinde nereye konumlarsınız?

Stoppard'ın tiyatrosu aslında bir bakıma da içinde kendine kadar gelen batılı tiyatral formların izlerini taşır. Bir toplamın, bir birikimin neye dönüştüğünü, diyelim ki biriken sözün şimdi neye benzediğini, ya da karakterin ya da hikayenin neye benzediğini onun tiyatrosu yansıtır. 60- 70 arasında tahtından edilen söz onun tiyatrosunda yeniden "tahtla" ilişkilendirir ama şimdi biraz da soytarının sözüdür artık, tahtın kıyısından konuşur, itibarını yitirmiş haliyle oradadır. En azından ikibinlerin başında bunu temsil ediyordu bana kalırsa.

9. Tom Stoppard'ı *Toplu Oyunları* serisi olarak Türkçe'ye çevrilmesi serüveninden bahseder misiniz? Proje nasıl ortaya çıktı? Siz projeye ne şekilde dahil oldunuz?

Dost yayınevinin projesiydi o, ve ben önce redaktör olarak katıldım sürece. Ros Guil'in redaksiyonunu yaptım, sonra da Aşkın İcadı'nı çevirdim. Bir önerim ya da düzeltmenlik ve çevirmenlik dışında dahlim olmadı.

10. Proje sırasında Dost yayınevinin sizden beklentisi ne yöndeydi? Yayınevi tarafından belirlenmiş çeviri stratejileri var mıydı? İnönü Bayramoğlu'nun çeviri sürecindeki tavrı ne şekildeydi?

Türkiye'de en azından benim ilişkilendiğim yayınevleri bu türden ön belirlenimlerle, ilkelerle çalışmıyor görebildiğim kadarıyla. Aşkın İcadı içerdiği Latin dili ve ağır oyunbaz İngilizcesi ile benim için çok zorlu bir çeviriydi. En temel talebim üç dile ve tiyatroya ve şiire hakim biri tarafından son okumasının yapılmasıydı. Anladığım kadarıyla bu yapılmadı. Çevirilerin son okumasını Bayramoğlu yapmak durumundaydı ve bildiğim kadarıyla daha iyi olduğu dil Fransızca'ydı. O nedenle onun son okumasında yaptığı düzeltmelerde benim de o sırada farkına varmadığım, gözümünden kaçan ya da sonradan yeniden müdahale edilmiş ve doğruyu iskalayan düzeltmeler oldu.

11. Başka çevirmenlerle birlikte bir projede birlikte yer almanın artı ve eksileri nelerdir?

Çeviri sürecinde alışverişte bulundunuz mu?

Çok zor bir iş o. Editöre çok büyük bir sorumluluk ve her aşamada zor kararlar yüklüyor. Avangard Tiyatronun ikinci yarsını ben ilk yarsını bir başkası çevirmişti. Orada bile kitabın iki tarafını birbirine uydurmak çok zor hatta imkânsızdı. Ancak burada çevirmenlerin birbiriyle herhangi bir iletişimi olmadı biliğim kadarıyla, herkes önüne gelen oyunu bildiği gibi çevirdi. Zaten olasılıkla içlerindeki en deneyimsiz çevirmen bendim.

12. Toplu Oyunları serisinin ikinci cildi haricinde tüm serinin düzeltmelerini üstlendiniz. Bu süreçte yaşadığınız deneyimlerden örnekler verebilir misiniz?

O dönemde çevirmen olarak deneyimli değildim, ama Stoppard'ı biliyordum. Benim için çok zordu, ne kadarına müdahale edilebileceğini, daha "doğru" (ve bu elbette çok tartışmalı) bir çeviri bulduğunuzda çevirinin kendisine müdahale hakkınız olup

olmadığını hep düşündüm. Neredeyse her cümlede. Acemilik yüzünden de net bir karar ya da sarsılmaz bir ilkeyle davranabildiğimi düşünmüyorum. Genellikle temel fikrim fahiş bir hatanın düzeltilmesi, atlanmış bölümlerin tespiti ya da açıklayıcı not önerileri yönündeydi ama zaman zaman bu sınırı aşmış olabilirim.

13. Stoppard'ın *Invention of Love* oyununu ve aynı zamanda doktora çalışmanız için de Stoppard oyunlarından parçalar çevirdiniz. Çeviri sürecinde yaşadığınız zorluklar nelerdir? Stoppard çevirilerinizde göz önünde tuttuğunuz hususlar nelerdir? Örneğin yazarın/ kaynak metnin ön plana çıkarılması, kültürel öğelerin korunması, kolay anlaşılabilirlik, kolay konuşulabilirlik, gündelik dile yakınlık vb. Nedenlerinizden bahsedebilir misiniz?

Invention of Love'ı Londra'da izleme fırsatı bulmuş, üstüne yazılmış hemen her satırı okumuştum. Dolayısıyla oyunu anladığımdan hemen hemen emindim. O kadar zor bir metne girişme cesareti hem tez yazmanın havasından çıkma isteği, hem de bunun verdiği cesaret olabilir. Stoppard bana kalırsa en çok dildir. İngilizceyi nasıl kullandığı, o dilin sahnede gündelik dile asla benzemeyen bir yaratıcılık ve zenginlikle kullanışını Türkçede yansıtmak istedim ama elbette ihanet ettim Stoppard'a. Ama benim için anlaşılabilirlik önemli, cümle ne kadar çapraşık ifade edilmiş olursa olsun- ki bunu özel olarak sever Stoppard- en azından ikinci, üçüncü okuyuşta anlaşılmaya direniyorsa, o zaman çeviriyi gözden geçirmelisiniz. Metinle okur arasına imkânsız bir duvar çekmek onu metinden kaçırmaktan başka işe yaramaz. Bir çekim yaratmak zorundasınız. Kolay konuşulabilirlik ise bir oyuncu tarafından sesletilmeden tam olarak kurulamayacak bir ölçü. İngiltere'deki klasik oyunculuk eğitimi en çok konuşmaya odaklanır. Dolayısıyla orada sorun olmayan pek çok şey burada sorundur. Oyuncunun tek nefeste anlamı yitirmeden söyleyeceği üç satırlık cümlelerin o sahneye katkısı varsa, bunu oyuncu zorlamalıdır, çeviri değil.

14. Stoppard metinlerinde sıklıkla karşılaştığımız metinlerarasılık konusunda ne düşünüyorsunuz?

Az önce söylediğim batılı gelenekle ilişkilenme biçimi o Stoppard'ın bir yandan da bir kurmaca dünyasına gömülü olmak. Kendini oraya gömmek, metnine başka metinleri nakşetmek. Yazar kişi olarak adem olmadığını bildiğini göstermek. Bunu elbette kendi döneminin zeitgeist'i gibi de görmek mümkün, hayata sırtını dönüp, bir zamanlar hayattan beslendiği fikriyle yazarın yazarların metinlerine bakmaya başlamak.

15. Henüz tiyatro dizgesinde yazılı olarak ya da sahneleme biçiminde yer almamış bir yazarı çevirme süreci çevirmene ne tür sorumluluklar yükler ya da sorumluluk yükler mi? Stoppard deneyiminizi bu açıdan ne şekilde ele alabilirsiniz?

Böyle olduğunda bir tür tanıtım faaliyeti gibi de oluyor çeviri. Ve ilk izlenimler önemli. Dolayısıyla iyi/doğru bir izlenim yaratmakla da ilgilenmek durumunda kalıyor çevirmen. Bir de çevirmene yol gösterecek başka metinler olmayınca, kendinizi daha korunaksız hissediyor olabilirsiniz ama yalnız yürümeyi sevenler bir zaman sonra alışıyor galiba ıslık çalarak yürümeye.

16. Günümüz seyircisini düşünecek olursak Tom Stoppard'a yönelik tavır hakkında neler söyleyebilirsiniz?

İngiltere'de çok önemsendiğini söyleyebilirim. Entelektüel bir eşik gibi görülüyor onun yazdığı oyunlara gidip anlamak. Bir tür elitizmiyle birlikte yerleşiyor yani sahneye. Ancak burada böyle bir durum yok, genel olarak bir kayıtsızlık var. En bilinen metni Ros Guil, onun da yazarlık öğrencilerinde bir hayranlık yarattığını biliyorum.

18. *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* metninin 1989 yılında Dilek Başak Carelius tarafından çevrilerek Tiyatro Odası tarafından sahnelenmesiyle Tom Stoppard oyun yazarı olarak Türkçe’de ilk kez anılıyor. *Toplu Oyunları*’nın yayınlanmasından bu yana ise sadece iki kez *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*, bir kez de *Merdivenden İnen Sanatçı* adlı radyo oyunu olmak üzere sadece 3 kez sahnelenmiş olduğunu görüyoruz. Stoppard’ın bu kadar az sahnelenmesinin sebebi sizce nedir?

Basit bir yanıt vereceğim; zor metinler çünkü. O nedenle kendi doktora tezimi kitaplaştırmak için biraz da sahneleyecek arkadaşlar için başlangıç anahtarı yaratmak istedim. Bir yandan da Tom Stoppard politik açıdan son derece can sıkıcı bir yazar. Muhafazakar ve kibirli bir malumatfuruştan söz ediyoruz sahiden. Oyun yazmak konusunda korkunç hünerli ama onca hüner gösterisinden sonra beni diyelim ki politik açıdan memnun eden bir yere çıkmıyor o oyunlar hiçbir biçimde. Ama sahnelenme nedeninin en azından DT gibi yerlerde bu olduğundan emin değilim.

19. Yukarıda bahsedilen sahnelemeleri izleme şansınız oldu mu? İzlediyseniz, bu oyunlarla ilgili fikriniz nedir?

Hiçbirini izlemedim.

20. Bir önceki soruyla ilişkili olarak Devlet Tiyatrolarının, amatör tiyatroların ve de üniversite tiyatrolarının repertuvarlarında Stoppard oyunlarına rastlamıyoruz. Sizce bu yokluk sürecini nasıl yorumlamak gerekir?

Bir sonraki soruya da hafifçe dokunuyor olayım. DT’nin nasıl repertuvar belirlediğini sahiden görmek istiyorum ama üniversite toplulukları ya da amatörler bu oyunlara yanaşmıyorsa, birkaç neden sayılabilir. Bir tanesi biLinen oyunlarının çok büyük, çok geniş olması. Kadro anlamında da. Gitgide dar kadrolarla hızla çıkarılan oyunlarla kurulan yeni tiyatro dünyasının stoppard’a okuma düzeyinde bile ayıracak vakti yok. Bir de koparılan bütün yaygaralara rağmen oyun metinleri okunmuyor ve satılmıyor. Herkesin o kadar da heberdar olduğunu sanmıyorum bu metinlerden. Ben bu sene tanıdığım genç bir insan vasıtasıyla bir topluluğa Dogg’un Hamlet’i, Cahoot’un Macbeth’ini önerdim. Bilmiyorum yapıp yapmayacaklarını. Oyunları okuyup bilenler ve 18. Yanıtta söylediğim politik mesel nedeniyle tercih etmeyenler de olabilir. Ben de olsam iyice dönüştürmeden metinleri sahnelemeye yanaşmazdım.

21. Son olarak Türkiye’de tiyatro yayıncılığı hakkındaki fikirlerinizi paylaşır mısınız?

Bugüne dek çoktan profesyonelleşmiş, uzmanlaşmış olması gerekirdi, fakat tiyatro yayıncılığı yapmak yayınevlerinin para batırmayı göze alması demek. Bunu bilerek giriyorlar alana, bazen prestij için, bazen hizmet fikriyle. Bazen yayın kadrosundakileri kıramadıkları için çeşni olsun diye. Oysa hâlâ temel kaynaklar bile yayımlanmadı. Harikulade tezler yazılıyor çoğunun yayımlanma imkânı yok. Nasıl şiir kitaplarının satış rakamlarına bakarak şairlerin bile birbirlerinin kitaplarını okumadıklarını söyleyebilirsek, tiyatrosuların da pek bir şey okumadığını söyleyebiliriz. O nedenle ben burada artık kesin bir biçimde internet yayıncılığının öne çıkarılması gerektiğini düşünüyorum. Baskı maliyetinden bir kez kurtulduğumuzda, iyi metinleri yayma imkânı da artacak.

22. Eklemek istedikleriniz.

Teşekkür ederim.

Abdullah Cabaluz

1. Oyunbaz'ın tiyatroya yönelik estetik bakışını ve çalışma sistemini (oyun seçimi, sahnelemeye hazırlık, sahneleme kararları) anlatabilir misiniz?

Oyunbaz 2006 yılında kuruldu. Kurucuları uzun yıllardır çeşitli mecralarda kimi zaman bir arada, kimi zaman farklı ekiplerde tiyatro yapmış kişilerden oluşuyor. Birçoğu üniversite tiyatrosu kökenli. Ben tiyatroya ODTÜ Oyuncuları'nda başladım. Dolayısıyla ilk yönetmenliğim de ODTÜ Oyuncularında oldu. Benim dönemimde ODTÜ Oyuncuları bir üniversite tiyatrosu olmanın ötesinde bir vizyonla çalışmalarını yürütür ve yine bir üniversite tiyatrosunun ötesinde sonuçlar üretti. Öte yandan akademik atmosferin olanaklarını da(araştırma, tartışma, çeviri vs) rejî çalışmalarında yoğun olarak kullanırdı. Dramaturji çalışmaları tüm ekibin katılımı ile yapılır, bu süreç oyuncuların oyunu ve yönetmenin yaklaşımını içselleştirmesi açısından çok faydalı olurdu. Yıllar içerisinde ODTÜ Oyuncularında edindiğim bu alışkanlığı terk etmedim. Diğer deneyimlerimle birleştirerek zenginleştirmeyi tercih ettim. Amatör heyecanı hep korumaya gayret ettim. Oyun süreçlerinde temas ettiğim herkesten bir şeyler öğrenmeye hep açık olmaya çalıştım. Oyunbaz'da yönettiğim oyunlarda da bu yaklaşımı koruyor olmanın faydalarını görüyorum açıkçası.

Benim en temel kuralım “sanatsal yaratımda kesin kuralların olmamasına inanmamdır” diyebilirim. Dolayısıyla “sanatsal yaratım sürecinde şuna inanıyorum” demenin çok bana göre olmadığını düşünüyorum. Öte yandan bir süredir sahnelediğim oyunlarda minimalist bir yaklaşımı tercih ediyor olmamın birkaç nedeninden birisi ciddi ödeneklerimizin olmaması. Bir gönüllüler tiyatrosu olan Oyunbaz'ın koşulları en az olanakla en çok estetiği yakalamak yönünde bizi zorluyor diyebilirim. Öte yandan bir bütüncül sanat olan tiyatrodaki gösteriyi oluşturan her etmenin(oyuncu, ışık, dekor, müzik...) dramaturjiden beslenen organik bir bağla birbiri ile uyum içinde olmasını seviyorum diyebilirim.

Oyun seçimi genelde yönetmenin bir oyun önermesi ile oluyor. Genelde uzun yıllardır bizi heyecanlandıran ve bir gün bunu yapsak ne güzel olur dediğimiz oyunları ekip arkadaşlarımızla tartışıyor, üzerine konuşuyoruz. O gün içinde yaşadığımız an ve sosyo-politik durum da o oyunu seçmemizde belirleyici etmenlerden biri oluyor. Sanırım hepimizi heyecanlandıran oyunun üzerine eğiliyoruz daha çok. Tabi ekibin o anki olanakları (kadro vs) da belirleyici oluyor oyun seçiminde. Akabinde topluca bir dramaturji çalışması yapılıyor. Metin analizinden, kuramsal ya da tarihsel araştırmalara kadar birçok alanda ekip bir iş bölümü içinde çalışıyor. Metne dair neyin doğru olduğundan ziyade bu metni bugün, şu anda okuyan ve yorumlamaya çalışan bizlerin algısının ne olduğunu anlamaya çalışıyoruz ilkin. Metin ve yazar bizimle ne ölçüde buluşuyor, ya da biz ne ölçüde bizim için gerçek olan bir metinle karşı karşıyayız bunu anlamaya çalışıyoruz.

2. Türk Tiyatrosunun bugünü hakkında ne düşünüyorsunuz? Topluluğunuzu bu bütün içinde nereye konumlarsınız?

Açıkçası bu konuda yorum yapacak kadar iyi gözlemlediğimi iddia edemem. Türkiye'de bir çok sanat dalında olduğu gibi tiyatrodaki bir yoksunluk olduğunu düşünüyorum. Tüm yokluklara rağmen dinamizmini koruyarak, enerjisini inandığı şeyleri doğru aktarmaya yöneltmiş idealistlerle, hantal kurumlarda ücretle sanat memurluğu arasında

sıkışmış zorunlu sanatçıların harman olduğu bir ülke burası. Tiyatro üzerine kalıcı ve sağlıklı politikalar üretmekten gittikçe uzaklaşan bir siyasi erk mevcut. O nedenle yoksunluklar içinde yapılan bir sanat diyebilirim. Ödenekli olmayan kurumlar, maddi olanaksızlıklarla yaratıcı olmaya çalışırken, ödenekli kurumlar, yaratımlarını kısıtlayan oto sansürler dolayısıyla yaratıcılıktan yoksun olarak sürdürüyorlar çalışmalarını. Çok iddialı konuşmak istemiyorum ancak hissedebildiğim bugünler için bu şekilde.

3. Topluluğunuzun seyirci profilini tanımlar mısınız?

Tuttuğumuz bir istatistik olmadı. Ancak değişken bir profi diyebiliriz. Oynadığımız mekâna veya döneme göre değişebiliyor. Ancak Oyunbaz'ın genel izleyicisi, genellikle eğitilmiş orta sınıftan oluşuyor. Bir de işi tiyatro olanlar hayli çok sayıda diyebilirim.

4. Seyirci beklentileri sizin için ne oranda önemlidir?

Seyirciyi yok saymıyoruz. Ancak, seyirciyi yoran işler yapmayı da ihmal etmiyoruz. Bu karşılıklı bir alışveriş.

5. Günümüz seyircisi ve beklentileri açısından Tom Stoppard'ı nereye konumlarsınız?

Günümüz izleyicisi çok genel anlamda “iyi” vakit geçirmek istiyor. Uzun süre koltukta oturup, kendisine ahkam kesenleri, ya da sıkıcı olduğunu düşündüğü bir şeyi izlemeyi istemiyor. Ancak iyi vakit geçirmek de görece bir kavram elbette. Kimileri için iyi vakit geçirmek çok bilinmeyenli bir denklemi çözmek de olabilir. Bu perspektiften bakınca, Stoppard çok geniş bir yelpazeye hizmet ediyor diyebilirim. Zekice kurguları nedeniyle entelektüel haz arayan izleyiciyi yakalarken, komedisinin çeşitliliğiyle sıradan izleyiciyi de yakalıyor. Bir yandan matematik sorusu çözdürürken bir yandan da ip atlıyor, top oynuyor gibi hissedebilene ne mutlu □

6. Tom Stoppard oynama kararı nasıl ortaya çıktı? Çevirinin Stoppard'ı seçme konusunda bir etkisi var mı?

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler uzun süredir sahnelemek istediğim bir oyundu. Oyunbaz ile sahnelediğimiz oyunlarda genelde orta sınıfın bu dünyadaki kafa karışıklığı ve eylemsizliği üzerine odaklandık. Belki de bir parça kendimizle özdeşleştirdiğimiz için. Bunu da “everyman”i konu alan oyunlarla yapmaya çalıştık. Stoppardın bu oyunu da benzer bir yerden bizi yakaladı. Çevirinin özel bir etkisi olmadı ancak çevirmenin (Hamit Çalışkan) oyunu sahnelerken bize yaklaşımı çok memnuniyet vericiydi.

7. Tom Stoppard'la topluluk üyelerinin tanışıklığı ne orandaydı?

Oyunu İstanbul Tiyatro Festivali için hazırladığımızdan dolayı, topluluğun kalıcı üyelerinin yanısıra konuk oyuncular da yer aldı. Bu anlamda soruya verecek tek bir yanıtlım yok. Ancak kimileri için çok aşina oldukları bir yazardı diyebilirim.

8. Oyuncuların metne yönelik olumlu ve olumsuz tepkileri nelerdir? (Kültürel öğeler, söyleme zorluğu, uygunsuz kullanım, anlaşılma ...)

Oyuncular okurken çok eğlendiler. Bir çok anlamda. Elbette Stoppard'ın kimi göndermelerini yorumlarken zorluklar yaşandı. Ancak bizim çalışma yöntemimizde metin analizi için eğlenceli bir aşaması olduğu için olumsuz tepkiler oldu diyemeyeceğim. Shakespeare'in Hamlet'i ile birlikte bir analiz yapmaya gayret ettik. Bu

da ayrıca keyifli idi. Stoppard ve Shakespeare gibi iki büyük yazarın dünyasında dolaşmak hepimiz için ilgi çekiciydi diyebilirim.

9. Metin üzerinde değişiklik yapma ihtiyacı duydunuz mu? Nerelerde ve neden? Çevirmen Hamit Çalışkan'la temas kurdunuz mu?

Hamit Bey'le temas kurduk. Çok mutlu oldu. Çevirdiği oyunların pek de sahnelenmediğinden dem vurdu.:-)

Değişiklik yaptık. Özellikle süreyi kısaltmaya dönük kesmeler oldu. Bir de final sahnesi için Stoppard'ın filmde kullandığı metinden faydalandık.

10. Tom Stoppard ve metinlerarasılık konusunda ne düşünüyorsunuz? Godot'u Beklerken, Hamlet gibi metinlerin, Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler içindeki varlığı sizde nasıl bir etki yarattı? Klasikler hakkında genel düşüncenizi belirtir misiniz?

Metinlerarasılık oldukça keyifli. Ama bir o kadar da zor ve riskli. Çünkü her metnin kendi derdi var. Stoppard'ın yapmaya çalıştığı ile Shakespeare'inki farklı. Üstelik Stoppard Godot'dan esinlendiğini de inkar ediyor bildiğim kadarıyla □ Ben uzun yıllardır, klasikleri modern bir gözle okuyarak oyunlar yapan bir yönetmen olarak anılır oldum. Çok planladığım bir şey olmamakla beraber sanıyorum ki, oyunları bugün bana ne ifade ettiği üzerinden yorumladığım için olsa gerek, sahneleme tercihlerine de bu yansımaya başlamış olmalı. Bu anlamda klasik metinlerin bu oyundaki varlığı benim için çok da sorun olmadı. Aksine zihin açıcı idi.

11. Genel anlamda bir tiyatro çevirisinden beklentileriniz nelerdir?

İlkin sadık olmasını beklerim. Ancak, kimi zaman sadık çeviri çok da yazarın anlatmaya çalıştığını yansıtamıyor. Hatta kimi zaman, yeniden yorumlayarak yapılan çeviriler daha etkileyici olabiliyor. Örneğin Can Yücel'in "Bahar Noktası" adıyla çevirdiği Bir Yaz Gecesi Rüyası okuduğum en güzel Shakespeare çevirilerinden biri. O nedenle cevabı çok da kolay olmayan bir soru. O sebeple, orijinal dilini biliyorsam oyunları muhakkak orijinal dilinden okumayı tercih ediyorum. Shakespeare ve Stoppard gibi yazarların İngilizce ile yaptıkları dil oyunlarını çevirmek için Can Yücel gibi dile hakim, dilbaz çevirmenler gerekli. Ne yazık ki çok az.

12. Tom Stoppard'ın başka bir oyununu sahneye koymayı düşünür müsünüz?

Elbette. "Dogg'un Hamlet'i ve Cahoot'un Machbeth'i" bir dönem çok düşündüğüm bir oyundu. Zor ama keyifli bir deneyim olacağını düşünmüşümdür hep. Ama birçok Stoppard oyunu için benzer duyguları hissettiğimi söyleyebilirim.

13. Tiyatroda estetik sizin için ne anlama gelir?

Oyunlarımda çok ışık kullanan biriyim. Işık ve insan bedeninin buluşmasını çok etkileyici buluyorum. Boş alanda insan ve ışığın varlığı estetiği yakalamak için yeterli gibi geliyor bir yandan. Öte yandan, estetiğin dönemden, kültürden, birikimlerden ayrılmış olarak tarifinin çok da mümkün olmadığını düşünüyorum. Görece bir kavram. "Bana göre estetik..." ile başlayan cümle bile" Hangi bana göre?" sorusuna mahkumdur diye düşünüyorum □

Ek 2. Yayınlanmış Tiyatro Çevirileri 1960-2012

Yayınlanmış Çeviri Tiyatro Eserleri 1960-1970						
Yazar	Kitap İsmi	Dili	Çevirmen	Yayınevi	Tarih	Basım Yeri
Robert Anderson	Çay ve Sempati	İng	-	Altın Kitaplar	1965	İst.
Jean Anouilh	Papatya Falı	Fr	Cahit Külebi	Varlık	1965	İst
Jean Anouilh	Toredorlar Valsi	Fr	Lütfi Ay	MEB	1965	İst
Jean Anouilh	Antigone	Fr	Orhan Veli Kanık	MEB	1965	Ank
Jaques Audiberti	Kötülük Kol Geziyor	Fr	Salah Bırsel	MEB	1965	Ank
Barrie, James Matthew, Sir	Peter Pan: (Büyümek İstemeyen Çocuk)	İng	Bilge Karasu	MEB	1966	Ank
Beckett, Samuel	Mutlu Günler :Oyun	İng	Akşit Göktürk	De Yayınevi	1965	İst
Brecht, Bertolt	Kafkas Tebeşir Dairesi	Alm	Adalet Ağaoğlu	Dost Yayınları	1963	Ank
Büchner, Georg	Leonce İle Lena :Oyun	Alm	Adalet Cimcoz	De Yayınevi	1963	İst
Bulatoviç, Miodrag	Godot Geldi: Eski Bir Tema Üstüne Çeşitleme	Srp	Sevgi Sabuncu	Bilgi	1970	İst.
Camus, Albert	Yanlışlık	Fr	Ferit Edgü	Ataç Kitabevi	1964	İst
Camus, Albert	Doğrular	Fr	Ferit Edgü	Ataç Kitabevi	1964	İst
Çehov, Anton Pavloviç	Martı	Rus	Nihal Yalaza Taluy	Varlık Yayınevi	1963	İst
Çehov, Anton Pavloviç	Ivanov	Rus	Ataol Behramoğlu	Bilgi Yayınevi	1967	Ank
Dorst, Tangret	Dönemeç :Bir Fars	Alm	Behçet Necatigil	De Yayınevi	1964	İst
Duras, Marguerite	Bütün Gün Ağaçlarda	Fr	Salah Bırsel	Bilgi Yayınevi	1967	Ank
Dürrenmatt, Friedrich	Fizikçiler	Alm	Zahide Gökberk	Ataç Kitabevi	1964	İst.
Eliot, Thomas Stearns	Koktely Parti	İng	Bülent Ecevit	MEB	1963	Ank.
Aiskhylos	Zincire Vurulmuş Prometheus	Yun	Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu	Bilgi	1968	Ank.
Frisch, Max	Philip Hotz'un Büyük Öfkesi	Alm	Hasan Kuruyazıcı	De Yayınları	1964	İst
Garcia Lorca,	Don Perlimplin	İt	Tarık Okyay	De Yayınevi	1965	İst

Federico	İle Belisa'nın Bahçede Sevişmesi					
Gogol, Nikolay Vasilyeviç Oyunlaştıran : Sean Cosmos	Palto		Cemal Süreyya	Varlık	1968	Ist.
Gorki, Maksim	Ayaktakımı Arasında		Vâ-Nû	Bilgi	1967	Ank
Gorki, Maksim	Küçük Burjuvalar	Rus	Türkçesi Güner Sümer	Bilge	1967	Ank
Gregory, Lady Augusta	Kulaktan Kulağa	Ing	Mehmet Fuat	De Yayınevi	1965	Ist
Lady Augusta Gregory	Ay Doğarken	Ing	Türkçesi Akşit Göktürk	De Yayınevi	1963	Ist
Herbert, John	Düşenin Dostu	Ing	Ali Poyrazoğlu, Oktay Balademi	Sander Yayınevi	1970	Ist
Ionesco, Eugène	Jacques Ya Da Boyunegme	Fr	Pierre Caporal, İbrahim Denker	Ataç Kitapevi	1964	Ist
Ionesco, Eugène	Gergedan	Fr	Fikret Adil	Ataç Kitapevi	1963	Ist
Ionesco, Eugène	Gelinlik Kız ; Önder	Fr	Cemal Süreyya, Ülkü Tamer Genco Erkal	De Yayınevi	1964	Ist
Ionesco, Eugène	Kıral Ölüyor	Fr	Fikret Âdil	Ataç Kitapevi	1964	Ist
Ionesco, Eugène	Krallar Da Öler	Fr	Sermet Sami Uysal, Bülent Gürkut	Varlık Yayınevi	1968	Ist
Lerner, Alan Jay	Bir Kadın Yarattım	Ing	Canset Unan	Altın Kıtıplar Tiyatro Şaheserleri Serisi ; 1	1965	Ist
Maugham, William Somerset	Ekmek Elden	Ing	Ferhunde Gökyay	MEB	1965	Ist
Miller, Arthur	Satıcının Ölümü	Ing	Orhan Burian	MEB	1966	Ank
Miller, Arthur	Bütün Oğullarım	Ing	Ülkü Tamer, Aykut Tamer	Varlık Yayınevi	1963	Ist
Molière, Jean Baptiste Poquelin	İçkili Memo	Ing	Komedyadan Aktaran: Teodor Kasap; Baskıya Hazırlayan: Cevdet Kudret	Elif	1965	Ist
O'Neill, Eugene Gladstone	Altın	Ing	Avni Givda	MEB	1965	Ank
Pirandello, Luigi	Çıplakları Giydirmek	It	Feridun Timur	MEB	1965	Ank
Saroyan, William	İstiridye İle İnci	Ing	Mehmet Fuat	De Yayınevi	1965	Ist

	:Televizyon Oyunu					
Sartre, Jean-Paul	Sinekler	Fr	Tahsin Yücel	Ataç Kitapevi	1963	Ist
Sartre, Jean-Paul	Oyunlar Oynandı	Fr	Ferdi Merter	Damlacık	1968	?
Sartre, Jean-Paul	Gizli Oturum	Fr	Bertan Onaran	De Yayınevi	1965	Ist
Sartre, Jean-Paul	Şeytan Ve Yüce Tanrı	Fr	Eray Canberk	Ataç Kitabevi	1964	İst
Sartre, Jean-Paul	Kirli Eller	Fr	Samih Tiryakioğlu	Varlık Yayınevi	1965	İst
Schnitzler, Arthur	Yeşil Papağan	Alm	Hasan Kuruyazıcı	De Yayınevi	1963	İst
Shakespeare, William	Romeo İle Juliet	Ing	A. Turan Oflazoğlu	Bilgi Yayınevi	1968	İst
Shakespeare, William	Macbeth	Ing	Orhan Burian	MEB	1966	Ank
Shaw, Bernard	Kırgınlar Evi	Ing	Sevgi Sanlı	MEB	1968	Ank
Stanislavski, Konstantin Sergeyeviç	Bir Aktör Hazırlanıyor	?	Suat Taşer	MEB	1967	Ank
Strowsky, Fortunat Joseph	Tiyatro Ve Bizler	Fr	Sabri Esat Siyavuşgil	MEB	1962	Ank
Synge, John Millington	Babayiğit	Ing.	Saffet Korkut	MEB	1966	Ank
Tardieu, Jean	Sekiz Oyun	Fr.	Yıldırım Keskin	Bilgi Yayınevi	1965	Ank
Wilder, Thornton Niven	Trenton İle Camdan'a Mutlu Yolculuk	Ing	Mehmet Fuat	De Yayınevi	1965	Ist
Wilder, Thornton Niven	Kasabamız	Ing	Selçuk Yönel	Varlık Yayınevi	1969	Ist
Williams, Thomas Lainer (Tennessee Williams)	Sırça Kümes	Ing	Can Yücel	MEB	1964	Ank
William Butler Yeats	On Kısa Oyun	Ing	Ülkü Tamer	Bilgi Yayınevi	1967	Ank
Loyis Ser Kiyank	?	?	?	?	1961	
Weiss, Peter	Mara		Seniha Bedri Göknil	İnkılâp Ve Aka Kitabevleri	1968	Ist
André Antoine	Sahneye Koyma Sanatı	Fr	Suat Taşer	Bilgi Yayınevi	1967	Ank
Baty, Goston	Suç Ve Ceza	?	Bertan Onaran	?	1967	?
Shaw, Bernard	Ermiş Jeanne	Ing	Saffet Korku	MEB	1967	Ank

Çehov, Anton Pavloviç	Tütünün Zararları	Rus	Yılmaz Gruda	Bilgi Yayınevi	1966	Ank
Garcia Lorca, Federico	Kanlı Düğün	It	Tahsin Saraç, Yücel Yıldırım	MEB	1966	Ank
Lessing, Gotthold Ephraim	Bilge Nathan	Ing	Hayrettin Örs.	MEB	1966	Ank
Shaw, Bernard	Milyoner Kadın	Ing	Avni Givda	MEB	1966	Ank
Adamov, Arthur	Profesör Taranne	Fr	Tahsin Saraç	MEB	1965	Ank
Barrie, James Matthew	Kabahat Kendimizde	Ing	Orhan Burian	MEB	1965	Ank
Shaw, Bernard	Androcles İle Aslan	Ing	Süleyman Adıyaman, Rıza Dönmez	MEB	1965	Ank
Williams, Thomas Lainer Tennessee Williams	Arzu Tramvayı	Ing	Halit Çakır	MEB	1965	Ank
Kelly, George	Zavallı Aubrey	Ing	Mehmet Rauf	De Yayınevi	1964	Ist
Pitoëff, Georges	Bizim Tiyatro	Rus Fr	Muallâ Genez	MEB	1964	Ank
Tieghem, Philippe Van	Tiyatro Tekniği	Fr	Bertan Onaran	Elif Yayınları	1964	Ist
Roussin, André	Karı Koca Ve Ölüm	Fr	Tahsin Saraç	MEB	1963	Ank
Borchert, Wolfgang	Kapıların Dışında	Alm	Behçet Necatigil	De Yayınları	1962	Ist
Brecht, Bertolt	Tiyatro İçin Küçük Araç	Alm	Teoman Aktürel	Çan Yayınları	1962	Ist
Cocteau, Jean	İki Başlı Kartal	Fr	Sabri Esat Siyavuşgil	MEB	1962	Ank
Garcia Lorca, Federico	Yerma	Isp	İlhan Berk	Varlık Yayınevi	1962	Ank
Gogol, Nikolay Vasilyeviç	Ölü Canlar	Rus	Sabahattin Eyüboğlu, Melih Cevdet Anday	Elif Yayınevi	1962	Ank
Hauptmann, Gerhart Johann Robert	Fareler	Alm	Behçet Necatigil	Varlık Yayınevi	1962	Ist
Miller, Arthur	Cadı Kazanı	Ing	Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol	MEB	1962	Ank
O'Casey, Sean	Sağlık Yurdu	Ing	Cevat Çapan	De Yayınevi	1962	Ist
Pinter, Harold	Gitgel Dolap	Ing	Ergun Sav	De Yayınevi	1962	Ist

Sartre, Jean-Paul	Mezarsız Ölüler	Fr	Adalet Ağaoğlu	Meydan Sahnesi Yayınları	1962	?
Büchner, Georg	Woyzeck	Alm	Hasan Kuruyazıcı	De Yayınevi	1961	Ist
Çehov, Anton Pavloviç	Dağ Yolunda	Rus	Ülkü Tamer	De Yayınevi	1961	Ist
Eliot, Thomas Stearns	Sweeney Agonistes	Ing	Ülkü Tamer	De Yayınevi	1961	Ist
Géraldy, Paul	Sevmek	Fr	Ayşe Sarıgöllü	MEB	1961	Ist
Gregory, Lady Augusta	Kulaktan Kulağa	Ing	Mehmet Fuat	De Yayınevi	1961	Ist
Ionesco, Eugène	Kel Şarkıcı	Fr	Ülkü Tamer, Genco Erkal	De Yayınevi	1961	Ist
Ionesco, Eugène	Tiyatro Deneyi	Fr	Teoman Aktürel	De Yayınevi	1961	Ist
Lessing, Gotthold Ephraim	Philotas	Ing	Zahide Gökberk	De Yayınevi	1961	Ist
Materlinck, Maurice	Çağrılmadan Gelen	Ing	Memet Fuat	De Yayınevi	1961	Ist
Molière, Jean Baptiste Poquelin	Cimri	Fr	Yaşar Nabi Nayır	Varlık Yayınları	1961	Ist
Garcia Lorca, Federico	Don Cristobita İle Dona Rosita'nın Acıklı Güldürüsü	It	Memet Fuat	De Yayınevi	1960	Ist
Greene, Graham	Oturma Odası	Ing	Sevgi Sanlı	MEB	1960	Ank
O'Neill, Eugene Gladstone	Elektra'ya Yas Yaraşır	Ing	Müçteba Dorukan, Nüzhet Şenbey	MEB	1960	Ank

Yayınlanmış Çeviri Tiyatro Eserleri 1970-1980						
Yazar	Kitap İsmi	Dili	Çevirmen	Yayınevi	Tarih	Basım Yeri
Çehov, Anton Pavloviç	Martı İkinci Ya Da Ucuncu Baskı	Rus	Nihal Yalaza Taluy	Varlık Yayınevi	1974	İst
Dürrenmatt, Friedrich	Büyük Romulus	Alm	Vural Ülkü	Kültür Bakanlığı	1977	Ank
Gogol, Nikolay Vasilyeviç	Müfettiş	Rus	Nihat Yalaza Taluy	Varlık Yayınevi	1971 1973	Ist
İbsen, Henrik	Nora: Bebeğin Evi	Norv	Cevad Memduh Altar	Kültür Bakanlığı	1977	Ank
Kleist (F)	Ademin Kavuğu	Alm	Türkçeye Uyarlayan: Haldun Marlı	Betik Yayınları	1971	Ank
Lenz, Siegfried	Suçsuzlar Çağı- Suçlular Çağı	Alm	Sezer Duru	Soyut Yayınları	1974	Ist

Molière, Jean Baptiste Poquelin	Cimri	Fr	Yaşar Nabi Nayır	: Varlık Yayınevi	1971	Ist
Osborn, John	Öfke	Ing	Nuran Emrenb	Milli Eğitim Bakanlığı	1972	Ank
Pignarre, Robert	Tiyatro Tarihi	Ing	Pınar Kür	Gelişim Yayınlar	1975	Ist
Sartre, Jean-Paul	Kirli Eller	Fr	Samih Tiryakioğlu	Varlık Yayınevi	1975	Ist
Strindberg, August	Baba	Alm	A. Turan Ofazoğlu	Varlık Yayınevi	1972	Ist
Wild, Friedemann	Çok Amaçlı Sosyal Film-Konser-Konferans-Tartışma-Oyun-Tiyatro	Alm	M. Ali Oray, T. H. Darmstadt	Yaprak Kitabevi	1978	Ank
Williams, Emlyn	Ekinler Yeşerince	Ing	Sami Feriel	Kültür Bakanlığı	1976	Ank
Gray, Simon	Budala	Ing	Oya (Batum) Menteşe	?	1980	?
Kessler, Lyle	Çıkamaz Sokak Çocukları	Ing	Ali Neyzi	?	1980	?
Balderston, John Lloyd	Berkeley Alanı	Ing	Hadiye Sayron	?	1976	Ank
Eliot, Thomas Stearns	Kokteyl Parti	Ing	Bülent Ecevit	Bilgi Yayınevi	1975 2. Baskı?	Ank
Maugham, Somerset	Yüksek Sosyete	Ing	Melek Eroğlu	Kültür Müsteşarlığı	1974	Ank
Shaffer, Peter	Küheylan		Sevgi Sanlı	?	1974	?

Yayınlanmış Çeviri Tiyatro Eserleri 1980-1990						
Yazar	Kitap İsmi	Dili	Çevirmen	Yayınevi	Tarih	Basım Yeri
Bagnold, Enid	Kireçli Bahçe	Ing	Cahit Okurer	M.E.B.	1990	Ank
Brecht, Bertolt	Tiyatro Şiirleri	Alm	Kerem Çalışkan	Metis	1987	Ist
Brecht, Bertolt	Deneysel Tiyatro: Anlaşmanın Önemi, Küçük Burjuva Düğünü	Alm	Kaya Öztaş	Dost	1981	İst
Brecht, Bertolt	Epik Tiyatro	Alm	Kâmuran Şipal	Say	1981	İst
Brecht, Bertolt	Galileo Galilei	Alm	Adalet Cimcoz, Teoman Aktürel, Genco Erkal	Dostlar Tiyatrosu Yayınları	1984	İst
Brecht, Bertolt	Epik Tiyatro	Alm	Kâmuran Şipal	Cem Yayınevi	1990	İst
Brecht, Bertolt	Mahagonny Kentinin Yükselişi Ve Düşüşü	Alm	Aziz Çalışlar	Boyut Yayınevi	1988	İst
Brecht, Bertolt	Galile'nin Yaşamı	Alm	Özhan Barlas, Nahit Kayabaşı	Deniz Kitaplar Yayınevi,	1983	İst
Deval, Jacques	Bu Akşam Semerkant'ta	Fr	Fehmi Baldaş	M.E.B.	1989	Ank
Dietrich, Margrete	Oyuncu : Yönetmenin "Elinde Yaratıcı Bir Özne" Ya Da "Araç" Yüzyılın İlk Yarısındaki Tiyatro Kuramları Ve Uygulamalar	?	Özdemir Nutku	Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi	1985	Ank
Duvernois, Henri	Yalnız	Fr	Sabahattin Eyüboğlu	M.E.B.	1989	Ank
Ebert, Carl	Carl Ebert'ten Mektuplar	Alm	Nesrin Kazankaya Erten	Devlet Tiyatroları	1985	Ank
Eliot, Thomas Stearns	Katedralde Cinayet	Ing	Turgut Akman	Binbirdirek Kitabevi	1984	Ist
Frisch, Max	Yine Başladılar Şarkılarına :Bir Ağıt Denemesi	Alm	Münip Kıruyan, Haldun Marlı	Betik Yayınları	1982	Ank
Garcia Lorca,	Kanlı Düğün	It	Tahsin Saraç, Yücel	M.E.B.	1989	Ank

Federico			Yıldırım			
Goldoni, Carlo	Oteki Güzeli :Mirandolina ; Gelin-Kaynana : "Antikadüşkününün Ailesi" ; İzmirli Imprezorya : (Ali Çelebi Venedik'te Oyuncu Seçiyor)	It	Türkçesi Haldun Morlalı, Munip Koruyan, Cem Morlalı	Betik Yayınları	1984	Ank
Goldoni, Carlo	Kahvehane		Çeviren Ekrem Sungar	M.E.B	1989	Ank
Ibsen, H	Nora :Bir Bebek Evi	Nor	Cevat Memduh Atar	M.E.B.	1989	Ank
Ibsen, Henrik	Yaban Ördeği	Nor	Şaziye Berrin Kurt	M.E.B	1989	Ank
İbsen, Henrik	Brand	Nor	Seniha Bedri Göknıl	M.E.B	1990	Ank
Kafka, Franz	Duruşma	Fr	Sabahattin Eyuboğlu	Say	1985	Ist
Kingsley, Sidney	Gün Ortasında Karanlık	Ing	İsmet Hürmüzlü	Kültür Bakanlığı,	1989	Ank
Kleist	Kırık Testi	Alm	Hayrullah Ör	M.E.B.	1990	Ank
Mann, Thomas	Değişen Kafalar	Alm	Saadet İlkesus Alp	M.E.B.	1989	Ank
Mérimée, Prosper	Fırsat	Fr	Nurullah Ataç	M.E.B.	1990	Ank
O'casey, Sean	Kırmızı Güller	Ing	Cevat Çapan	Kuzey Yayınları	1985	Ank
O'casey, Sean	Silahşörün Gölgesi	Ing	Ülker İnce	Can	1989,1990	Ist
Piscator, Erwin	Politik Tiyatro	Alm	Mustafa Ünlü, Suavi Güney	Metis Yayınları	1985	Ist
Puşkin, Aleksandr Sergeyeviç	Mozart Ve Salieri	Rus	Tomris Uyar	De	1987	Ist
Shakespeare, William	Antonius İle Kleopatra	Ing	Saffet Korkut	M.E.B.	1989	Ank
Shakespeare, William	Bahar Noktası	Ing	Can Yücel	?	1981	Ist
Shakespeare, William	Bahar Noktası	Ing	Can Yücel	Dost	1984	Ank
Shakespeare,	Hırçın Kız	Ing	Nureddin	M.E.B.	1989	Ank

William			Sevin			
Shakespeare, William	Hamlet	Ing	Orhan Burian	M.E.B.	1989	Ank
Shakespeare, William	Romeo İle Juliet	Ing	Turan Oflazoğlu	Bilgi Yayınevi	1985	Ank
Shakespeare, William	Othello	Ing	Orhan Burian	M.E.B.	1989	Ank
Shakespeare, William	Venedik Taciri	Ing	Nurettin Sevin	M.E.B.	1989	Ank
Shakespeare, William	Macbeth	Ing	Orhan Burian	M.E.B.	1989	Ank
Shakespeare, William	Hamlet	Ing	Sabahattin Eyüboğlu	Remzi	1990	Ist
Shakespeare, William	Kral Lear I	Ing	İrfan Şahinbaş	M.E.B.	1989	Ank
Shaw, Bernard	Kırgınlar Evi	Ing	Sevgi Sanlı	M.E.B.	1990	Ank
Strowski, Fortunat Joseph	Tiyatro Ve Bizler	Fr	Sabri Esat Siyavuşgil	M.E.B.	1990	Ank
Synge, John Millington	Denize Giden Atlılar Carrar Ana'nın Tüfekleri	Ing	Orhan Burian	De Yayınevi	1984	Ist
Terentius Afer, Publius	Andros Güzeli	Lat	Nurullah Ataç	M.E.B.	1990	Ank
Tolstoy, Lev	Savaş Ve Barış Alfred Neumann, Erwin Piscator, Guntram Prüfer	Rus- Alm	Cevat Çapan	Kuzey	1985	Ank
Vildrac, Charles	Sonsuz Yolculuk	Fr	Fehmi Baldaş	M.E.B.	1989	Ank
Walf-Kesting, Marianne	Tarihte Ve Çağımızda Epik Tiyatro	Alm	Yılmaz Onay	Adam Yayınları	1985	Ist
Wesker, Arnold	Kökler	Alm	Cevat Çapan	Kuzey	1985	Ank
Havel, Vaclav	Buruk Ezgi	Çek	Kemal Boztepe, Ülkü Akbaba	Can	1990	Ist
Shaw, Bernard	Milyoner Kadın	Ing	Avni Gıda	M.E.B.	1990	Ank
Kingsley, Sidney	Gün Ortasında Karanlık	Ing	İsmet Hürmüzlü	Kültür Bakanlığı	1989	Ank
O'Neill, Eugene Gladstone	Altın	Ing	Avni Givda	M.E.B.	1989	Ank
Williams, Thomas Lainer	Arzu Tramvayı	Ing	Halit Çakır	M.E.B.	1989	Ank

Yendt, Maurice	Tiyatro Makinası	Fr	Olçay Poyraz	?	1988	?
Moissi, Vongjel	Aleksander Moissi	Fr	Memduha Sayılğan	Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi	1987	Ank
Volkoff, Vladimir	Aşk Öldürür	Rus	O. Poyraz	?	?	?
Pisk, Litz	Aktör Ve Bedeni	Ing	Cüneyt Çalışkur	Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi	1986	Ank
Schneider, Rolf	Richard Waverly Davası	Alm	Yılmaz Onay	Yarın	1986	Ist
Gorki, Maksim	Sonuncular	Alm	Yılmaz Onay	Yarın	1986	Ist
Shaffer, Peter	Karanlıkta Komedi	Alm	Yıldız Serpen	?	1986	?
Bax, Clifford	Genç Oyun Yazarına Mektup	Alm	Suat Taşer	Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi	1985	Ank
Sartre, Jean-Paul	Sinekler	Fr	Tahsin Yücel	Kuzey Yayınları	1985	Ank
Barbier, Pierre	Hoffmann'ın Öyküleri: Opera	Fr	Gürçil Çeliktaş		1984	Ank
Medaffl, Mark	Daha Güçsüz Bir Tanrının Çocukları, (Ya Da), Sessizliğin İçinden	?	Beyhan Karadağ	?	1984	?
Pitoëff, Georges	Bizim Tiyatro	Fr	Muallâ Genez	Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi	1984	Ank

Yayınlanmış Çeviri Tiyatro Eserleri 1990-2000

Yazar	Kitap İsmi	Dili	Çevirmen	Yayınevi	Tarih	Basım Yeri
Anderson, Maxwell	Şimşegin Tanrıları	Ing	Muazzez Menemencioğlu	Evrin Yayinevi	2000	Ist
Bagnold, Enid	Kireçli Bahçe	Ing	Cahit Okurer	Meb	1990 1997	Ank
Beckett, Samuel	Toplu Kısa Oyunlar	Ing	Hamdi Koç	Yapı Kredi Yayınları	1993	Ist
Çehov, Anton Pavloviç	Tek Perdelik Dokuz Oyun	Rus	Yılmaz Gruda	Bilgi	1994	Ank
Deval, Jacques	Bu Akşam Semerkant'ta	Fr	Fehmi Baldaş	Meb	1997	Ank
El-Hakim,	Trendeki Derviş	Arp	Nabi Avcı	Mavi	1997	Ist

Tevfik				Yayıncılık		
Fo, Dario	Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü	It	Fusun Demirel	Açılım Yayınları	1997, 1999	Ist
Fo, Dario	Sıradan Bir Gün Ve Diğer Oniki Komedi	It	Egemen Berköz	Açılım Yayınları	1998	Ist
Fo, Dario	Neredeyse Kadın :Elizabeth	It	Fusun Demirel	Açılım Yayınları	1999	Ist
Fo, Dario	Ödenmeyecek! Ödemiyoruz! ☹Herşey Bedava)	It	Fusun Demirel	Açılım Yayınları	1999	Ist
Fo, Dario	Kadın Oyunları II :Açık Aile Neredeyse Ardına Kadar Açık	It	Fusun Demirel	Açılım Yayınları	1998	Ist
Fo, Dario	Kadın Oyunları I	It	Fusun Demirel	Açılım Yayınları	1999	Ist
Fo, Dario	Marino Serbest! Marino Masum	It	Rekin Teksoy	Açılım Yayınları	1998	Ist
Fo, Dario	Sıradan Bir Gün Ve Diğer Oniki Komedi	It	Egemen Berköz	Açılım Yayınları	1998	Ist
French, David	Kanada Oyunları :Pırpırlı Yaşam	Ing	Turgut A. Akter	Mitos Boyut	1994	Ist
George F. Walker	Karanlık Güçler Üstadı (Zastrozzi)	Ing	Turgut A. Akter	Mitos Boyut	1994	Ist
Frisch, Max	Kont Öderland ;Santa Cruz	Alm	Güler Türker	Düzlem	1992	Ist
Fugard, Athol	Ada	Ing	Yücel Erten	Kültür Bakanlığı	1993	Ank
Gelman, Aleksander	Yüzyüze	Rus	Belgi Paksoy	Kültür Bakanlığı	1993	Ank
Genet, Jean	Hizmetçiler	Fr	Salâh Birsell	Nisan Yayınları	2000	Ist
Giraudoux, Jean	Truva Savaşı Olmayacak	Fr	Tahsin Saraç	Kültür Bakanlığı	1997	Ank
Gogol, Nikolay Vasilyeviç	Bir Delinin Hatıra Defteri	Rus	Coşkun Tunçtan	Mitos Boyut	1993	Ist
Goldoni, C	Kahvehane	It	Ekrem Sungar	Meb	1997	Ank
İbsen, Henrik	John Gabriel	Nor	Memduh Altar	Meb	1991	Ank

	Borkman					
İbsen, Henrik	Brand	Nor	Seniha Bedri Göknıl	Meb	1990	Ank
İbsen, Henrik	Yaban Ördęi	Nor	Armağan Sancar Ersin	Kültür Bakanlığı	1994	Ank
Kleist	Kırık Testi	Alm	Hayrullah Örs	Meb,	1990	Ank
Kleist	Kırık Testi	Alm	Hayrullah Örs	Meb,	1997	Ank
Koltés, Bernard-Marie	Toplu Oyunları	Fr	Yiğit Bener, Ali Berktaş	Mitos Boyut	1999	Ist
Köstner, Erich	Diktatörler Okulu	Alm	Aykut Yazgan	Ayna Yayınevi	1999	Ist
Mérimée, Prosper	Fırsat	Fr	Nurullah Ataç	Meb	1990	Ank
Miller, Arthur	Satıcının Ölümü	Ing	Müge Ayşe Saraç	İlke Kitabevi	1994	Ank
Molière, Jean Baptiste Poquelin	Cimri	Fr	Yaşar Nabi Nayır	Meb	1991,1996, 1999	Ank
Morris, Eric	Rol Yapmayın Lütfen	Ing	İpek Bilgin	Dost Kitabevi	2000	Ank
O'casey, Sean	Silahşörün Gölgesi		Ülker İnce	Can	1990, 1989	Ist
O'neill, Eugene Gladstone	Yağ	Ing	Avni Givda	Meb	1992, 1997	Ank
O'neill, Eugene Gladstone	Elektra'ya Yas Yaraşır	Ing	Müçteba Dorukman, Nüzhet Şenbay	Meb	1992	Ank
O'neill, Eugene Gladstone	İmparator Jones	Ing	Avni Givda	Meb	1991	Ank
Örkény, İstván	Kedi Oyunu	Bulgar	Faruk Ersöz	Kültür Bakanlığı	1993	Ank
Osborne, Charles	Beklenmeyen Misafir	Ing	Meltem Söngür	Altın Kitaplar	1999	Ist
Pignarre, Robert	Tiyatro Tarihi	Fr	Pınar Kür	İletişim	1991	Ist
Pitoëff, Georges	Bizim Tiyatro	Fr	Muallâ Genez	Meb	1991	Ank
Platon	Devlet Adamı	Yun	Behice Boran	Meb	1992	Ank
Rame, France Dario Fo	Kadınlardan Konuşalım	It	Fusun Demirel	Açılım Yayınları	2000	Ist
Schottenfeld,	Yedi Kadın	Ing	Sevgi Sanlı	Kültür	1993	Ank

Barbara				Bakanlığı		
Shakespeare, William	Venedik Taciri	Ing	Nurettin Sevin	M.E.B.	1992	Ank
Shakespeare, William	Yanlışlıklar Komedyası		Avni Givda	Meb	1992	Ank
Shakespeare, William	Julius Caesar	Ing	Nureddin Sevin	Meb	1992	Ank
Shakespeare, William	Hamlet	Ing	Can Yücel	Papirüs	1998	Ist
Shakespeare, William	Hamlet	Ing	Sabahattin Eyüboğlu	Remzi	1990	Ist
Shakespeare, William	Julius Ceasar	Ing	Nureddin Sevin	Meb	1996	Ist
Shakespeare, William	Hamlet	Ing	Orhan Burian	Meb	1995	Ist
Shakespeare, William	Macbeth	Ing	Orhan Burian	Meb	1996	Ank
Shakespeare, William	Othello	Ing	Orhan Burian	Meb	1992, 1996	Ank
Sontag, Susan	Alice Yatakta	Ing	Nihal Geyran Koldaş	Nisan Yayınları	1999	Ist
Sophokles,	Antigone	Yun	Sabahattin Ali	Kültür Bakanlığı	1993	Ank
Sophokles,	Oedipus	Yun	Sabahattin Ali	Kültür Bakanlığı	1992	Ank
Tardieu, Jean	Oda Tiyatrosu : “On Altı Oyun”	Fr	Yıldırım Keskin	Bilgi Yayınevi	1992	Ank
Tolstoy, Lev	Yaşayan Ölü	Rus	Rana Çakıröz Ş.S. İlter	Meb	1992	Ank
Turrini, Peter	Verimsizler	Avus Alm	Kemal Boztepe	Yapı Kredi Yayınları, 1993	1993	Ist
Vildrac, Charles	Dünya Gözüyle	Fr	Nurullah Ataç	Meb	1991	Ank
Weiss, Peter	Soruşturma	Alm	Ülkü Tamer	Yar Yayınları	1996	Ist
Wells, Stanley	Shakespeare Yazar Ve Eserleri	Ing	Cevza Sevgen	Yapı Kredi Yayınları	1992	Ist
Willams, Tennessee	Arzu Tramvayı	Ing	?	M.E.B.	1997	Ank
Zuckmayer, Carl	Köpenick’li Yüzbaşı: Oturma İzni	Alm	Vural Ülkü	Yapı Kredi	1993	Ank

Aust, Jan	Bir Güzel İle Bir Hayvan :Çocuklar İçin Tiyatro Oyunu	?	Hale Kuntay	?	2000	?
Boytchev, Hristo	Albay Kuş-Veya-Kuş Albay	Bul	Nihal Geyran Koldaş	?	2000	?
İsakoviç, Aliya	Hasan Ağa'nın Karısı	Bosn	Fahri Kaya	?	2000	?
Lunari, Luigi	Babamın Anısına	It	Zeyno Erkmen Beşikçi	Yeni Tiyatro Oyunları	2000	Ist
Navrotsky, Pavel Ivanovich		Ing	?	?	?	?
İbsen, Henrik	Nora Bebekevi	Nor	Armağan Sancar Ersin	Kültür Bakanlığı	1998	Ank
Paso, Alfanzo	Kırkından Sonra	Isp	Hale Kuntay	Onk Ajans	1998	Ist
Seneca, Lucius Annaeus	Troyalı Kadınlar	Lat	Haydar Dönmez	Kültür Bakanlığı	1998	Ank
Fo, Dario	Klakson Borazanlar Ve Birtlar	It	Fusun Demirel	Açılım Yayınları	1997	Ist
Ionesco, Eugène	Toplu Oyunları 2	Fr	Hasan Anamur	Mitos-Boyut	1997	Ist
Shaw, Bernard	Kırgınlar Evi	Ing	Sevgi Sanlı	Meb	1997	Ank
Feydeau, Georges	Bit Yeniği	Fr	Nisa Serezli	?	1996	?
Franchi, Eva	Yolun Sonunda	It	Muhittin Yılmaz	İtalyan Kültür Heyeti	1996	Ank
Stratiev, Stanislas	Deri Ceket	Bulg	Özdemir İnce	?	1995	?
Burggraf, Waldfried	Robinson Ölmemelidir	Ing	S. Türkis Noyan	Kültür Bakanlığı	1993	Ank
Krüger, Carsten	Işık Sever Max	Alm	Meriç Gök	Kültür Bakanlığı	1993	Ank
Çehov, Anton Pavloviç,	Teklif	Rus	Gaffar Güney	Meb	1992	Ist
Shakespeare, William	Pericles, Sur Prensi	Ing	Hamdi Koç	Yapı Kredi Yayınları	1992	Ist
Brecht, Bertolt	Galilei'nin Yaşamı	Alm	Adalet Cimcoz Şiirlerin Çevirisi: Teoman Aktürel	?	1991	?

Nicolaj, Aldo	Kadın İle Memur	It	Muhittin Yılmaz	?	1991	?
Simon, Neil	İkinci Bölüm	Ing	Cemil Büyüktutku	?	1991	?

Yayınlanmış Çeviri Tiyatro Eserleri 2001-2006						
Yazar	Kitap İsmi	Dili	Çevirmen	Yayınevi	Tarih	Basım Yeri
Anagnostaki, Loula	Toplu Oyunları.1	Yun	Burç İdem Dinçel	Mitos Boyut,	2006.	İst
Dukovski, Dejan	Barut Fıçısı	Mak	Bilge Emin	Mitos Boyut,	2006.	Ist
	Eski Yunan Tragedyaları.4	Yun	Metin Balay	Mitos Boyut,	2006.	Ist
Garcia Lorca, Federico	Beş Yıl Geçince :Zamanın Efsanesi	İt	Murat Uyurkulak	Tiyatro Oyunevi	2006.	Ist
İbsen, Henrik	Denizden Gelen Kadın ; Biz Ölümler Uyanınca	Nor	Beliz Güçbilmez, Ümmühan Kahraman Güneş	Deniz Kitabevi	2006	Ank
Racine, Jean Baptiste	Bayazıt	Fr	Başar Sabuncu	Mitos Boyut,	2006.	Ist
Shakespeare, William	Romeo ee Juliet	İng	Züleyha Yılmaz	Ve Edebiyat Yayınları	2006	Ist
Stanislavski, Konstantin Sergeyeviç	Bir Karakter Yaratmak	Rus	Suat Taşer	Papirüs	2006	İst
Wekwerth, Manfred	Brecht'le Havana'da	Alm	Yalçın Baykul	Mitos-Boyut	2006	İst
Adhamopulos, Aleksandhros	İrmikoğlan :Tiyatro	Yun	Katerina Sarioğlu	Albatros Yayıncılık	2005	İst
Goethe, Johann Wolfgang	Faust	Alm	Mustafa Özdemir	Akçağ	2005	Ank
Molière, Jean Baptiste Poquelin	Hastalık Hastası	Fr	Sonat Kaya	Bordo Siyah	2005	İst
Richards, Thomas	Grotowski İle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak	İng	Hülya Yıldız, Aysin Candan	Norgunk Yayıncılık	2005	İst
Sophokles,	Elektra	Yun	Cüneyt Çetinkaya	Bordo Siyah	2005	İst
Barrie, James Matthew, Sir	Kabahat Kendimizde	İng	Orhan Burian	Meb	2004	İst
Bordon, Furio	Son Aylar	İt	Necdet Adabağ	Kültür Ve Turizm Bakanlığı	2004	Ank
Dorst, Tangred	Dönemeç	Alm	Bahçet Necatigil	?	2004	?
Gogol, Nikolay	Toplu Oyunları	Rus	Koray	Mitos Boyut	2004	Ist

Vasilyeviç			Karasulu			
Innes, Christopher	Avant-Garde Tiyatro	Ing	: Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman	Dost	2004	Ank
Jarry, Alfred	Kral Übü	Fr	Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen	Tem Yapım Yayıncılık	2004	Ist
Jarry, Alfred	Übü :Bütün Yönleriyle Übü Serüveni	Fr	Rıza Katı	Yaba Yayınları	2004	Ist
Shakespeare, William	İki Soylu Akraba	Ing	Özdemir Nutku	Alkım Yayınevi	2004	Ist
Shakespeare, William,	Kral III. Richard	Ing	Ali H. Neyzi	Mitos-Boyut	2004	Ist
Shakespeare, William	Hamlet	Ing	Orhan Burian	Meb	2004	Ist
Shaw, Bernard	Dört Oyun	Ing	Sevgi Sanlı	Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları	2004	Ist
André Antoine	Sahneye Koyma Sanatı	Ing	Suat Taşer	Papirüs Yayınevi	2003	Ist
Arbuzov, Aleksey	Söz Veriyorum	Rus	Fatoş Sevensil	?	2003	?
Barillet	Kaktüs Çiçeği	Rus	Asude Zeybekoğlu	?	2003	?
Boal, Augusto	Ezilenlerin Tiyatrosu	Fr	Necdet Hasgöl	Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi	2003	Ist
Euripides	Bakkhalar	Yun	Sabahattin Eyuboğlu	Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları	2003	Ist
Fabbri, Diego	Gönül Avcısı	İt	Tarık Levendoğlu	?	2003	?
Fiorenza, Statio	Kassandra	İt	Serra Yılmaz, Hür Yumer	?	2003	?
Fo, Dario	Klakson, Borazanlar Ve Birtlar	It	Fusun Demirel	Açılım Yayınları	2003	Ist
Francut, Eva	Yolun Sonunda	?	Muhittin Yılmaz	?	2003	?
Fuchs, Elinor	Karakterin Ölümü :Modernizmden Sonra Tiyatro	İng	Beliz Güçbilmez	Dost	2003	Ank

Harris, Aurand	Androcles Ve Aslan	Ing	Leyla Tepedelen	?	2003	?
Hartog, Jan De	Bir Yastıkta Nice Mutlu Yıllarda	Flamn	Armağan Sancar Ersin	?	2003	?
Hoogstra, Jaap	Tankivini Adası	Flamn	Hale Kuntay	?	2003	?
Lonesco, Eugene	İki Kişilik Hırgür	Fr	?	?	2003	?
Longa, Kurt	Külkedisi	Ing	Hale Kuntay	?	2003	?
Morris, Eric	Rol Yapmayın Lütfen	Ing	İpek Bilgin	Dost	2003	Ank
Haim, Victor	Kasabın Hayalleri	Fr	Hakan Tartan	?	2003	?
Norman, Marsha	İyi Geceler Anne	Ing	Yıldırım Türker	?	2003	?
Patric, John	Çayhane	Ing	Ayşe Sarıalp	?	2003	?
Psathas, Dimitri	Yalancı Aranıyor	Yun	Panayot Abacı	?	2003	?
Shakespeare, William	Julias Caesar	Ing	Hanife Özyapıcı	Ve Edebiyat Yayınları	2003	Ist
Shakespeare, William	Antonius Ve Kleopatra	Ing	Züleyha Yılmaz	Ve Edebiyat Yayınları	2003	Ist
Shakespeare, William	Macbeth	Ing	Esen Genç	Ve Edebiyat Yayınları	2003	Ist
Simon, Neil	İkinci Caddenin Mahkumu	Ing	Cemil Büyüktku	?	2003	?
Topor, Tom	Kaçık	Ing	Filiz Ofluoğlu	?	2003	?
Treblay, Michel	Dört Kız Kardeş	Ing	Sevgi Sanlı	?	2003	
Vazov, İvan Minchov	Koltuk Düşkünleri	Bulgar	İsmail B. Ağlagül	Kültür Bakanlığı	2002	Ank
Vilar, Berrogain Jean	Tehlike Altındaki Sanat : Tiyatro Ve Geleneği Üstüne	Fr	Bertan Onaran	Papirus Yayınları,	2003	Ist
Wilson, John Anthony Burgess	Mozart Ve Deyyuslar	Ing	Aslı Biçen	Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları	2003	Ist
Abélard, Pierre Oyunlaştıran: Ronald Duncan	Mektuplar	Fr	Zeynep Avcı	Mitos-Boyut	2002	Ist
Barba, Eugenio	Oyuncunun Gizli Sanatı :Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü	It	Ayşın Candan	Yapı Kredi	2002	Ist
Brine, Adrian	Shakespare Oyunculuğu	Ing	Ali H. Neyzi	Türkiye İş Bankası Kültür	2002	Ist

				Yayınları		
Haytov, Nikolay	Patikalar	Bulg	İsmail B. Ağlagül	Kültür Bakanlığı	2002	Ank
Molière, Jean Baptiste Poquelin	Cimri	Fr	Nur Nirven	Bordo-Siyah Klasik Yayınları	2002	Ist
Schiller, Friedrich Von	Haydutlar	Alm	İstanbul	Bakış Yayınları	2002	Ist
Shakespeare, William	Othello	Ing	Serpil Ekici	Ve Edebiyat Yayınları	2002	Ist
Shakespeare, William	Aşkın Çabası Boşuna	Ing	Ali H. Neyzi	Mitos-Boyut	2002	Ist
Vazov, İvan Minchov	Koltuk Düşkünleri	Bulg	İsmail B. Ağlagül	Kültür Bakanlığı	2002	Ank
Chalem, Denise,	Annem Denizi İlk Kez Ellisinde Gördü	Fr	Esen Özmen	?	2001	?
Greenblatt, Stephen	Shakespeare Ve Kültür Birikimi	Ing	Nilgün Pelit	Dost	2001	Ank

Yayınlanmış Çeviri Tiyatro Eserleri 2007-2008						
Yazar	Kitap İsmi	Dili	Çevirmen	Yayınevi	Tarih	Basım Yeri
Boal, Augusto	Ezilenlerin Tiyatrosu	Ing	Necdet Hasgöl	Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi	2008	Ist
Boal, Augusto	Arzu Gökkuşığı	Ing	Fırat Güllü, Sinem Yılancı	Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi	2008	Ist
Goldberg, Moses	Tiyatro Ve Çocuk	İng	Funda Özşener	Mitos-Boyut	2008	Ist
Goldoni, Carlo	İki Efendinin Uşağı	İt	Rekin Teksoy	Mitos-Boyut	2008	Ist
Hatcher, Jeffrey	Bir Picasso, Lütfen	Ing	Şükran Yücel	Mitos-Boyut	2008	Ist
Lavery, Bryony	Ophelia	Ing	Pürnur Uçar Özbirinci	Mitos-Boyut	2008	Ist
Molière, Jean Baptiste Poquelin	Hastalık Hastası	Fr	Sonat Kaya	Bordo Siyah	2008	Ist
Molière, Jean Baptiste Poquelin	Tartüf	Fr	Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen, Çetin Sarıkartal	Mitos-Boyut	2008	Ist
Müller, Heiner	Hamlet Makinesi	Alm	Zehra Aksu	De Ki Basım	2008	Ist

			Yılmaz	Yayın		
Radiguet, Raymond	Pelikanlar	Fr	Ayberk Erkay	Mitos-Boyut	2008	Ist
Saramonowicz, Andrzej	Testosteron	Pol	Neşe Taluy Yüce	Tem Yapım Yayıncılık	2008	Ist
Shakespeare, William	Kısasa Kısas ; Onikinci Gece ; Venedik Taciri	Ing	Zeynep Avcı	Mitos-Boyut	2008	Ist
Simon, Neil,	Ben Artist Olmak İstiyorum	Ing	Bilge Koloğlu	Yeni Tiyatro Oyunları	2008	Ist
Sophokles	Cüneyt Çetinkaya	Yun	Cüneyt Çetinkaya	Bordo Siyah	2008	Ist
Sophokles	Filoktetes	Yun	Şükran Yücel	Mitos-Boyut	2008	Ist
Tilakasiri, Jayadeva	Asya Kukla Tiyatrosu	Ing	Çağrı Yılmaz	Mitos Boyut	2008	Ist
Vian, Boris	İmparatorluk Kuranlar	Fr	Ayberk Erkay	Mitos-Boyut	2008	Ist
Vian, Boris	Kasaplığın Elkitabı	Fr	Ayberk Erkay	Mitos-Boyut	2008	Ist
Beckett, Samuel	Oyun Sonu	Fr	Genco Erkal	Mitos-Boyut	2007	Ist
Brook, Peter	Açık Kapı	Ing	Metin Balay	Yapı Kredi Yayınları	2007	Ist
Carlson, Marvin	Tiyatro Teorileri	Ing	Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım	De Ki Basım Yayın	2007	Ank
Diderot, Denis	Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler	Fr	Sabri Esat Siyavuşgil	Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları	2007	Ist
Edmundson, Helen	Anna Karenina		Cevat Çapan	Mitos-Boyut	2007	Ist
Ludwig, Volker	Bir Kutlama	Alm	Emre Erdem	Mitos-Boyut	2007	Ist
Shakespeare, William	Can Doğan	Ing	Can Doğan	Mitos-Boyut	2007	Ist
Stanislavski, Konstantin Sergeyeviç	Bir Karakter Yaratmak	Rus	Bir Karakter Yaratmak	Papirüs	2007	Ist

Yayınlanmış Çeviri Tiyatro Eserleri 2009-2012						
Yazar	Kitap İsmi	Dili	Çevirmen	Yayınevi	Tarih	Basım Yeri
Anouilh, Jean	Antigone	Fr	Yaşar Avunç	Agora Kitaplığı	2012	Ist
Beckett,	Godot'yu Beklerken	Ing	Uğur Ün -	Kabalcı	2012	Ist

Samuel			Tarık Günersel	Yayınevi,		
Boal, Augusto	Arzu Gökkuşığı	Ing	Fırat Güllü, Sinem Yılandı, Ece Aydın	Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi	2012	Ist
Burchett, Jan	Taşyaratıklar Tiyatro Oyununda	Ing	Halil İbrahim Şen	Artemis Çocuk	2012	Ist
Çehov, Anton Pavloviç	Martı	Rus	Vedii İlmen	Yaba Yayınları	2012	Ist
Chalem, Denise	Yarın Ola Hayr'ola	Fr	Esen Özman	Mitos Boyut	2012	Ist
Chalem, Denise	Annem Denizi İlk Kez Ellisinde Gördü	Fr	Esen Özman	Mitos Boyut	2012	Ist
Dorfman, Ariel	Ölüm Ve Kız	Arj	Nesrin Kazankaya	Mitos Boyut	2012	Ist
Dukovski, Deyan	Boş Şehir	Mak	Bilge Emin	Mitos Boyut	2012	Ist
Egri, Lajos	Piyes Yazma Sanatı	Macar	Suat Taşer	Agora Kitaplığı	2012	Ist
Aiskhylos	Tebai'ye Karşı Yediler	Yun	Yılmaz Onay	Mitos Boyut	2012	Ist
Gogol, Nikolay Vasilyeviç	Gogol, Nikolay Vasilyeviç	Rus	Koray Karasulu	Mitos Boyut	2012	Ist
Gregory, Lady Augusta	İrlanda Oyunları 2	Ing	Nazlı Miraç Ümit	Mitos Boyut	2012	Ist
Greig, David	Sarı Ay :Leila İle Lee' Nin Baladı	Ing	Fusun Günersel Balad Çevirileri: Tarık Günersel	Mitos Boyut	2012	Ist
İbsen, Henrik	Bir Bebek Evi :(Nora)	Nor	Jale Karabekir - Feride Eralp	Agora Kitaplığı	2012	Ank
Molière, Jean Baptiste Poquelin	Cimri	Fr	Sonat Kaya	Bordo Siyah	2012	Ist
Molière, Jean Baptiste Poquelin	Hastalık Hastası	Fr	Sonat Kaya	Bordo Siyah	2012	Ist
Molière, Jean Baptiste Poquelin	Kibarlık Budalası	Fr	Sonat Kaya	Bordo Siyah	2012	Ist
Moravia, Alberto	Aylaklar	It	Necdet Adabağ	Mitos-Boyut	2012	Ist
Morris, Eric	Rol Yapmayın Lütfen	Ing	İpek Bilgin	Alfa	2012	Ist
Morris, Eric	Fütursuz	Ing	İpek Bilgin	Alfa	2012	Ist

	Oyunculuk					
Neziraj, Jeton	Şehir Büyüyor	Bos Kosova	Senem Cevher	Mitos-Boyut	2012	Ist
Neziraj, Jeton	Köprü	Bos Kosova	Senem Cevher	Mitos-Boyut	2012	Ist
Neziraj, Jeton	Aşk Zamanı Savaş	Bos Kosova	Senem Cevher Onur Akgülgil	Mitos-Boyut	2012	Ist
Piscator, Erwin	Politik Tiyatro	Alm	Mustafa Ünlü, Suavi Güney	Agora Kitaplığı	2012	Ist
Shakespeare, William	Julius Caesar	Ing	Can Doğan	Mitos-Boyut	2012	Ist
Shakespeare, William	Kral Lear	Ing	Can Doğan	Mitos-Boyut	2012	Ist
Shakespeare, William	Antoniüs Ve Kleopatra	Ing	Can Doğan	Mitos-Boyut	2012	Ist
Shakespeare, William	Hamlet	Ing	Özdemir Nutku	Mitos-Boyut	2012	Ist
Shakespeare, William	Hamlet	Ing	Can Doğan	Mitos-Boyut	2012	Ist
Stanislavski, Konstantin	Oyuncunun El Kitabı	Rus	Osman Akınhay	Agora Kitaplığı	2012	Ist
Stanislavski, Konstantin	Bir Aktör Hazırlanıyor	Rus	Osman Akınhay	Agora Kitaplığı	2012	Ist
Stanislavski, Konstantin	Bir Karakter Yaratmak	Rus	Tufan Göbekçin	Alfa	2012	Ist
Strindberg, August	Matmazel Julie	Isvec	Rüstem Ertuğ Altınay	Agora Kitaplığı	2012	Ist
Strindberg, August	Baba	Isvec	T.Yılmaz Ögüt	Mitos-Boyut	2012	Ist
Vişnevski, Vsevolod	Optimist Tragedya	Rus	Yılmaz Onay	Kreatif Yayıncılık	2012	Ist
Visniec, Matei	Frankfurt'ta Kız Arkadaşı Olan Bir Saksofoncu Tarafından Anlatılan Pandaların Hikayesi	Romen	Omid Darvish	Mitos-Boyut	2012	Ist
Zaporah, Ruth	Doğaçlama Tiyatro Yöntemi	Ing	Özge Tomruk	Mitos-Boyut	2012	Ist
Aristophanes	Kurbağalar	Yun	Ayşe Selen	Mitos-Boyut	2012	Ist
Boal, Augusto	Ezilenlerin Tiyatrosu	Ing	Necdet Hasgöl	Boğaziçi Üniversitesi	2012	Ist
Brecht, Bertolt	Epik Tiyatro	Alm	Kâmuran Şipal	Agora Kitaplığı	2011	Ist

Brecht, Bertolt	Oyun Sanatı Ve Dekor	Alm	Kâmuran Şipal	Agora Kitaplığı	2011	Ist
Büchner, Georg	Büchner, Georg	Alm	Aziz Çalışlar	Mitos-Boyut	2011	Ist
Carter, David	Oyunlar...Ve Yapım Teknikleri	Ing	Barış Baysal	Kalkedon Yayıncılık	2011	Ist
Gatti, Armand	Çöpçü Auguste G.'Nin Düşü Çalan Yaşamı	Fr	Ayberk Erkay	Mitos-Boyut	2011	Ist
İbsen, Henrik	Toplu Oyunları 2	Nor	T. Yılmaz Öğüt	Mitos-Boyut	2011	Ist
Koltes, Bernard-Marie	Ormanlardan Hemen Önceki Gece	Fr	Ayberk Erkay	Mitos-Boyut	2011	Ist
Kovaçević, Dušan	Dar Ayakkabıyla Yaşamak	Sırp	Bilge Emin	Mitos-Boyut	2011	Ist
Lessing, Gotthold Ephraim	Bilge Nathan	Ing	Çağdaş Sönmez	Elips Kitap,	2011	Ist
Matiş, Mate	Hırvat Oyunları	Hırv	Fusun Günersel, Şükran Yücel	Mitos Boyut	2011	Ist
Miller, Arthur	Köprüden Görünüş	Ing	Gül Nurcan Yuyucu Yıldırım	Mitos Boyut	2011	Ist
Miller, Arthur	Satıcının Ölümü	Ing	Satıcının Ölümü	Mitos Boyut	2011	Ist
Miller, Arthur	Vichy'deki Olay	Ing	Nihal Geyran Koldaş	Mitos Boyut	2011	Ist
Molière, Jean Baptiste Poquelin	Don Juan	Fr	Ayberk Erkay	Mitos Boyut	2011	Ist
Sophokles	Antigone	Yun	Ayşe Selen	Mitos Boyut	2011	Ist
Steiner, George	Steiner, George	Ing	Burç İdem Dinçel	Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları	2011	Ist
Thoss, Michael	Yeni Başlayanlar İçin Brecht	Ing	Tuvana Gülcan	Habitus Yayıncılık	2011	Ist
Wesker, Arnold	Toplu Oyunları, 2	Ing	?	Tem Yapım Yayıncılık	2011	Ist
Boal, Augusto	Oyuncular Ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar	Ing	Berk Ataman, Özgürol Öztürk, Kerem Rızvanoğlu	Bütek	2010	Ist
Case, Sue Ellen	Feminizm Ve Tiyatro	Ing	Ayşan Sönmez	Bütek	2010	Ist
Donkin,	Neşeli Tiyatro	Ing	Burcu	Timaş	2010	Ist

Andréw	Acıklı Shakespeare		Çekmece	Yayınları		
?	Eski Yunan Tragedyaları4	Yun	Metin Balay	Mitos-Boyut	2010	Ist
Jarry, Alfred	Zincire Vurulmuş Übü	Fr	Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen	Mitos-Boyut	2010	Ist
Kleist, Heinrich Von	Toplu Oyunları 1	Alm	Ayşe Selen	Mitos-Boyut	2010	Ist
Kovaçevic, Duşan	Buluşma Yeri	Sırp	Bilge Emin	Mitos-Boyut	2010	Ist
Molière, Jean Baptiste Poquelin	Cimri	Fr	Sonat Kaya	Bordo Siyah	2010	Ist
Pinter, Harold	Kutlama	Ing	İbrahim Yerebakan	Mitos-Boyut	2010	Ist
Pirandello, Luigi	İv. Henri	It	Necdet Adabağ	Tem Yapım Yayıncılık	2010	Ist
Sophokles	Elektra	Yun	Cüneyt Çetinkaya	Bordo Siyah	2010	Ist
Sophokles	Eski Yunan Tragedyaları 10	Yun	Furkan Akderin	Tem Yapım Yayıncılık	2010	Ist
Topor, Roland	Masanın Altında	Fr	Esen Özman	Mitos-Boyut	2010	Ist
Artaud, Antonin	Tiyatro Ve İkizi	Fr	Bahadır Gülmez	Yapı Kredi Yayınları	2009	Ist
Bogart, Anne	Viewpoints Kitabı	Ing	Fatih Gençkal	Mitos Boyut	2009	Ist
Büchner, Georg	Woyzeck	Alm	Hasan Kuruyazıcı	Mitos Boyut	2009	Ist
Aiskhlos	Zincire Vurulmuş Prometheus	Yun	Furkan Akderin	Mitos Boyut	2009	Ist
Fo, Dario	Ödenmeyecek! Ödemiyoruz	It	Fusun Demirel	Açılım Yayınları	2009	Ist
Goldoni, Carlo	Becerikli Dul	It	Samim Sinanoğlu	Mitos Boyut	2009	Ist
Hugo, Victor	Hernani	Fr	Gülray Oktar Ural	Mitos Boyut	2009	Ist
Kovaçevic, Duşan	İntiharın Genel Provası	Sırp	Bilge Emin	Tem Yapım Yayıncılık	2009	Ist
Lagarce, Jean-Luc	Toplu Oyunlar 1	Fr	Ayberk Erkay	Mitos-Boyut	2009	Ist
Pourveur, Paul	Belçika Oyunları 2	Bel	Şaban Ol	Tem Yapım Yayıncılık	2009	Ist
Rongjun Yu, Nick	Nick Rongjun Yu Toplu Oyunları	Cin	Zeynep Nutku	Tem Yapım Yayıncılık	2009	Ist

Shakespeare, William	Hırçın Kız	Ing	Zeynep Avcı	Mitos-Boyut	2009	Ist
Sierz, Aleks	Suratına Tiyatro	Ing	Selin Girit	Mitos-Boyut	2009	Ist
Sophokles	Aias	Yun	Furkan Akderin	Mitos-Boyut	2009	Ist
Terentius, Publius	Latin Komedyaları, 3	Lat	Furkan Akderin	Mitos-Boyut	2009	Ist
Terentius, Publius	Latin Komedyaları, 2	Lat	Furkan Akderin	Mitos-Boyut	2009	Ist
Thorsdottir, Vala	Mutfak Söyleşileri	Izlanda	Ayşe Üner	Mitos-Boyut	2009	Ist

Ek 3. Devlet Tiyatroları Oynanmış Oyunlar 1960-2012:

Oyun Adı	Yazar	Dili	Sezonu
AŞK VE BARIŞ	SUAT TAŞER	Yerli	1960-1961
AYRI DÜNYALAR	ŞAHAP SITKI	Yerli	1960-1961
AYRI MASALAR	TERENCE RATTIGAN	Yabancı	1960-1961
BABA EVİNDE HAYAT	CLARENCE DAY	Yabancı	1960-1961
BÜYÜK JÜSTİNYEN	REFİK ERDURAN	Yerli	1960-1961
CALIGULA	ALBERT CAMUS	Yabancı	1960-1961
CEPHEDE PİKNIK	FERNANDO ARRABAL	Yabancı	1960-1961
GELİN	MARCELLE MAURETTE	Yabancı	1960-1961
GERGEDAN	EUGENE IONESCO	Yabancı	1960-1961
HACİYATMAZ	CEVAT FEHMİ BAŞKUT	Yerli	1960-1961
HAYVANAT BAHÇESİ	EDWARD ALBEE	Yabancı	1960-1961
HORTLAKLAR	HENRIK IBSEN	Yabancı	1960-1961
İKİZ KARDEŞİM DAVID	ROGER MACDOUGALL/TED ALLAN	Yabancı	1960-1961
KANAVİÇELİ OYUN (KANAVİÇE)	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1960-1961
KİBARLIK BUDALASI	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	1960-1961
KIRIK OYUNCAKLAR	LILLIAN HELLMAN	Yabancı	1960-1961
KOÇYİĞİT (KÖROĞLU)	AHMET KUTSİ TECER	Yerli	1960-1961
KRAL OİDİPUS "OEDİPUS REX"	SOFOKLES	Yabancı	1960-1961
LEYLEK SULTAN	HALDUN MARLALI	Yerli	1960-1961
MİDAS'TIN KULAKLARI	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1960-1961
POLLYANNA	ELEANOR H. PORTER	Yabancı	1960-1961
SUAVİ EFENDİ	İLHAN TARUS	Yerli	1960-1961
ŞAİR RUHU	EUGENE O'NEILL	Yabancı	1960-1961
ŞEREFİNİZE (ÇİN - ÇİN)	FRANÇOIS BILLETDOUX	Yabancı	1960-1961
TOREADORLARIN VALSİ	JEAN ANOUILH	Yabancı	1960-1961

AĞAÇLAR AYAKTA ÖLÜR	ALEJANDRO CASONA	Yabancı	1961-1962
AY HERKESE GÜLÜMSER	EUGENE O'NEILL	Yabancı	1961-1962
BABA EVİNDE HAYAT	CLARENCE DAY	Yabancı	1961-1962
BERNARDA ALBA'NIN EVİ	FEDERICO GARCIA LORCA	Yabancı	1961-1962

BÜYÜK JÜSTİNYEN	REFİK ERDURAN	Yerli	1961-1962
CENGİZ HAN'IN BISİKLETİ	REFİK ERDURAN	Yerli	1961-1962
DON JUAN YA DA GEOMETRİ AŞKI	MAX FRISCH	Yabancı	1961-1962
GENERAL QUICHOTİE (BİR DON KİŞOT)	JEAN ANOUILH	Yabancı	1961-1962
GERGEDAN	EUGENE IONESCO	Yabancı	1961-1962
GÖÇ	CEVAT FEHMİ BAŞKUT	Yerli	1961-1962
HAMLET	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1961-1962
HAYVANAT BAHÇESİ	EDWARD ALBEE	Yabancı	1961-1962
İKİZ KARDEŞİM DAVID	ROGER MACDOUGALL/TED ALLAN	Yabancı	1961-1962
İNSANSIZLAR (ÖDEŞMEK)	YILDIRIM KESKİN	Yerli	1961-1962
KOCADOĞLAN	ORHAN ASENA	Yerli	1961-1962
KOÇYİĞİT (KÖROĞLU)	AHMET KUTSİ TECER	Yerli	1961-1962
LÜTFEN DOKUNMAYIN	HALDUN TANER	Yerli	1961-1962
MACUN HOKKASI	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	1961-1962
MOR DEFTER	ÇETİN ALTAN	Yerli	1961-1962
OCAK	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1961-1962
AĞAÇLAR AYAKTA ÖLÜR	ALEJANDRO CASONA	Yabancı	1962-1963
AMERİKAN RÜYASI	EDWARD ALBEE	Yabancı	1962-1963
ANDORRA	MAX FRISCH	Yabancı	1962-1963
AY HERKESE GÜLÜMSER	EUGENE O'NEILL	Yabancı	1962-1963
ÇALIKUŞU	REŞAT NURİ GÜNTEKİN	Yerli	1962-1963
DON JUAN	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	1962-1963
DUMANLI'DA TELAKİ VAR	NAZIM KURŞUNLU	Yerli	1962-1963
FOTO FİNİŞ	PETER ALEXANDER USTINOV	Yabancı	1962-1963
GÖÇ	CEVAT FEHMİ BAŞKUT	Yerli	1962-1963
HAMDİ VE HAMDİ	CAHİT ATAY	Yerli	1962-1963
HUZUR ÇIKMAZI	HALDUN TANER	Yerli	1962-1963
KARGALAR	BAŞAR SABUNCU	Yerli	1962-1963
KULAKTAN KULAĞA	LADY AUGUSTA GREGORY	Yabancı	1962-1963
LEONCE İLE LENA	GEORG BÜCHNER	Yabancı	1962-1963
MOR DEFTER	ÇETİN ALTAN	Yerli	1962-1963

ÖP BENİ KATE (HIRÇIN KIZ)	BELLA-SAM SPEWACK	Yabancı	1962-1963
PUSUDA	CAHİT ATAY	Yerli	1962-1963
ROBİNSON ÖLME MELİDİR	FRIEDRICH FORSTER	Yabancı	1962-1963
ROSE BERND	GERHART HAUPTMANN	Yabancı	1962-1963
SUÇLULAR	SABAHATTİN ENGİN	Yerli	1962-1963
SUR DİBİNDE	TANKRED DORST	Yabancı	1962-1963
VİŞNE BAHÇESİ	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1962-1963
WOYZECK	GEORGE BÜCHNER	Yabancı	1962-1963

BİR KOMİSER GELDİ	JOHN BOYNTON PRIESTLEY	Yabancı	1963-1964
ÇİL HOROZ	OKTAY RIFAT	Yerli	1963-1964
DEREYE VURAN GÖLGE	JOHN MILLINGTON SYNGE	Yabancı	1963-1964
DOĞUM GÜNÜ (YAŞ GÜNÜ)	HAROLD PINTER	Yabancı	1963-1964
DÜNKÜ ÇOCUK	GARSON KANIN	Yabancı	1963-1964
DÜŞMAN ÇİÇEK GÖNDERMEZ	PEDRO BLOCH	Yabancı	1963-1964
FİZİKÇİLER	FRIEDRICH DÜRRENMATT	Yabancı	1963-1964
FOTO FİNİŞ	PETER ALEXANDER USTINOV	Yabancı	1963-1964
HAYLAZ ÇOCUK	MARK TWAIN	Yabancı	1963-1964
JULIUS CESAR (JÜL SEZAR)	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1963-1964
LİLİOM	FERENC MOLNAR	Yabancı	1963-1964
MERDİVEN	NAZIM KURŞUNLU	Yerli	1963-1964
ONİKİNCİ GECE	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1963-1964
ÖP BENİ KATE (HIRÇIN KIZ)	BELLA-SAM SPEWACK	Yabancı	1963-1964
PARAMPARÇA	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1963-1964
POLİSLER	SLAWOMIR MROZECK	Yabancı	1963-1964
PUSUDA	CAHİT ATAY	Yerli	1963-1964
SİZE ÖYLE GELİYORSA ÖYLEDİR	LUIGI PIRANDELLO	Yabancı	1963-1964
TİLKİ	JULES ROMAINS - STEPHAN ZWEIG	Yabancı	1963-1964
TOHUM VE TOPRAK (ALEMDAR PAŞA)	ORHAN ASENA	Yerli	1963-1964
TOPUZLU	HİDAYET SAYIN	Yerli	1963-1964
YEDİNCİ KÖPEK	ÇETİN ALTAN	Yerli	1963-1964

BUZLAR ÇÖZÜLMEDEN	CEVAT FEHMİ BAŞKUT	Yerli	1964-1965

ÇİL HOROZ	OKTAY RIFAT	Yerli	1964-1965
DÜNYANIN DÜZENİ	SEAN O'CASEY	Yabancı	1964-1965
DÜŞMAN ÇİÇEK GÖNDERMEZ	PEDRO BLOCH	Yabancı	1964-1965
EDOUARD İLE AGRİPPİNE	RENE DE OBALDIA	Yabancı	1964-1965
EVCİLİK OYUNU	ADALET AĞAOĞLU	Yerli	1964-1965
HAYLAZ ÇOCUK	MARK TWAIN	Yabancı	1964-1965
HİZMETÇİLER	JEAN GENET	Yabancı	1964-1965
HÜLLECİ	REŞAT NURİ GÜNTEKİN	Yerli	1964-1965
İÇERDEKİLER	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	1964-1965
İSYANCILAR	RECEP BİLGİNER	Yerli	1964-1965
MERDİVEN	NAZIM KURŞUNLU	Yerli	1964-1965
ONİKİNCİ GECE	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1964-1965
ÖP BENİ KATE (HIRÇIN KIZ)	BELLA-SAM SPEWACK	Yabancı	1964-1965
PALTO	GOGOL - J.COSMOS	Yabancı	1964-1965
PETER PAN	JAMES MATTHEW BARRIE	Yabancı	1964-1965
PETER PAN	JAMES MATTHEW BARRIE	Yabancı	1964-1965
PUSUDA	CAHİT ATAY	Yerli	1964-1965
RÜYA OYUNU	AUGUST STRINDBERG	Yabancı	1964-1965
SAVUNMA (FELSEFE DOKTORU)	PAOLO LEVI	Yabancı	1964-1965
SORUŞTURMA	YILDIRIM KESKİN	Yerli	1964-1965
TOPUZLU	HİDAYET SAYIN	Yerli	1964-1965
VANYA DAYI	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1964-1965
YABANLAR	CARLO GOLDONI	Yabancı	1964-1965
YAŞLI KADININ ZİYARETİ (YAŞLI HANIMIN ZİYARETİ)	FRIEDRICH DÜRRENMATT	Yabancı	1964-1965
YERMA	FEDERICO GARCIA LORCA	Yabancı	1964-1965

AĞZI ÇİÇEKLİ ADAM	LUIGI PIRANDELLO	Yabancı	1965-1966
AYAKTA DURMAK İSTİYORUM	TARIK BUĞRA	Yerli	1965-1966
BAL SİNEĞİ	AYDIN ARIT	Yerli	1965-1966
ÇATALLI KÖY	ALİ YÖRÜK	Yerli	1965-1966
ÇATIDAKİ ÇATLAK	ADALET AĞAOĞLU	Yerli	1965-1966
ÇOCUĞUM (BEBEĞİM)	MARGARETH MAYO	Yabancı	1965-1966
İKİ KOVA SU	AAD GREIDANUS	Yabancı	1965-1966
İRLANDALI DELİŞMEN (BABAYİĞİT)	JOHN MILLINGTON SYNGE	Yabancı	1965-1966
İSTANBUL EFENDİSİ	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	1965-1966

İSYANCILAR	RECEP BİLGİNER	Yerli	1965-1966
KAHVEDE ŞENLİK VAR	SABAHATTİN KUDRET AKSAL	Yerli	1965-1966
KEZİBAN	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1965-1966
KİREÇLİ BAHÇE	ENID BAGNOLD	Yabancı	1965-1966
KÖRDÜĞÜM	HİDAYET SAYIN	Yerli	1965-1966
KÖŞEBAŞI	AHMET KUTSİ TECER	Yerli	1965-1966
KRAL OİDİPUS "OEDİPUS REX"	SOFOKLES	Yabancı	1965-1966
NORA (BİR BEBEK EVİ)	HENRIK IBSEN	Yabancı	1965-1966
PHİLİPP HOTZ'UN BÜYÜK ÖFKESİ	MAX FRISCH	Yabancı	1965-1966
TEKLİF	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1965-1966
UÇURTMANIN ZİNCİRİ	REFİK ERDURAN	Yerli	1965-1966
VANYA DAYI	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1965-1966
YAŞLI KADININ ZİYARETİ (YAŞLI HANIMIN ZİYARETİ)	FRIEDRICH DÜRRENMATT	Yabancı	1965-1966
YATIK EMİNE	REFİK HALİT KARAY	Yerli	1965-1966

AYAKTA DURMAK İSTİYORUM	TARIK BUĞRA	Yerli	1966-1967
BÜTÜN GÜN AĞAÇLARDA	MARGUERITA DURAS	Yabancı	1966-1967
ECİNNİLER	FEODOR MIHAYLOVIÇ DOSTOYEVSKI	Yabancı	1966-1967
EKİNLER YEŞERİNCE	EMLYN WILLIAMS	Yabancı	1966-1967
GÖKTAŞI	FRIEDRICH DÜRRENMATT	Yabancı	1966-1967
İSTANBUL EFENDİSİ	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	1966-1967
KAÇAK	FRITZ HOCHWAELDER	Yabancı	1966-1967
KAKTÜS ÇİÇEĞİ	PIERRE BARILLET / JEAN-PIERRE GREDY	Yabancı	1966-1967
KİREÇLİ BAHÇE	ENID BAGNOLD	Yabancı	1966-1967
KIRLANGIÇLAR	CAHİT ATAY	Yerli	1966-1967
KRAL OİDİPUS "OEDİPUS REX"	SOFOKLES	Yabancı	1966-1967
KÜSKÜNLER KAHVESİ	EDWARD ALBEE	Yabancı	1966-1967
MEDEA	EURIPIDES	Yabancı	1966-1967
MENEVŞE YAPRAĞINDAN İNCİNEN KIZ	SEVGİ SANLI	Yerli	1966-1967
MY FAİR LADY	ALAN JAY LERNER/GEORGE BERNARD SHAW MÜZİK:FREDERİCK LOEWE	Yabancı	1966-1967

PAPATYA FALI (ARDELA)	JEAN ANOUILH	Yabancı	1966-1967
SAVUNMA	JOHN MORTIMER	Yabancı	1966-1967

AKAD'IN YAYI (DAMLALAR)	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1967-1968
AMEDEE YAHUT NASIL KURTULMALI	EUGENE IONESCO	Yabancı	1967-1968
BAŞ BELASI (AYAK BAĞI)	GEORGES FEYDEAU	Yabancı	1967-1968
BİR BARDAK SU YAHUT SEBEP VE NETİCELER	EUGENE SCRIBE	Yabancı	1967-1968
BÖYLE BİR AŞK	PAVEL KOHOUT	Yabancı	1967-1968
CANDIDA	GEORGE BERNARD SHAW	Yabancı	1967-1968
ÇÖKME TEHLİKESİ VAR	TENNESSEE WILLIAMS	Yabancı	1967-1968
DELİ İBRAHİM	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1967-1968
EKİNLER YEŞERİNCE	EMLYN WILLIAMS	Yabancı	1967-1968
EMEKLİ	CEVAT FEHMİ BAŞKUT	Yerli	1967-1968
EVLERE ŞENLİK	HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR	Yerli	1967-1968
GÜÇLÜ	AUGUST STRINDBERG	Yabancı	1967-1968
IV. HANRI	LUIGI PIRANDELLO	Yabancı	1967-1968
KADINLAR MEKTEBİ	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	1967-1968
KAHVEDE ŞENLİK VAR	SABAHATTİN KUDRET AKSAL	Yerli	1967-1968
KEÇİLER ADASI (CİNAYETİ)	UGO BETTI	Yabancı	1967-1968
KÜÇÜK TERZİ	PAUL ARNOLD	Yabancı	1967-1968
MATMAZEL JULİE	AUGUST STRINDBERG	Yabancı	1967-1968
MY FAİR LADY	ALAN JAY LERNER/GEORGE BERNARD SHAW MÜZİK:FREDERİCK LOEWE	Yabancı	1967-1968
POF'LA PAF	ERGUN SAV	Yerli	1967-1968
ŞEREFİYE	BAŞAR SABUNCU	Yerli	1967-1968

AKVARYUM	ALDO NICOLAI	Yabancı	1968-1969
ANDROMAK	JEAN BAPTISTE RACINE	Yabancı	1968-1969
BALIKESİR MUHASEBECİSİ	REŞAT NURİ GÜNTEKİN	Yerli	1968-1969
BEDEL	ARTHUR MILLER	Yabancı	1968-1969
ÇINAR DEDE İLE İHLAMUR NİNE (FİLEMON İLE BUSİS)	SEMİH SERGEN	Yerli	1968-1969

DELİ İBRAHİM	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1968-1969
EKMEK ELDEN	WILLIAM SOMERSET MAUGHAM	Yabancı	1968-1969
EURIDICE'NİN ELLERİ	PEDRO BLOCH	Yabancı	1968-1969
GECİKENLER	NAZIM KURŞUNLU	Yerli	1968-1969
HAN	FRITZ HOCHWAELDER	Yabancı	1968-1969
IV. HANRI	LUIGI PIRANDELLO	Yabancı	1968-1969
KADINLAR MEKTEBİ	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	1968-1969
KAHVEDE ŞENLİK VAR	SABAHATTİN KUDRET AKSAL	Yerli	1968-1969
KAKTÜS ÇİÇEĞİ	PIERRE BARILLET / JEAN-PIERRE GREDY	Yabancı	1968-1969
KILPAYI	EDWARD ALBEE	Yabancı	1968-1969
MEÇHUL ASKER VE KARISI	PETER ALEXANDER USTINOV	Yabancı	1968-1969
MY FAİR LADY	ALAN JAY LERNER/GEORGE BERNARD SHAW MÜZİK:FREDERİCK LOEWE	Yabancı	1968-1969
ÖLEN HANGİSİ ?	CEVAT FEHMİ BAŞKUT	Yerli	1968-1969
POF'LA PAF	ERGUN SAV	Yerli	1968-1969
SOKRATES'İN SAVUNMASI	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1968-1969
SULAR AYDINLANIYORDU (DURUP DİNLEDİ BİR KAÇI)	NEZİHE MERİÇ	Yerli	1968-1969
ŞEREFİYE	BAŞAR SABUNCU	Yerli	1968-1969
YAZ	ROMAIN WEINGARTEN	Yabancı	1968-1969
YEDEKÇİ	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	1968-1969
ZORAKİ TABİB	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	1968-1969

ALABORA	BEKİ L.BAHAR	Yerli	1969-1970
ALTIN KALPLI ÇOCUK	DİNÇER SÜMER	Yerli	1969-1970
ANDROMAK	JEAN BAPTISTE RACINE	Yabancı	1969-1970
CADI KAZANI	ARTHUR MILLER	Yabancı	1969-1970
DAMDAKİ KEMANCI (ANATEVKA)	JOSEPH STEIN -JERRY BOCK (MÜZİK)- SHELDON HARNICK (MÜZİK METNİ)	Yabancı	1969-1970
EURIDICE'NİN ELLERİ	PEDRO BLOCH	Yabancı	1969-1970
EZİK OTLAR	NECATİ CUMALI	Yerli	1969-1970

FİNTEN	ABDÜLHAK HAMİT TARHAN	Yerli	1969-1970
GECE BEKÇİLERİ	STRATİ KARRA	Yabancı	1969-1970
GUERNİCA (ÖZGÜRLÜK AĞACI)	FERNANDO ARRABAL	Yabancı	1969-1970
HİRSIZLAR BALOSU	JEAN ANOUILH	Yabancı	1969-1970
KÖR KADI	NAZIM KURŞUNLU	Yerli	1969-1970
KRAL ÜŞÜMESİ	SABAHATTİN KUDRET AKSAL	Yerli	1969-1970
LYSISTRATA	ARISTOPHANES	Yabancı	1969-1970
MİDAS'IN ALTINLARI	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1969-1970
ÖLEN HANGİSİ ?	CEVAT FEHMİ BAŞKUT	Yerli	1969-1970
PİRİNÇLER YEŞERECEK	SEDAT VEYİS ÖRNEK	Yerli	1969-1970
SİLAHLAR VE ÇİÇEKLER	FERDİ MERTER	Yerli	1969-1970
SULAR AYDINLANIYORDU (DURUP DİNLEDİ BİR KAÇI)	NEZİHE MERİÇ	Yerli	1969-1970
TOMBALA	ADALET AĞAOĞLU	Yerli	1969-1970
VUR EMRİ	NECATİ CUMALI	Yerli	1969-1970
YAĞMUR SIKINTISI	OKTAY RIFAT	Yerli	1969-1970
YERYÜZÜ CENNETİ	TENNESSEE WILLIAMS	Yabancı	1969-1970
ZORAKİ TABİB	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	1969-1970

AH DELİKANLILAR	EUGENE O'NEILL	Yabancı	1970-1971
ALİ BABA VE KIRK HARAMİLER	VADEHA ATIYEH	Yabancı	1970-1971
ALTIN KALPLİ ÇOCUK	DİNÇER SÜMER	Yerli	1970-1971
ATÇALI KEL MEMET	ORHAN ASENA	Yerli	1970-1971
AYAKTA DURMAK İSTİYORUM	TARIK BUĞRA	Yerli	1970-1971
BİR BARDAK SU YAHUT SEBEP VE NETİCELER	EUGENE SCRIBE	Yabancı	1970-1971
CADI KAZANI	ARTHUR MILLER	Yabancı	1970-1971
CENGİZ HAN'IN BİSİKLETİ	REFİK ERDURAN	Yerli	1970-1971
ÇARK	BAŞAR SABUNCU	Yerli	1970-1971
ÇİÇU	AZİZ NESİN	Yerli	1970-1971
DAMDAKİ KEMANCI (ANATEVKA)	JOSEPH STEIN -JERRY BOCK (MÜZİK)- SHELDON HARNICK (MÜZİK METNİ)	Yabancı	1970-1971
HAYDUTLAR	JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH VON SCHILLER	Yabancı	1970-1971

IV. MURAT	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1970-1971
KAŞIKÇILAR	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	1970-1971
KIRGINLAR EVİ	BERNARD SHAW	Yabancı	1970-1971
KÖR KADI	NAZIM KURŞUNLU	Yerli	1970-1971
KURT DIŞI	AHMET OKTAY	Yerli	1970-1971
LYSISTRATA	ARISTOPHANES	Yabancı	1970-1971
SULAR AYDINLANIYORDU (DURUP DİNLEDİ BİR KAÇI)	NEZİHE MERİÇ	Yerli	1970-1971
TANGO	SLAWOMIR MROZECK	Yabancı	1970-1971
YAZ	ROMAIN WEINGARTEN	Yabancı	1970-1971

ALİ BABA VE KIRK HARAMİLER	VADEHA ATIYEH	Yabancı	1971-1972
ALTI KİŞİ YAZARINI ARIYOR	LUIGI PIRANDELLO	Yabancı	1971-1972
BATAK	GALİP GÜRAN	Yerli	1971-1972
BECKET YAHUT (TANRININ ŞEREFİ)	JEAN ANOUILH	Yabancı	1971-1972
BELLAC APOLLON'U	JEAN GIRAUDOUX	Yabancı	1971-1972
ÇİĞ	NAZIM KURŞUNLU	Yerli	1971-1972
ÇİĞ	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	1971-1972
ÇOCUĞUM (BEBEĞİM)	MARGARETH MAYO	Yabancı	1971-1972
DAMDAKİ KEMANCI (ANATEVKA)	JOSEPH STEIN -JERRY BOCK (MÜZİK)- SHELDON HARNICK (MÜZİK METNİ)	Yabancı	1971-1972
EZGİLER EZGİSİ	JEAN GIRAUDOUX	Yabancı	1971-1972
GECE BEKÇİLERİ	STRATİ KARRA	Yabancı	1971-1972
GÖMÜ (BİR KÜP ALTIN)	NECATİ CUMALI	Yerli	1971-1972
İKİ KOVA SU	AAD GREIDANUS	Yabancı	1971-1972
İRLANDALI DELİŞMEN (BABAYİĞİT)	JOHN MILLINGTON SYNGE	Yabancı	1971-1972
IV. MURAT	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1971-1972
KAKTÜS ÇİÇEĞİ	PIERRE BARILLET / JEAN-PIERRE GREDY	Yabancı	1971-1972
KATİP ÇIKMAZI	DİNÇER SÜMER	Yerli	1971-1972
KÜÇÜK ŞEHİR	CEVAT FEHMİ BAŞKUT	Yerli	1971-1972
KÜÇÜK TİLKİLER	LILLIAN HELLMAN	Yabancı	1971-1972
MAVİ KUŞ	MAURICE MAETERLINCK	Yabancı	1971-1972
MEKTUP "POSTAHANE"	RABINDRANATH TAGORE	Yabancı	1971-1972
MİKADO'NUN ÇÖPLERİ	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	1971-1972
NE GÜZEL ŞEY	İSMET KÜR	Yerli	1971-1972

ROMEO İLE JULİET	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1971-1972
SAMANYOLU (SAMANYOLUNU BİLİR MİSİNİZ?)	KARL WITTLINGER	Yabancı	1971-1972
SARI NACİYE	RECEP BİLGİNER	Yerli	1971-1972
ŞAİR EVLENMESİ	İBRAHİM ŞİNASİ	Yerli	1971-1972
ŞEREFİYE	BAŞAR SABUNCU	Yerli	1971-1972
TAŞ PARÇASI	REŞAT NURİ GÜNTEKİN	Yerli	1971-1972
YAĞMUR SIKINTISI	OKTAY RIFAT	Yerli	1971-1972
YAPI USTASI SOLNESS	HENRIK IBSEN	Yabancı	1971-1972

ALAADDİN VE SİHİRLİ LAMBA	FERDİ MERTER	Yerli	1972-1973
ANDORRA	MAX FRISCH	Yabancı	1972-1973
BATAK	GALİP GÜRAN	Yerli	1972-1973
BECKET YAHUT (TANRININ ŞEREFİ)	JEAN ANOUILH	Yabancı	1972-1973
BİR TAVSİYE MEKTUBU	EPHRAIM KISHON	Yabancı	1972-1973
CHAİLLOT'DAKİ DELİ	JEAN GIRAUDOUX	Yabancı	1972-1973
DAMDAKİ KEMANCI (ANATEVKA)	JOSEPH STEIN -JERRY BOCK (MÜZİK)- SHELDON HARNICK (MÜZİK METNİ)	Yabancı	1972-1973
DANS EDEN EŞEK	ERIK VOS	Yabancı	1972-1973
EVHAMİ	FERAİZCİZADE MEHMET ŞAKİR	Yerli	1972-1973
FATİH	NAZIM KURŞUNLU	Yerli	1972-1973
HASTALIK HASTASI	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	1972-1973
HIRÇIN KIZ	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1972-1973
İBİŞ'İN RÜYASI	TARIK BUĞRA	Yerli	1972-1973
IV. MURAT	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1972-1973
KLİNİK BİR VAK'A (ENTERESAN BİR VAK'A)	DINO BUZZATI	Yabancı	1972-1973
KÜÇÜK TILKILAR	LILLIAN HELLMAN	Yabancı	1972-1973
MERAKİ (HASTALARIN HASTASI)	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	1972-1973
MUTEMET ALİ RIZA BEY'İN YAŞANMIŞ HAYAT HİKAYESİ	BAŞAR SABUNCU	Yerli	1972-1973
MY FAİR LADY	ALAN JAY LERNER/GEORGE BERNARD SHAW MÜZİK:FREDERİCK LOEWE	Yabancı	1972-1973

ÖFKEYLE BAK GERİYE	JOHN OSBORNE	Yabancı	1972-1973
ÖĞRETMEN	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	1972-1973
SACİDE	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	1972-1973
SAMANYOLU (SAMANYOLUNU BİLİR MİSİNİZ?)	KARL WITTLINGER	Yabancı	1972-1973
SARI NACİYE	RECEP BİLGİNER	Yerli	1972-1973
SERSEM KOCANIN KURNAZ KARISI	HALDUN TANER	Yerli	1972-1973
STRİNDBERG OYUNU	FRIEDRICH DÜRRENMATT	Yabancı	1972-1973
TUT Kİ ÖLECEKSİN	YILDIRIM KESKİN	Yerli	1972-1973
YAĞMUR SIKINTISI	OKTAY RIFAT	Yerli	1972-1973
YANLIŞLIKLAR KOMEDYASI	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1972-1973
YASAK DEFTER	ALBA DE CESPEDES	Yabancı	1972-1973

AKIN	FARUK NAFİZ ÇAMLIBEL	Yerli	1973-1974
BAĞDAT HATUN	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1973-1974
BU HESAPTA YOKTU	ALEKSANDR NIKOLAYEVIÇ OSTROVSKI	Yabancı	1973-1974
CEZA KANUNU	İBNÜRREFİK AHMET NURİ SEKİZİNCİ	Yerli	1973-1974
ÇİL HOROZ	OKTAY RIFAT	Yerli	1973-1974
DANS EDEN EŞEK	ERIK VOS	Yabancı	1973-1974
DEFİNE ADASI	ROBERT LOUIS STEVENSON	Yabancı	1973-1974
FATİH	NAZIM KURŞUNLU	Yerli	1973-1974
HEP VATAN İÇİN (MUM IŞIĞINDA)	İSA COŞKUNER	Yerli	1973-1974
İSTANBUL EFENDİSİ	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	1973-1974
KAÇAK	FRITZ HOCHWAELDER	Yabancı	1973-1974
KAHVEDE ŞENLİK VAR	SABAHATTİN KUDRET AKSAL	Yerli	1973-1974
KARALARIN MEMETLERİ	CAHİT ATAY	Yerli	1973-1974
KOÇYİĞİT (KÖROĞLU)	AHMET KUTSİ TECER	Yerli	1973-1974
KURT DİŞİ	AHMET OKTAY	Yerli	1973-1974
MAYMUN DAVASI	JEROME LAWRENCE/ROBERT E. LEE	Yabancı	1973-1974
MÜFETTİŞ	NIKOLAY VASILYEVİÇ GOGOL	Yabancı	1973-1974
NALINLAR	NECATİ CUMALI	Yerli	1973-1974
OCAK	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1973-1974

SEKİZİNCİ	İBNÜRREFİK AHMET NURİ SEKİZİNCİ	Yerli	1973-1974
ŞAİR RUHU	EUGENE O'NEILL	Yabancı	1973-1974
ŞEYTANIN KIZI (TUTKU)	JACINTO BENAVENTE	Yabancı	1973-1974
TANKİNİVİ ADASI (KUKLALARIN RÜYASI)	JAAP HOOGSTRA	Yabancı	1973-1974
UÇAMAYAN KUŞLAR TUTULUR	AYDIN ARIT	Yerli	1973-1974
YANLIŞLIK	ALBERT CAMUS	Yabancı	1973-1974
YASAK DEFTER	ALBA DE CESPEDES	Yabancı	1973-1974
YAZ BİTTİ	ALDO NICOLAI	Yabancı	1973-1974
YOLLAR TÜKENDİ	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	1973-1974

ANTIGONE	KEMAL DEMİREL	Yerli	1974-1975
BAĞDAT HATUN	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1974-1975
BOZKIR GÜZELLEMEŞİ (ÇORAK TOPRAK)	NEZİHE ARAZ	Yerli	1974-1975
BU HESAPTA YOKTU	ALEKSANDR NIKOLAYEVIÇ OSTROVSKI	Yabancı	1974-1975
ÇALIKUŞU	REŞAT NURİ GÜNTEKİN	Yerli	1974-1975
ÇİFTE OYUN (İKİLİ OYUN)	ROBERT THOMAS	Yabancı	1974-1975
DANS EDEN EŞEK	ERIK VOS	Yabancı	1974-1975
DİRLİK DÜZENLİK (ATLARLA FİLLER)	OKTAY RIFAT	Yerli	1974-1975
EBEKAYA	ERDOĞAN AYTEKİN	Yerli	1974-1975
EVLER VE İNSANLAR	NAZIM KURŞUNLU	Yerli	1974-1975
İÇERDEKİLER	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	1974-1975
İSTANBUL EFENDİSİ	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	1974-1975
IV. MURAT	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1974-1975
KEDİ OYUNU	ISTVAN ÖRKENY	Yabancı	1974-1975
KÖRDÜĞÜM (MİDASIN KÖRDÜĞÜMÜ)	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1974-1975
KÜÇÜK KOLOMBUS	JACOB LOREY	Yabancı	1974-1975
KÜHEYLAN	PETER SHAFFER	Yabancı	1974-1975
SADIK ZEVCE	WILLIAM SOMERSET MAUGHAM	Yabancı	1974-1975
STRİNDBERG OYUNU	FRIEDRICH DÜRRENMATT	Yabancı	1974-1975
SUÇSUZLAR ÇAĞI SUÇLULAR ÇAĞI	SIEGFRIED LENZ	Yabancı	1974-1975
SUSUZ YAZ	NECATİ CUMALI	Yerli	1974-1975

ŞEYTANIN KIZI (TUTKU)	JACINTO BENAVENTE	Yabancı	1974-1975
TANKİNİVİ ADASI (KUKLALARIN RÜYASI)	JAAP HOOGSTRA	Yabancı	1974-1975
TEKNİK ARIZA	KAROLY SZAKONYI	Yabancı	1974-1975
TİLKİ İLE ÜZÜM (EZOP)	GUILHERME FIGUEIREDO	Yabancı	1974-1975
TUT ELİMDEN ROVNİ	AZİZ NESİN	Yerli	1974-1975
YASAK DEFTER	ALBA DE CESPEDES	Yabancı	1974-1975
YAZ BİTTİ	ALDO NICOLAI	Yabancı	1974-1975
YUNUS EMRE	RECEP BİLGİNER	Yerli	1974-1975

BAL SİNEĞİ	AYDIN ARIT	Yerli	1975-1976
BARIŞ GEZEĞENİ	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	1975-1976
DİRLİK DÜZENLİK (ATLARLA FİLLER)	OKTAY RIFAT	Yerli	1975-1976
DÜŞÜŞ (SULTAN HAMİT DÜŞERKEN)	NAHİD SİRRI ÖRİK	Yerli	1975-1976
GECİKENLER	NAZIM KURŞUNLU	Yerli	1975-1976
ISSIZ TOPRAKLAR	HAROLD PINTER	Yabancı	1975-1976
JOHN GABRİEL BORCKMANN	HENRIK IBSEN	Yabancı	1975-1976
KEDİ OYUNU	ISTVAN ÖRKENY	Yabancı	1975-1976
KEZİBAN	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1975-1976
KOCA SİNAN	FAZİL HAYATİ ÇORBACIOĞLU	Yerli	1975-1976
KÖRDÜĞÜM (MİDASIN KÖRDÜĞÜMÜ)	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1975-1976
KÜÇÜK ESMA SULTAN	ADNAN GİZ	Yerli	1975-1976
KÜÇÜK KOLOMBUS	JACOB LOREY	Yabancı	1975-1976
KÜHEYLAN	PETER SHAFFER	Yabancı	1975-1976
LEYLEK SULTAN	HALDUN MARLALI	Yerli	1975-1976
LODOS	BAYAZIT GÜLERCAN	Yerli	1975-1976
MARIUS	MARCEL PAGNOL	Yabancı	1975-1976
PARKTA BİR SONBAHAR GÜNÜYDÜ	RECEP BİLGİNER	Yerli	1975-1976
PASPAS	ION BAIEŞU	Yabancı	1975-1976
SADIK ZEVCE	WILLIAM SOMERSET MAUGHAM	Yabancı	1975-1976
SİHİRLİ KEMER	KARL HEINZ GIES	Yabancı	1975-1976
SUÇSUZLAR ÇAĞI SUÇLULAR ÇAĞI	SIEGFRIED LENZ	Yabancı	1975-1976
TARLA KUŞUYDU JULİET "NE HABER JULİET"	EPHRAIM KISHON	Yabancı	1975-1976

TEKNİK ARIZA	KAROLY SZAKONYI	Yabancı	1975-1976
TİLKİ İLE ÜZÜM (EZOP)	GUILHERME FIGUEIREDO	Yabancı	1975-1976
TÜRKMEN DÜĞÜNÜ	ALİ YÖRÜK	Yerli	1975-1976
UÇARI (LİOLA)	LUIGI PIRANDELLO	Yabancı	1975-1976
YASAK DEFTER	ALBA DE CESPEDES	Yabancı	1975-1976

AHMETLERİM	NECATİ CUMALI	Yerli	1976-1977
AMAN BANA BİR EĞLENCE	CEVDET YAVUZDOĞAN	Yerli	1976-1977
AY HERKESE GÜLÜMSER	EUGENE O'NEILL	Yabancı	1976-1977
BARIŞ GEZEĞENİ	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	1976-1977
BİR TAVSİYE MEKTUBU	EPHRAIM KISHON	Yabancı	1976-1977
BROOKLYN KÖPRÜSÜ (KÖPRÜDEN GÖRÜNÜŞ)	ARTHUR MILLER	Yabancı	1976-1977
DİRLİK DÜZENLİK (ATLARLA FİLLER)	OKTAY RIFAT	Yerli	1976-1977
EMİN DİYE BİRİ (ÇIKMAZ)	AHMET MUHİP DIRANAS	Yerli	1976-1977
ERKEK SATI	FAZİL HAYATİ ÇORBACIOĞLU	Yerli	1976-1977
ESKİ FOTOĞRAFLAR	DİNÇER SÜMER	Yerli	1976-1977
FAZİLET ECZANESİ	HALDUN TANER	Yerli	1976-1977
GECİKENLER	NAZIM KURŞUNLU	Yerli	1976-1977
GURURLA AŞK ARASINDA (İCAB-I GURUR) AŞK VE GURUR	FERAİZCİZADE MEHMET ŞAKİR	Yerli	1976-1977
İNSANDAN KAÇAN	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	1976-1977
KEDİ OYUNU	ISTVAN ÖRKENY	Yabancı	1976-1977
KOCA SİNAN	FAZİL HAYATİ ÇORBACIOĞLU	Yerli	1976-1977
KÜHEYLAN	PETER SHAFFER	Yabancı	1976-1977
MARIUS	MARCEL PAGNOL	Yabancı	1976-1977
MERDİVEN	NAZIM KURŞUNLU	Yerli	1976-1977
MY FAİR LADY	ALAN JAY LERNER/GEORGE BERNARD SHAW MÜZİK:FREDERİCK LOEWE	Yabancı	1976-1977
PARKTA BİR SONBAHAR GÜNÜYDÜ	RECEP BİLGİNER	Yerli	1976-1977
SEVGİLİ DOKTOR	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1976-1977
SİHİRLİ KEMER	KARL HEINZ GIES	Yabancı	1976-1977
TARLA KUŞUYDU JULİET "NE HABER	EPHRAIM KISHON	Yabancı	1976-1977

JULİET"			
TÜRKMEN DÜĞÜNÜ	ALİ YÖRÜK	Yerli	1976-1977
YALANCI	CARLO GOLDONI	Yabancı	1976-1977

AKLI BAŞINDA BİR ADAM	YILDIRIM KESKİN	Yerli	1977-1978
AMAN BANA BİR EĞLENCE	CEVDET YAVUZDOĞAN	Yerli	1977-1978
AY HERKESE GÜLÜMSER	EUGENE O'NEILL	Yabancı	1977-1978
BABA EVİ	NAZIM KURŞUNLU	Yerli	1977-1978
BARIŞ GEZEĞENİ	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	1977-1978
BİR TAVSİYE MEKTUBU	EPHRAIM KISHON	Yabancı	1977-1978
CİMRİ	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	1977-1978
DERYA GÜLÜ	NECATİ CUMALI	Yerli	1977-1978
DİRLİK DÜZENLİK (ATLARLA FİLLER)	OKTAY RIFAT	Yerli	1977-1978
EMİN DİYE BİRİ (ÇIKMAZ)	AHMET MUHİP DIRANAS	Yerli	1977-1978
ESKİ FOTOĞRAFLAR	DİNÇER SÜMER	Yerli	1977-1978
FAZİLET ECZANESİ	HALDUN TANER	Yerli	1977-1978
GENÇ WERTHER'İN YENİ ACILARI	ULRICH PLENZDORF	Yabancı	1977-1978
GÜLNİHAL	NAMİK KEMAL	Yerli	1977-1978
GÜNEŞ ÇOCUKLAR	NEIL SIMON	Yabancı	1977-1978
GÜNEŞTE ON KİŞİ	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1977-1978
HAROLD VE MAUDE	COLIN HIGGINS	Yabancı	1977-1978
HEDDA GABLER	HENRIK IBSEN	Yabancı	1977-1978
İKİ KOVA SU	AAD GREIDANUS	Yabancı	1977-1978
İNSANDAN KAÇAN	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	1977-1978
İZİN GÜNÜ	OTTO L.FISCHER	Yabancı	1977-1978
KOCA SİNAN	FAZİL HAYATİ ÇORBACIOĞLU	Yerli	1977-1978
MİKADO'NUN ÇÖPLERİ	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	1977-1978
MY FAİR LADY	ALAN JAY LERNER/GEORGE BERNARD SHAW MÜZİK:FREDERİCK LOEWE	Yabancı	1977-1978
SEKİZ KADIN	ROBERT THOMAS	Yabancı	1977-1978
SEVGİLİ DOKTOR	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1977-1978
ŞATO'YA DAVET	JEAN ANOUILH	Yabancı	1977-1978

TARLA KUŞUYDU JULİET "NE HABER JULİET"	EPHRAIM KISHON	Yabancı	1977-1978
TOPUZLU	HİDAYET SAYIN	Yerli	1977-1978
ÜÇÜNCÜ SELİM (SULTAN SELİM-İ SALİS)	CELAL ESAT ARSEVEN - SALAH CİMCOZ	Yerli	1977-1978
YELPAZE	OSCAR WILDE	Yabancı	1977-1978

ALİ BABA VE KIRK HARAMİLER	VADEHA ATIYEH	Yabancı	1978-1979
AYYAR HAMZA	ALİ BEY	Yerli	1978-1979
BESLEME	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	1978-1979
BİLLY BUDD (YASALAR VE İNSAN)	LOUISE O. COXE/ROBERT CHAPMAN	Yabancı	1978-1979
BİR ÖLÜMÜN TOPLUMSAL ANATOMİSİ	OKTAY ARAYICI	Yerli	1978-1979
CEPHEDE PİKNIK	FERNANDO ARRABAL	Yabancı	1978-1979
ÇATIDAKİ ÇATLAK	ADALET AĞAOĞLU	Yerli	1978-1979
ÇAVUŞ MUSGRAVE'İN DANSI	JOHN ARDEN	Yabancı	1978-1979
DÜĞÜN YA DA DAVUL	HAŞMET ZEYBEK	Yerli	1978-1979
DÜNYANIN DÜZENİ	SEAN O'CASEY	Yabancı	1978-1979
ESKİ FOTOĞRAFLAR	DİNÇER SÜMER	Yerli	1978-1979
ESKİ TOPRAK	ALDO NICOLAI	Yabancı	1978-1979
ESKİCİNİN TAZESİ	FEDERICO GARCIA LORCA	Yabancı	1978-1979
GÖZLERİMİ KAPARIM VAZİFEMİ YAPARIM	HALDUN TANER	Yerli	1978-1979
GÜLÜNÇ KİBARLAR	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	1978-1979
GÜNEŞİN ÇOCUKLARI	MAKSİM GORKİ	Yabancı	1978-1979
HADİ ÖLDÜRSENE CANIKOM	AZİZ NESİN	Yerli	1978-1979
İKİ KOVA SU	AAD GREIDANUS	Yabancı	1978-1979
KARAGÖZ AMCA	EKMEL HÜROL	Yerli	1978-1979
KURNAZ AVUKAT	PIERRE PATELIN	Yabancı	1978-1979
MURTAZA	ORHAN KEMAL	Yerli	1978-1979
ORMANIN BEKÇİLERİ	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	1978-1979
OTHELLO	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1978-1979
ÖZGÜRLÜĞÜNE KAVUŞTURULAN DON KİŞOT	ANATOLY VASILYEVİÇ LUNAÇARSKI	Yabancı	1978-1979
POF'LA PAF	ERGUN SAV	Yerli	1978-1979
SATICININ ÖLÜMÜ	ARTHUR MILLER	Yabancı	1978-1979

SÖZ VERİYORUM (BENİM ZAVALLI MARAT'IM)	ALEKSEI ARBUZOV	Yabancı	1978-1979
SULTAN GELİN	CAHİT ATAY	Yerli	1978-1979
TENEKE	YAŞAR KEMAL	Yerli	1978-1979
YARIN BAŞKA KORUDA	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	1978-1979
YAZICI	ERGÜN UÇUCU	Yerli	1978-1979
YEDİ KÖYÜN YARGICI	SÖNMEZ ATASOY	Yerli	1978-1979

ANTIGONE	JEAN ANOUILH	Yabancı	1979-1980
ARTURO UI'NİN ÖNLENEBİLİR TIRMANIŞI	BERTOLT BRECHT	Yabancı	1979-1980
BAY HİÇ	SABAHATTİN KUDRET AKSAL	Yerli	1979-1980
BEŞİNCİ FRANK (GANGSTERLER DEMOKRASİSİ)	FRIEDRICH DÜRRENMATT	Yabancı	1979-1980
BİR KRAL ÖLÜYOR	EUGENE IONESCO	Yabancı	1979-1980
ÇATIDAKİ ÇATLAK	ADALET AĞAOĞLU	Yerli	1979-1980
ÇAVUŞ MUSGRAVE'İN DANSI	JOHN ARDEN	Yabancı	1979-1980
DELİ DUMRUL	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1979-1980
DURUŞMA	FRANZ KAFKA	Yabancı	1979-1980
ELİF ANA	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1979-1980
ESKİ FOTOĞRAFLAR	DİNÇER SÜMER	Yerli	1979-1980
GÖZLERİMİ KAPARIM VAZİFEMİ YAPARIM	HALDUN TANER	Yerli	1979-1980
HURREM SULTAN	ORHAN ASENA	Yerli	1979-1980
İKİ KOVA SU	AAD GREIDANUS	Yabancı	1979-1980
İMPARATOR JONES	EUGENE O'NEILL	Yabancı	1979-1980
KADİFE ÇİÇEKLERİ	PAUL ZINDEL	Yabancı	1979-1980
KANAVİÇELİ OYUN (KANAVİÇE)	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1979-1980
KARAGÖZ AMCA	EKMEL HÜROL	Yerli	1979-1980
KEDİ EVİ	SAMUİL MARSCHAK	Yabancı	1979-1980
KELOĞLAN SES ARIYOR	ALİ H.ÖZGENTÜRK	Yerli	1979-1980
KIRMIZI SOKAĞIN SUZANI	ERDOĞAN AYTEKİN	Yerli	1979-1980
KURNAZ AVUKAT	PIERRE PATELIN	Yabancı	1979-1980
MERAKİ (HASTALARIN HASTASI)	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	1979-1980
MONTSERRAT (ÖZGÜRLÜĞÜN BEDELİ)	EMMANUEL ROBLES	Yabancı	1979-1980

OYUNLARLA YAŞAYANLAR	OĞUZ ATAY	Yerli	1979-1980
ÖYKÜLERDEN OYUNLAR "MÜZİK VE ÖYKÜ"	MUZAFFER İZGÜ	Yerli	1979-1980
ÖYLE BİR HİKAYE	SAİT FAİK ABASIYANIK	Yerli	1979-1980
ÖYLE BİR NEVCİVAN	NEZİHE ARAZ	Yerli	1979-1980
PAZARTESİ PERŞEMBE	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	1979-1980
PIRTLATAN BAL	AZİZ NESİN	Yer	1979-1980
POFLA PAF	ERGUN SAV	Yerli	1979-1980
SARIPINAR 1914 (DEĞİRMEN)	REŞAT NURİ GÜNTEKİN	Yerli	1979-1980
SIĞINTILAR	SLAWOMIR MROZECK	Yabancı	1979-1980
SONSUZLUK KİTABEVİ YA DA KUYRUKLU YILDIZ	SABAHATTİN KUDRET AKSAL	Yerli	1979-1980
SÖZ VERİYORUM (BENİM ZAVALLI MARAT'IM)	ALEKSEI ARBUZOV	Yabancı	1979-1980
STRİNDBERG OYUNU	FRIEDRICH DÜRRENMATT	Yabancı	1979-1980
TIRPAN	FAKİR BAYKURT - TANER BARLAS	Yerli	1979-1980
YARALI GEYİK	NECATİ CUMALI	Yerli	1979-1980
YARIN BAŞKA KORUDA	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	1979-1980
YEDİ KÖYÜN YARGICI	SÖNMEZ ATASOY	Yerli	1979-1980

ADEMİN KABURGA KEMİĞİ	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	1980-1981
AKÜMÜLATÖRLÜ RADYO	TARIK BUĞRA	Yerli	1980-1981
ALACAKARANLIK	NEZİHE ARAZ	Yerli	1980-1981
ANNEMİ HATIRLIYORUM	J. VAN DRUTEN	Yabancı	1980-1981
BABA	AUGUST STRINDBERG	Yabancı	1980-1981
BAĞDAT HATUN	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1980-1981
BAY HİÇ	SABAHATTİN KUDRET AKSAL	Yerli	1980-1981
BEN KİMİM	RECEP BİLGİNER	Yerli	1980-1981
BERNARDA ALBA'NIN EVİ	FEDERICO GARCIA LORCA	Yabancı	1980-1981
BÜTÜN OĞULLARIM (HEPSİ OĞLUMDU)	ARTHUR MILLER	Yabancı	1980-1981
ELİF ANA	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1980-1981
ELMADAKİ BARIŞ	İSMAİL KILINÇ / ÖNDER PAKER	Yerli	1980-1981
ESKİ USUL KOMEDYA	ALEKSEI ARBUZOV	Yabancı	1980-1981
EURIDICE'NİN ELLERİ	PEDRO BLOCH	Yabancı	1980-1981

GENÇ OSMAN	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1980-1981
GÖLGE USTASI	YEŞİM DORMAN/YILDIRIM TÜRKER	Yerli	1980-1981
HEP VATAN İÇİN (MUM IŞIĞINDA)	İSA COŞKUNER	Yerli	1980-1981
İSTANBUL EFENDİSİ	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	1980-1981
İŞTE İNSAN	ERDİNÇ DİNÇER	Yerli	1980-1981
KADİFE ÇİÇEKLERİ	PAUL ZINDEL	Yabancı	1980-1981
KADINLAR DA SAVAŞI YİTİRDİ	CURZIO MALAPARTE	Yabancı	1980-1981
KAHVEDE ŞENLİK VAR	SABAHATTİN KUDRET AKSAL	Yerli	1980-1981
KAPIYI AÇ	KRZYSTOF CHOINSKI	Yabancı	1980-1981
KARAGÖZ AMCA	EKMEL HÜROL	Yerli	1980-1981
KEDİ EVİ	SAMUİL MARSCHAK	Yabancı	1980-1981
KIRMIZI PABUÇLAR	HANS CHRISTIAN	Yabancı	1980-1981
KÖŞEBAŞI	AHMET KUTSİ TECER	Yerli	1980-1981
KRAL LEAR	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1980-1981
KUNDUZ KÜRK	GERHART HAUPTMANN	Yabancı	1980-1981
KURBAN	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1980-1981
KÜÇÜK PRENS	SAINT-EXUPERY	Yabancı	1980-1981
MUSTAFA DİYE BİRİ (MUSTAFA)	ORHAN ASENA	Yerli	1980-1981
MY FAİR LADY	ALAN JAY LERNER/GEORGE BERNARD SHAW MÜZİK:FREDERİCK LOEWE	Yabancı	1980-1981
O GÜZELİM KAYMAKLI DONDURMA RENGİ ELBİSE	RAY BRADBURY	Yabancı	1980-1981
ÖYKÜLERDEN OYUNLAR "MÜZİK VE ÖYKÜ"	MUZAFFER İZGÜ	Yerli	1980-1981
ÖYLE BİR HİKAYE	SAİT FAİK ABASIYANIK	Yerli	1980-1981
SEYİSBAŞI YALISI	ORHAN ASENA	Yerli	1980-1981
SOKULLU NE YAPMALIYDI?	ADNAN GİZ	Yerli	1980-1981
TARTUFFE	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	1980-1981
TRUVA SAVAŞI OLMAYACAK	JEAN GIRAUDOUX	Yabancı	1980-1981
YANGIN MEMET	CAHİT ATAY	Yerli	1980-1981
YARALI GEYİK	NECATİ CUMALI	Yerli	1980-1981
YARIN 2000	ERIC WESTPHAL	Yabancı	1980-1981
YOKLAR DAĞINDAKİ NAR	MÜMTAZ ZEKİ TAŞKIN	Yerli	1980-1981

AKIN	FARUK NAFİZ ÇAMLIBEL	Yerli	1981-1982
AKÜMÜLATÖRLÜ RADYO	TARIK BUĞRA	Yerli	1981-1982
ANA HANIM KIZ HANIM	CAHİT ATAY	Yerli	1981-1982
AYAKTA DURMAK İSTİYORUM	TARIK BUĞRA	Yerli	1981-1982
AYI (TEKLİF AYI)	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1981-1982
BABA EVİNDE HAYAT	CLARENCE DAY	Yabancı	1981-1982
BARIŞ GEZEĞENİ	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	1981-1982
BEHÇET BEY'İN FÖTR ŞAPKASI	YUSUF KENAN IŞIK	Yerli	1981-1982
BİR EVLENME TEKLİFİ (TEKLİF)	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1981-1982
BOŞ BEŞİK	NECATİ CUMALI	Yerli	1981-1982
CENGİZ HAN'IN BISİKLETİ	REFİK ERDURAN	Yerli	1981-1982
ÇİL HOROZ	OKTAY RIFAT	Yerli	1981-1982
DÜN NEREDEYDİNİZ	NECATİ CUMALI	Yerli	1981-1982
EKİNLER YEŞERİNCE	EMLYN WILLIAMS	Yabancı	1981-1982
ELMADAKİ BARIŞ	İSMAİL KILINÇ / ÖNDER PAKER	Yerli	1981-1982
ESKİ USUL KOMEDYA	ALEKSEI ARBUZOV	Yabancı	1981-1982
EURIDICE'NİN ELLERİ	PEDRO BLOCH	Yabancı	1981-1982
GÖLGE USTASI	YEŞİM DORMAN/YILDIRIM TÜRKER	Yerli	1981-1982
GÖLGELER	AHMET MUHİP DIRANAS	Yerli	1981-1982
HUZUR ÇIKMAZI	HALDUN TANER	Yerli	1981-1982
İKİ KİŞİLİK HIRGÜR	EUGENE IONESCO	Yabancı	1981-1982
İNTİHAR	NIKOLAI ERDMAN	Yabancı	1981-1982
İŞTE İNSAN	ERDİNÇ DİNÇER	Yerli	1981-1982
KADİFE ÇİÇEKLERİ	PAUL ZINDEL	Yabancı	1981-1982
KAHVEDE ŞENLİK VAR	SABAHATTİN KUDRET AKSAL	Yerli	1981-1982
KARAGÖZ AMCA	EKMEL HÜROL	Yerli	1981-1982
KEL ŞARKICI	EUGENE IONESCO	Yabancı	1981-1982
KELOĞLAN (O BENİM O)	FİKRET TERZİ	Yerli	1981-1982
KÖSEM SULTAN	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1981-1982
KÖŞE KAPMACA	HİDAYET SAYIN	Yerli	1981-1982
KÖŞEBAŞI	AHMET KUTSİ TECER	Yerli	1981-1982
KRAL LEAR	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1981-1982
KUNDUZ KÜRK	GERHART HAUPTMANN	Yabancı	1981-1982
KÜÇÜK HAYALET PLOUFT	MARIA CLARA MACHADO	Yabancı	1981-1982

KÜÇÜK PRENS	SAINT-EXUPERY	Yabancı	1981-1982
KÜLKEDİSİ (CİNDERELLA)	J. L. CARL GRIMM/W. CARL GRIMM	Yabancı	1981-1982
MUSTAFA DİYE BİRİ (MUSTAFA)	ORHAN ASENA	Yerli	1981-1982
OYUN BİTTİ	RECEP BİLGİNER	Yerli	1981-1982
ÖTEKİ DÜNYAYA GÖTÜRECEK DEĞİLSİN YA	MOSS HART/GEORGE SIMON KAUFMAN	Yabancı	1981-1982
PAYDOS	CEVAT FEHMİ BAŞKUT	Yerli	1981-1982
RİTA (RİTA'NIN ŞARKISI)	WILLY RUSSELL	Yabancı	1981-1982
SCAPİN'İN DOLAPLARI	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	1981-1982
TARTUFFE	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	1981-1982
TAŞ BADEMLERİ	REMZİ ÖZÇELİK	Yerli	1981-1982
TEKLİF	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1981-1982
TRUVA SAVAŞI OLMAYACAK	JEAN GIRAUDOUX	Yabancı	1981-1982
VENEDİK TACİRİ	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1981-1982
YABAN ÖRDEĞİ	HENRIK IBSEN	Yabancı	1981-1982
YANLIŞLIKLAR GECESİ (YANLIŞ YANLIŞ ÜSTÜNE)	OLIVER GOLDSMITH	Yabancı	1981-1982
YERMA	FEDERICO GARCIA LORCA	Yabancı	1981-1982
YOKLAR DAĞINDAKİ NAR	MÜMTAZ ZEKİ TAŞKIN	Yerli	1981-1982
YUNUS EMRE	RECEP BİLGİNER	Yerli	1981-1982

AYAKTA DURMAK İSTİYORUM	TARIK BUĞRA	Yerli	1982-1983
BABA EVİNDE HAYAT	CLARENCE DAY	Yabancı	1982-1983
BARIŞ GEZEĞENİ	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	1982-1983
CİN OYUNU	DONALD L.COBBURN	Yabancı	1982-1983
DAHA DÜN GİBİ (PERŞEMBENİN KADINLARI)	LOLEH BELLON	Yabancı	1982-1983
DÜN NEREDEYDİNİZ	NECATİ CUMALI	Yerli	1982-1983
FAZİLET ECZANESİ	HALDUN TANER	Yerli	1982-1983
GECİKENLER	NAZIM KURŞUNLU	Yerli	1982-1983
GILGAMEŞ (TANRILAR VE İNSANLAR)	ORHAN ASENA	Yerli	1982-1983
GÖLGE USTASI	YEŞİM DORMAN/YILDIRIM TÜRKER	Yerli	1982-1983
GÖMÜ (BİR KÜP ALTIN)	NECATİ CUMALI	Yerli	1982-1983

GÖRÜŞME	VACLAV HAVEL	Yabancı	1982-1983
GÖRÜŞME - KUTLAMA - ÇAĞRI	VACLAV HAVEL	Yabancı	1982-1983
HAYALETLER SONATI	AUGUST STRINDBERG	Yabancı	1982-1983
İKİ EFENDİNİN UŞAĞI	CARLO GOLDONI	Yabancı	1982-1983
İLKBAHARDA İNTİHAR YASAK	ALEJANDRO CASONA	Yabancı	1982-1983
İMPARATORUN İKİ OĞLU	NEZİHE ARAZ	Yerli	1982-1983
KADİFE ÇİÇEKLERİ	PAUL ZINDEL	Yabancı	1982-1983
KARAGÖZ AMCA	EKMEL HÜROL	Yerli	1982-1983
KELOĞLAN (O BENİM O)	FİKRET TERZİ	Yerli	1982-1983
KIRMIZI PABUÇLAR	HANS CHRISTIAN	Yabancı	1982-1983
KÖKLERDEKİ KURLAR (ZİNCİRLER)	HİDAYET SAYIN	Yerli	1982-1983
KÖSEM SULTAN	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1982-1983
KÖŞE KAPMACA	HİDAYET SAYIN	Yerli	1982-1983
KRAL LEAR	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1982-1983
KUTLAMA	VACLAV HAVEL	Yabancı	1982-1983
KÜLKEDİSİ (CİNDERELLA)	J. L. CARL GRIMM/W. CARL GRIMM	Yabancı	1982-1983
OYUN BİTTİ	RECEP BİLGİNER	Yerli	1982-1983
OYUNCAKÇI DEDE	MÜMTAZ ZEKİ TAŞKIN	Yerli	1982-1983
ÖLÜM TUZAĞI	IRA LEVIN	Yabancı	1982-1983
ÖNEMLİ ADAM	SABAHATTİN KUDRET AKSAL	Yerli	1982-1983
ÖTEKİ DÜNYAYA GÖTÜRECEK DEĞİLSİN YA	MOSS HART/GEORGE SIMON KAUFMAN	Yabancı	1982-1983
PAYDOS	CEVAT FEHMİ BAŞKUT	Yerli	1982-1983
RİTA (RİTA'NIN ŞARKISI)	WILLY RUSSELL	Yabancı	1982-1983
ROSMERSHOLM (BEYAZ AT)	HENRIK IBSEN	Yabancı	1982-1983
SARI NACİYE	RECEP BİLGİNER	Yerli	1982-1983
SU GELİNCE	REMZİ ÖZÇELİK	Yerli	1982-1983
SULTAN KIZ	OSMAN GÜNGÖR FEYZOĞLU	Yerli	1982-1983
ŞAMPİYONLAR	JASON MILLER	Yabancı	1982-1983
TRUVA SAVAŞI OLMAYACAK	JEAN GIRAUDOUX	Yabancı	1982-1983
ÜÇ KIZKARDEŞ	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1982-1983
YA DEVLET BAŞA YA KUZGUN LEŞE	ORHAN ASENA	Yerli	1982-1983
YANLIŞLIKLAR GECESİ (YANLIŞ YANLIŞ ÜSTÜNE)	OLIVER GOLDSMITH	Yabancı	1982-1983

YİNE BAŞLADILAR ŞARKILARINA	MAX FRISCH	Yabancı	1982-1983

ACILI TOPRAK	H.VASFİ UÇKAN	Yerli	1983-1984
AK TANRILAR	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1983-1984
ALTIN GÖL	ERNEST THOMPSON	Yabancı	1983-1984
AMADEUS	PETER SHAFFER	Yabancı	1983-1984
ARI MAYA	WALDEMAR BONSELS	Yabancı	1983-1984
AYI (TEKLİF AYI)	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1983-1984
BİR YASTIKTA	JAN DE HARTOG	Yabancı	1983-1984
BOZKIR GÜZELLEMEŞİ (ÇORAK TOPRAK)	NEZİHE ARAZ	Yerli	1983-1984
DOLAP BEYGİRİ	SELÇUK KASKAN	Yerli	1983-1984
FARKLI	EUGENE O'NEILL	Yabancı	1983-1984
GÖNÜL AVCISI	DIEGO FABRI	Yabancı	1983-1984
HUZUR ÇIKMAZI	HALDUN TANER	Yerli	1983-1984
İBİŞ'İN RÜYASI	TARIK BUĞRA	Yerli	1983-1984
İSTANBUL EFENDİSİ	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	1983-1984
KAHVEDE ŞENLİK VAR	SABAHATTİN KUDRET AKSAL	Yerli	1983-1984
KANLI NİGAR	SADIK ŞENDİL	Yerli	1983-1984
KARAAĞAÇLAR ALTINDA	EUGENE O'NEILL	Yabancı	1983-1984
KARACAOĞLAN	DİNÇER SÜMER	Yerli	1983-1984
KARAGÖZ AMCA	EKMEL HÜROL	Yerli	1983-1984
KARAR KİMİN (BU HAYAT KİMİN)	BRIAN CLARK	Yabancı	1983-1984
KIRIK TESTİ	HEINRICH VON KLEIST	Yabancı	1983-1984
KIRMIZI PABUÇLAR	HANS CHRISTIAN	Yabancı	1983-1984
KÖŞE KAPMACA	HİDAYET SAYIN	Yerli	1983-1984
KÖŞEBAŞI	AHMET KUTSİ TECER	Yerli	1983-1984
KULAKTAN KULAĞA	LADY AUGUSTA GREGORY	Yabancı	1983-1984
KÜÇÜK NASRETTİN	SERPİL AKILLIOĞLU	Yerli	1983-1984
LEONCE İLE LENA	GEORG BÜCHNER	Yabancı	1983-1984
LİMON	MEMET BAYDUR	Yerli	1983-1984
LYSISTRATA (KADINLARIN SAVAŞI)	ARISTOPHANES	Yabancı	1983-1984
MAKİNE	CEVAT FEHMİ BAŞKUT	Yerli	1983-1984
MAVİ MASAL	SALİH YAKIN	Yerli	1983-1984
MAVİ PULLU BALIK	HALUK IŞIK	Yerli	1983-1984

MİKADO'NUN ÇÖPLERİ	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	1983-1984
MİNE	NECATİ CUMALI	Yerli	1983-1984
ÖYLE BİR HİKAYE	SAİT FAİK ABASIYANIK	Yerli	1983-1984
PEMBE KADIN	HİDAYET SAYIN	Yerli	1983-1984
RİTA (RİTA'NIN ŞARKISI)	WILLY RUSSELL	Yabancı	1983-1984
SARI NACİYE	RECEP BİLGİNER	Yerli	1983-1984
SEVGİLİ DOKTOR	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1983-1984
SON GÜLEN (OYUN)	ANTHONY SHAFFER	Yabancı	1983-1984
SULTAN KIZ	OSMAN GÜNGÖR FEYZOĞLU	Yerli	1983-1984
TANKİNİVİ ADASI (KUKLALARIN RÜYASI)	JAAP HOOGSTRA	Yabancı	1983-1984
WINDSOR'UN ŞEN KADINLARI	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1983-1984
ZORAKİ TABİB	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	1983-1984

AH ŞU GENÇLER	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1984-1985
ALTIN GÖL	ERNEST THOMPSON	Yabancı	1984-1985
AMADEUS	PETER SHAFFER	Yabancı	1984-1985
ARI MAYA	WALDEMAR BONSELS	Yabancı	1984-1985
AYI (TEKLİF AYI)	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1984-1985
AYININ FENDİ AVCIYI YENDİ	MUHARREM BUHARA	Yerli	1984-1985
AYYAR HAMZA	ALİ BEY	Yerli	1984-1985
BAŞBAŞA (YÜZYÜZE)	ALEKSANDER GELMAN	Yabancı	1984-1985
BEDEL	ARTHUR MILLER	Yabancı	1984-1985
BELGELERLE KURTULUŞ SAVAŞI		Yerli	1984-1985
BİR YASTIKTA	JAN DE HARTOG	Yabancı	1984-1985
BOZKIR GÜZELLEMESİ (ÇORAK TOPRAK)	NEZİHE ARAZ	Yerli	1984-1985
CANLI MAYMUN LOKANTASI	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1984-1985
ÇİL HOROZ	OKTAY RIFAT	Yerli	1984-1985
ÇITIR KÖY	ALİ MERİÇ	Yerli	1984-1985
DELİ	REFİK ERDURAN	Yerli	1984-1985
DERYA GÜLÜ	NECATİ CUMALI	Yerli	1984-1985
DOLAP BEYGİRİ	SELÇUK KASKAN	Yerli	1984-1985
DÜŞÜŞ (SULTAN HAMİT DÜŞERKEN)	NAHİD SIRRI ÖRİK	Yerli	1984-1985
FARELER VE İNSANLAR	JOHN STEINBECK	Yabancı	1984-1985

GODOT'YU BEKLERKEN	SAMUEL BECKETT	Yabancı	1984-1985
HÜZZAM	GÜNER SÜMER	Yerli	1984-1985
İKİZLER	PLAUTUS	Yabancı	1984-1985
İRLANDALI DELİŞMEN (BABAYİĞİT)	JOHN MILLINGTON SYNGE	Yabancı	1984-1985
İYİ GECELER ANNE	MARSHA NORMAN	Yabancı	1984-1985
JULİUS CESAR (JÜL SEZAR)	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1984-1985
KAHVEDE ŞENLİK VAR	SABAHATTİN KUDRET AKSAL	Yerli	1984-1985
KANLI NİGAR	SADIK ŞENDİL	Yerli	1984-1985
KARAAĞAÇLAR ALTINDA	EUGENE O'NEILL	Yabancı	1984-1985
KARAGÖZÜM İKİ GÖZÜM	TEKİN ÖZERTEM	Yerli	1984-1985
KARAR KİMİN (BU HAYAT KİMİN)	BRIAN CLARK	Yabancı	1984-1985
KATİP ÇIKMAZI	DİNÇER SÜMER	Yerli	1984-1985
KEŞANLI ALİ DESTANI	HALDUN TANER	Yerli	1984-1985
KIZILDERİLİLER	ARTHUR KOPIT	Yabancı	1984-1985
KOMEDİ SANATI	EDUARDO DE FILIPPO	Yabancı	1984-1985
KÖSEM SULTAN	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1984-1985
KULAKTAN KULAĞA	LADY AUGUSTA GREGORY	Yabancı	1984-1985
KUŞLAR İZMİR ÜSTÜNDE UÇAR	MEHMET BÜYÜKAĞAOĞLU	Yerli	1984-1985
KÜÇÜK NASRETTİN	SERPİL AKILLIOĞLU	Yerli	1984-1985
LEONCE İLE LENA	GEORG BÜCHNER	Yabancı	1984-1985
LYSISTRATA (KADINLARIN SAVAŞI)	ARISTOPHANES	Yabancı	1984-1985
MAVİ PULLU BALIK	HALUK IŞIK	Yerli	1984-1985
MİKADO'NUN ÇÖPLERİ	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	1984-1985
OSMANCIK	TARIK BUĞRA	Yerli	1984-1985
OTELCİ GÜZELİ (OTELCİ KADIN)	CARLO GOLDONI	Yabancı	1984-1985
ÖZEL HAYATLAR	NOEL COWARD	Yabancı	1984-1985
RİTA (RİTA'NIN ŞARKISI)	WILLY RUSSELL	Yabancı	1984-1985
SACİDE	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	1984-1985
SESSİZ DÜNYA (SESSİZLİĞİN İÇİNDEN)	MARK MEDOFF	Yabancı	1984-1985
SEVGİLİ DOKTOR	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1984-1985
SON GÜLEN (OYUN)	ANTHONY SHAFFER	Yabancı	1984-1985
SULTAN GELİN	CAHİT ATAY	Yerli	1984-1985
ŞAKACI	SABAHATTİN KUDRET AKSAL	Yerli	1984-1985

TANKİNİVİ ADASI (KUKLALARIN RÜYASI)	JAAP HOOGSTRA	Yabancı	1984-1985
TOROSLARDAN ÖTEYE	ORHAN ASENA	Yerli	1984-1985
UZAKLAR	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	1984-1985
VAKIF	HERBERT MEIER	Yabancı	1984-1985
WINDSOR'UN ŞEN KADINLARI	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1984-1985
YAPRAK DÖKÜMÜ	REŞAT NURİ GÜNTEKİN	Yerli	1984-1985
YUNUS EMRE	RECEP BİLGİNER	Yerli	1984-1985

AH ŞU GENÇLER	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1985-1986
AKILLI TAVŞAN VE GÜÇLÜ ASLAN	NEZİHE ARAZ	Yerli	1985-1986
AMADEUS	PETER SHAFFER	Yabancı	1985-1986
ANDORRA	MAX FRISCH	Yabancı	1985-1986
AYININ FENDİ AVCIYI YENDİ	MUHARREM BUHARA	Yerli	1985-1986
BAŞBAŞA (YÜZYÜZE)	ALEKSANDER GELMAN	Yabancı	1985-1986
BEDEL	ARTHUR MILLER	Yabancı	1985-1986
BİR ELİN NESİ VAR İKİ ELİN SESİ VAR	MUHARREM BUHARA	Yerli	1985-1986
BİR SABAH GÜLEREK UYAN	NECATİ CUMALI	Yerli	1985-1986
BİR VARMIŞ BİN YOKMUŞ (KUNDURACININ TÜRKÜLERİ)	BAYAZIT GÜLERCAN	Yerli	1985-1986
BİR VARMIŞ İKİ DE VARMIŞ	ALİ MERİÇ	Yerli	1985-1986
ÇİL HOROZ	OKTAY RIFAT	Yerli	1985-1986
ÇITIR KÖY	ALİ MERİÇ	Yerli	1985-1986
DERYA GÜLÜ	NECATİ CUMALI	Yerli	1985-1986
DUMANLI'DA TELAKİ VAR	NAZIM KURŞUNLU	Yerli	1985-1986
FİZİKÇİLER	FRIEDRICH DÜRRENMATT	Yabancı	1985-1986
GENÇ OSMAN	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1985-1986
GENÇLİĞİN TATLI SESİ	TENNESSEE WILLIAMS	Yabancı	1985-1986
GÜL SATARDI MELEK HANIM	DİNÇER SÜMER	Yerli	1985-1986
GÜNEŞ VE ARSLAN	TARIK BUĞRA	Yerli	1985-1986
HARMS DEDE (BİZ ALMANYADA'YKEN)	BEDRİ KANOK	Yerli	1985-1986
HIRÇIN KIZ	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1985-1986
HÜZZAM	GÜNER SÜMER	Yerli	1985-1986
İLK EVLİLİK	PAVEL NILIN	Yabancı	1985-1986
İLK YILLAR (ROKSALAN)	ORHAN ASENA	Yerli	1985-1986
İSPİNOZLAR	ORHAN KEMAL	Yerli	1985-1986

İYİ GECELER ANNE	MARSHA NORMAN	Yabancı	1985-1986
JULIUS CESAR (JÜL SEZAR)	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1985-1986
KAKTÜS ÇİÇEĞİ	PIERRE BARILLET / JEAN-PIERRE GREDY	Yabancı	1985-1986
KANLI NİGAR	SADIK ŞENDİL	Yerli	1985-1986
KARAGÖZÜM AH YİNE YIKTIN PERDEYİ...	FEVZİ GÜVENÇ	Yerli	1985-1986
KARAGÖZÜM İKİ GÖZÜM	TEKİN ÖZERTEM	Yerli	1985-1986
KARAKOLDA	SIDNEY KINGSLEY	Yabancı	1985-1986
KARIM VE KIZIM	RECEP BİLGİNER	Yerli	1985-1986
KEŞANLI ALİ DESTANI	HALDUN TANER	Yerli	1985-1986
KIRMIZI SOKAĞIN SUZANI	ERDOĞAN AYTEKİN	Yerli	1985-1986
KÖSEM SULTAN	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1985-1986
KURBAN	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1985-1986
KUŞLAR İZMİR ÜSTÜNDE UÇAR	MEHMET BÜYÜKAĞAOĞLU	Yerli	1985-1986
LOKOMOPÜF	VOLKER LUDWIG/RAINER HACHFELD	Yabancı	1985-1986
MARTİ	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1985-1986
MUSTAFA DİYE BİRİ (MUSTAFA)	ORHAN ASENA	Yerli	1985-1986
MÜFETTİŞ	NIKOLAY VASILYEVİÇ GOGOL	Yabancı	1985-1986
ONUNCU SENFONİ	PETER ALEXANDER USTINOV	Yabancı	1985-1986
ÖYLE BİR SEVGİ Kİ	LOLEH BELLON	Yabancı	1985-1986
SACİDE	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	1985-1986
SAHİBİNİN SESİ "Yanık saraylar" adlı uyr.	SEVİM BURAK	Yerli	1985-1986
SARAH (ANILAR)	JOHN MURRELL	Yabancı	1985-1986
SERSEM KOCANIN KURNAZ KARISI	HALDUN TANER	Yerli	1985-1986
SESSİZ DÜNYA (SESSİZLİĞİN İÇİNDEN)	MARK MEDOFF	Yabancı	1985-1986
SEVGİLİ DOKTOR	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1985-1986
SİRÇA BİBLÖLAR	TENNESSEE WILLIAMS	Yabancı	1985-1986
SOYTARILAR OKULU	FRIEDRICH KARL WAECHTER	Yabancı	1985-1986
SULAR AYDINLANIYORDU (DURUP DİNLEDİ BİR KAÇI)	NEZİHE MERİÇ	Yerli	1985-1986
TAM ROLÜNDE	LEONIE OSSOWSKİ	Yabancı	1985-1986

TOPRAĞI BOL OLSUN	BRANISLAV NUSIC	Yabancı	1985-1986
UZAKLAR	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	1985-1986
YAŞASIN TİYATRO	SÖNMEZ ATASOY	Yerli	1985-1986
YEDEKÇİ	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	1985-1986
YONCA SEVMEYEN KRAL'LA BİLGE TAVŞAN	ZEKERİYA KAYA	Yerli	1985-1986

AKILLI TAVŞAN VE GÜÇLÜ ASLAN	NEZİHE ARAZ	Yerli	1986-1987
AKVARYUM	ALDO NICOLAI	Yabancı	1986-1987
ALACALI ŞEMSİYE	AHMET METİN ÖNEL	Yerli	1986-1987
BENİMLE OYNAR MISINIZ?	MARCEL ACHARD	Yabancı	1986-1987
BİGA 1920	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	1986-1987
BİNLERCE SOYTARI	HERB GARDNER	Yabancı	1986-1987
BİR VARMIŞ BİN YOKMUŞ (KUNDURACININ TÜRKÜLERİ)	BAYAZIT GÜLERCAN	Yerli	1986-1987
BİR VARMIŞ İKİ DE VARMIŞ	ALİ MERİÇ	Yerli	1986-1987
BUNU YAPAN İKİ KİŞİ	REFİK ERDURAN/TÜLAY GÜNGÖR	Yerli	1986-1987
BÜLBÜL SESİ GİBİ	LAVRENCE DU GARDE PEACH / JAN HAY	Yabancı	1986-1987
BÜTÜN MENEKŞELER ANNEM KOKAR (BAŞKA YERDE BAŞKA BİR DÜNYAMI VAR)	MÜZEYYEN ENGİN ERİM	Yerli	1986-1987
CADILARIN MACBETH'İ	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1986-1987
ÇINAR DEDE İLE İHLAMUR NİNE (FİLEMON İLE BUSİS)	SEMİH SERGEN	Yerli	1986-1987
DELİ İBRAHİM	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1986-1987
DEVETABANI	NECATİ CUMALI	Yerli	1986-1987
ERMİŞ JEANNE (JEANNE D'ARC)	BERNARD SHAW	Yabancı	1986-1987
GERGEDAN	EUGENE IONESCO	Yabancı	1986-1987
GİDİŞ DÖNÜŞ	ALEXANDER GALIN	Yabancı	1986-1987
HAİN KURTTAN KİM KORKAR	EDWARD ALBEE	Yabancı	1986-1987
HAYVANLAR VE İNSANLAR	JEAN MARCEL BRULLER VERCORS	Yabancı	1986-1987
HIRÇIN KIZ	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1986-1987
HÜZZAM	GÜNER SÜMER	Yerli	1986-1987
İKİ KOVA SU	AAD GREIDANUS	Yabancı	1986-1987
İLK EVLİLİK	PAVEL NILIN	Yabancı	1986-1987

İNSANLAR VE HAYVANLAR (HAYVANAT BAHÇESİ VEYA İNSAN SEVER KATİL)	JEAN MARCEL BRULLER VERCORS	Yabancı	1986-1987
KAKTÜS ÇİÇEĞİ	PIERRE BARILLET / JEAN- PIERRE GREDY	Yabancı	1986-1987
KARAGÖZÜM AH YİNE YIKTIN PERDEYİ...	FEVZİ GÜVENÇ	Yerli	1986-1987
KARAKOLDA	SIDNEY KINGSLEY	Yabancı	1986-1987
KARIM VE KIZIM	RECEP BİLGİNER	Yerli	1986-1987
KELOĞLAN'LA ZÜLFÜSARİ	YUSUF KENAN IŞIK	Yerli	1986-1987
KISMET	ERHAN GÖKGÜCÜ	Yerli	1986-1987
KÜÇÜK NASRETTİN	SERPİL AKILLIOĞLU	Yerli	1986-1987
LODOS	BAYAZIT GÜLERCAN	Yerli	1986-1987
MARTİ	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1986-1987
MAVİYDİ BİSİKLETİM	DİNÇER SÜMER	Yerli	1986-1987
MENDİLİMDE GÜL OYA	ÖZEL ARABUL	Yerli	1986-1987
MEVSİMLER (DÖRT MEVSİM)	ARNOLD WESKER	Yabancı	1986-1987
MİSAFİR	BİLGESU ERENUS	Yerli	1986-1987
MUSTAFA DİYE BİRİ (MUSTAFA)	ORHAN ASENA	Yerli	1986-1987
NALINLAR	NECATİ CUMALI	Yerli	1986-1987
OYUNLARLA YAŞAYANLAR	OĞUZ ATAY	Yerli	1986-1987
ÖLÜMSÜZLER YA DA BİR CİNAYETİN SÖYLENCESİ	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	1986-1987
ÖYLE BİR SEVGİ Kİ	LOLEH BELLON	Yabancı	1986-1987
ROMANOF'LA JULİETTE	PETER ALEXANDER USTINOV	Yabancı	1986-1987
RUHLAR GELİRSE	NOEL COWARD	Yabancı	1986-1987
SARAH (ANILAR)	JOHN MURRELL	Yabancı	1986-1987
SARI TENKE, KIRMIZI TENKE, YEŞİL TENKE (TENEKE ŞÖVALYELER)	ÜLKÜ AYVAZ	Yerli	1986-1987
SAYFIYEDE YAZ	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1986-1987
SAYIM SUYUM HINZIR SUYUM	AHMET METİN ÖNEL	Yerli	1986-1987
SEKİZ KADIN	ROBERT THOMAS	Yabancı	1986-1987
SERSEM KOCANIN KURNAZ KARISI	HALDUN TANER	Yerli	1986-1987
SİZ NE DERSİNİZ?	FAİK ERTENER	Yerli	1986-1987
SÖYLEV	ÖZDEMİR NUTKU	Yerli	1986-1987
SÖZ VERİYORUM (BENİM ZAVALLI MARAT'IM)	ALEKSEI ARBUZOV	Yabancı	1986-1987

SULAR AYDINLANIYORDU (DURUP DİNLEDİ BİR KAÇI)	NEZİHE MERİÇ	Yerli	1986-1987
TAM ROLÜNDE	LEONIE OSSOWSKI	Yabancı	1986-1987
TEKLİF	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1986-1987
TOHUM VE TOPRAK (ALEMDAR PAŞA)	ORHAN ASENA	Yerli	1986-1987
TÜRKMEN DÜĞÜNÜ	ALİ YÖRÜK	Yerli	1986-1987
VATAN YAHUT NAMIK KEMAL	ERGUN SAV	Yerli	1986-1987
YAŞASIN EDEBİYAT	SAİK FAİK ABASIYANIK - ORHAN VELİ KANIK	Yerli	1986-1987
YEDEKÇİ	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	1986-1987
YILDIRIM BEYAZİT	HİDAYET SAYIN	Yerli	1986-1987
YONCA SEVMEYEN KRAL'LA BİLGE TAVŞAN	ZEKERİYA KAYA	Yerli	1986-1987
YAŞASIN EDEBİYAT	SAİK FAİK ABASIYANIK - ORHAN VELİ KANIK	Yerli	1986-1987
YEDEKÇİ	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	1986-1987
YILDIRIM BEYAZİT	HİDAYET SAYIN	Yerli	1986-1987
YONCA SEVMEYEN KRAL'LA BİLGE TAVŞAN	ZEKERİYA KAYA	Yerli	1986-1987

AFİFE JALE	NEZİHE ARAZ		1987-1988
AKÜMÜLATÖRLÜ RADYO	TARIK BUĞRA	Yerli	1987-1988
ALİ ÇELEBİ VENEDİK'TE OYUNCU SEÇİYOR	CARLO GOLDONI	Yabancı	1987-1988
AVANAK	GEORGE FEYDEAU	Yabancı	1987-1988
AYIŞIĞINDA ŞAMATA	HALDUN TANER	Yerli	1987-1988
BAĞIŞ	TÜLAY GÜNGÖR - REFİK ERDURAN	Yerli	1987-1988
BAYAN HELSİNKA	GEORGES ASTALOS	Yabancı	1987-1988
BEN, MİMAR SİNAN	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1987-1988
BİR KADIN, BİR DÜŞ, BİR OYUN	ALAN AYCKBOURN	Yabancı	1987-1988
BOŞ BEŞİK	NECATİ CUMALI	Yerli	1987-1988
BÜTÜN DÜNYA OYUN SAHNESİ	TAMER LEVENT	Yerli	1987-1988
BÜYÜ	EDUARDO DE FILIPPO	Yabancı	1987-1988
BÜYÜK MİRAS	G.RUCK-PAUQUET	Yabancı	1987-1988
CADILARIN MACBETH'İ	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1987-1988
CİMRİ	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	1987-1988

ÇINAR DEDE İLE İHLAMUR NİNE (FİLEMON İLE BUSİS)	SEMİH SERGEN	Yerli	1987-1988
ÇOK BİLEN ÇOK YANILIR	RECAİZADE MAHMUT EKREM	Yerli	1987-1988
DELİLER ARASINDA (ÇILGIN DÜNYA)	LOPE DE VEGA	Yabancı	1987-1988
DOKTOR FAUSTUS	CHRISTOPHER MARLOWE	Yabancı	1987-1988
DÖRT KIZKARDEŞ	MICHEL TREMBLAY	Yabancı	1987-1988
ELLERİMİN ARASINDAKİ HAYAT	PETER ALEXANDER USTINOV	Yabancı	1987-1988
ERKEK ARKADAŞ	SANDY WILSON	Yabancı	1987-1988
GÜN ORTASINDA KARANLIK	ARTHUR KOESTLER	Yabancı	1987-1988
HAİN KURTTAN KİM KORKAR	EDWARD ALBEE	Yabancı	1987-1988
HORTLAKLAR	HENRIK IBSEN	Yabancı	1987-1988
HOŞU'NUN UTANCI	ŞİNASİ EKİNCİOĞLU	Yerli	1987-1988
HÜZZAM	GÜNER SÜMER	Yerli	1987-1988
İKİ KOVA SU	AAD GREIDANUS	Yabancı	1987-1988
İLK EVLİLİK	PAVEL NILIN	Yabancı	1987-1988
İLKBAHARI YAŞAMAK	GÜLŞEN GİRİNKÖÇ	Yerli	1987-1988
İNSAN MEİER	FRANZ XAVER KROETZ	Yabancı	1987-1988
ISLIK SEVER MAX	CARSTEN KRÜGER / VOLKER LUDWIG	Yabancı	1987-1988
KAKTÜS ÇİÇEĞİ	PIERRE BARILLET / JEAN- PIERRE GREDY	Yabancı	1987-1988
KAMİL BEY	KEMAL TAHİR	Yerli	1987-1988
KARANLIKTA KOMEDİ (KARA KOMEDİ)	PETER SHAFFER	Yabancı	1987-1988
KISKANÇ	RECEP BİLGİNER	Yerli	1987-1988
KISMET	ERHAN GÖKGÜCÜ	Yerli	1987-1988
KÜÇÜK NASRETTİN	SERPİL AKILLIOĞLU	Yerli	1987-1988
KÜLKEDİSİ	J. L. CARL GRIMM/W. CARL GRIMM	Yabancı	1987-1988
MARİANA PİNEDA	FEDERICO GARCIA LORCA	Yabancı	1987-1988
MAVİ MASAL	SALİH YAKIN	Yerli	1987-1988
MAVİYDİ BİSİKLETİM	DİNÇER SÜMER	Yerli	1987-1988
MEDİHA	YÜKSEL PAZARKAYA	Yerli	1987-1988
MİMAR SİNAN	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1987-1988
MİSAFİR	BİLGESU ERENUS	Yerli	1987-1988
MUSTAFA DİYE BİRİ	YAŞAR ÜRÜK	Yerli	1987-1988

NALINLAR	NECATİ CUMALI	Yerli	1987-1988
ÖNEMLİ ADAM	SABAHATTİN KUDRET AKSAL	Yerli	1987-1988
ÖP BENİ KATE (HIRÇIN KIZ)	BELLA-SAM SPEWACK	Yabancı	1987-1988
PHILIPP HOTZ'UN BÜYÜK ÖFKESİ	MAX FRISCH	Yabancı	1987-1988
SAMANYOLU (SAMANYOLUNU BİLİR MİSİNİZ?)	KARL WITTLINGER	Yabancı	1987-1988
SARI TENKEKE, KIRMIZI TENKEKE, YEŞİL TENKEKE (TENEKE ŞÖVALYELER)	ÜLKÜ AYVAZ	Yerli	1987-1988
SAVUNMA	JOHN MORTIMER	Yabancı	1987-1988
SESSİZLİĞİN SESİ (Sessiz Dünya)	ERDİNÇ DİNÇER	Yerli	1987-1988
SEVGİLİ TİYATRO	AHMET METİN ÖNEL	Yerli	1987-1988
SİHİRBAZ VE OYUNCULAR (KABARE -MABARE)	ERDİNÇ DİNÇER	Yerli	1987-1988
SİZ NE DERSİNİZ?	FAİK ERTENER	Yerli	1987-1988
SÖYLEV	ÖZDEMİR NUTKU	Yerli	1987-1988
SULAR AYDINLANIYORDU (DURUP DİNLEDİ BİR KAÇI)	NEZİHE MERİÇ	Yerli	1987-1988
ŞİFRELİ KÖPEK (KARAGÖZ OYUNU)	ALİ MERİÇ	Yerli	1987-1988
İNSAN MEİER	FRANZ XAVER KROETZ	Yabancı	1987-1988
ISLIK SEVER MAX	CARSTEN KRÜGER / VOLKER LUDWIG	Yabancı	1987-1988
TILSIM	TAYFUN ORHON	Yerli	1987-1988
TOHUM VE TOPRAK (ALEMDAR PAŞA)	ORHAN ASENA	Yerli	1987-1988
TÖRE	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1987-1988
TROYALI KADINLAR	EURIPIDES	Yabancı	1987-1988
TUHAF İKİLİ (GARİP BİR ÇİFT)	NEIL SIMON	Yabancı	1987-1988
TÜRKMEN DÜĞÜNÜ	ALİ YÖRÜK	Yerli	1987-1988
ÜÇÜNCÜ SELİM (KILIÇ VE NEY)	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1987-1988
VENEDİK TACİRİ	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1987-1988
YAŞASIN EDEBİYAT	SAİK FAİK ABASIYANIK - ORHAN VELİ KANIK	Yerli	1987-1988
YAŞASIN GÖKKUŞAĞI	ÜLKÜ AYVAZ	Yerli	1987-1988
YEDİ KOCA HÜRMÜZ	SADIK ŞENDİL	Yerli	1987-1988
ZOR GÜNLER	İRFAN YALÇIN	Yerli	1987-1988

AFİFE JALE	NEZİHE ARAZ	Yerli	1988-1989

AKÜMÜLATÖRLÜ RADYO	TARIK BUĞRA	Yerli	1988-1989
ALTI KİŞİ YAZARINI ARIYOR	LUIGI PIRANDELLO	Yabancı	1988-1989
ANA HANIM KIZ HANIM	CAHİT ATAY	Yerli	1988-1989
ANILAR "BRIGHTON BEACH ANILARI"	NEIL SIMON	Yabancı	1988-1989
AYYAR HAMZA	ALİ BEY	Yerli	1988-1989
BALON	MURAT KARAHÜSEYİNOĞLU	Yerli	1988-1989
BATAKHANE GÜZELİ	ERMAN CANATAN	Yerli	1988-1989
BAYRAM YERİ	SALİH YAKIN/İHSAN YAKUT	Yerli	1988-1989
BEBEK UYKUSU	YUSUF KENAN IŞIK	Yerli	1988-1989
BEN, MİMAR SİNAN	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1988-1989
BİR KADIN, BİR DÜŞ, BİR OYUN	ALAN AYCKBOURN	Yabancı	1988-1989
BİR ŞEHNAZ OYUN	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1988-1989
BUZCU GELİYOR	EUGENE O'NEILL	Yabancı	1988-1989
BÜYÜK MİRAS	G.RUCK-PAUQUET	Yabancı	1988-1989
ÇATIDAKİ ÇATLAK	ADALET AĞAOĞLU	Yerli	1988-1989
ÇAYHANE	VERN J. SNEIDER	Yabancı	1988-1989
ÇİL HOROZ	OKTAY RIFAT	Yerli	1988-1989
DAĞIN DEVLERİ	LUIGI PIRANDELLO	Yabancı	1988-1989
DAMDAKİ KEMANCI (ANATEVKA)	JOSEPH STEIN -JERRY BOCK (MÜZİK)- SHELDON HARNICK (MÜZİK METNİ)	Yabancı	1988-1989
DELİLER ARASINDA (ÇILGIN DÜNYA)	LOPE DE VEGA	Yabancı	1988-1989
DÜĞÜN YA DA DAVUL	HAŞMET ZEYBEK	Yerli	1988-1989
EBEDİ KOCA	FEODOR MIHAYLOVIÇ DOSTOYEVSKI	Yabancı	1988-1989
ELLERİMİN ARASINDAKİ HAYAT	PETER ALEXANDER USTINOV	Yabancı	1988-1989
ERKEK ARKADAŞ	SANDY WILSON	Yabancı	1988-1989
ESKİ FOTOĞRAFLAR	DİNÇER SÜMER	Yerli	1988-1989
FADİK KIZ	ORHAN ASENA	Yerli	1988-1989
FİYASKO	HİDAYET SAYIN	Yerli	1988-1989
GÖNÜL AVCISI	DIEGO FABBRI	Yabancı	1988-1989
HAİN KURTTAN KİM KORKAR	EDWARD ALBEE	Yabancı	1988-1989
HORTLAKLAR	HENRIK IBSEN	Yabancı	1988-1989
HOŞU'NUN UTANCI	ŞİNASİ EKİNCİOĞLU	Yerli	1988-1989

HÜZZAM	GÜNER SÜMER	Yerli	1988-1989
İÇERDEKİLER	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	1988-1989
İKİ KOVA SU	AAD GREIDANUS	Yabancı	1988-1989
İLK EVLİLİK	PAVEL NILIN	Yabancı	1988-1989
İSLİ SİSLİ PİS PUSLU	VOLKER LUDWIG/RAINER LÜCKER	Yabancı	1988-1989
ISLIK SEVER MAX	CARSTEN KRÜGER / VOLKER LUDWIG	Yabancı	1988-1989
KAÇIRMA (CANLI YAYIN) "KAÇIŞ"	GUY FOISSY	Yabancı	1988-1989
KAHVEDE ŞENLİK VAR	SABAHATTİN KUDRET AKSAL	Yerli	1988-1989
KAMUOYU	AUREL BARANGA	Yabancı	1988-1989
KASABIN HAYALLERİ	VICTOR HAIM	Yabancı	1988-1989
KATHARİNA BLUM'UN YİTİRİLMİŞ ONURU	HEINRICH BÖLL/MARGARETHE VON TROTTA	Yabancı	1988-1989
KELOĞLAN'LA ZÜLFÜSARİ	YUSUF KENAN IŞIK	Yerli	1988-1989
KISKANÇ	RECEP BİLGİNER	Yerli	1988-1989
KÖPRÜDEKİ ADAM	GUY FOISSY	Yabancı	1988-1989
KÖRDÖVÜŞÜ	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	1988-1989
KÖRDÜĞÜM (MİDASIN KÖRDÜĞÜMÜ)	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1988-1989
KÜÇÜK NASRETTİN	SERPİL AKILLIOĞLU	Yerli	1988-1989
KÜLKEDİSİ	J. L. CARL GRIMM/W. CARL GRIMM	Yabancı	1988-1989
LEONCE İLE LENA	GEORG BÜCHNER	Yabancı	1988-1989
MARİO İLE EJDER	ALDO GIOVANETTI	Yabancı	1988-1989
MAVİ MASAL	SALİH YAKIN	Yerli	1988-1989
MAVİYDİ BİSİKLETİM	DİNÇER SÜMER	Yerli	1988-1989
MEDDAH AMCA "MEDDAH"	DİNÇER SÜMER	Yerli	1988-1989
MEDİHA	YÜKSEL PAZARKAYA	Yerli	1988-1989
MİDAS'IN KULAKLARI	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1988-1989
MİKADO'NUN ÇÖPLERİ	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	1988-1989
MİMAR SİNAN	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1988-1989
ODİSSİNBAD	KSENYA KALOGEROPULU	Yabancı	1988-1989
OYUNUN OYUNU	MICHAEL FRAYN	Yabancı	1988-1989
ÖLÜM TUZAĞI	IRA LEVIN	Yabancı	1988-1989
ÖP BENİ KATE (HIRÇIN KIZ)	BELLA-SAM SPEWACK	Yabancı	1988-1989

PALYAÇOLAR	SALİH KALYON	Yerli	1988-1989
PANSİYON HUZUR	İRFAN YALÇIN	Yerli	1988-1989
PEYNİRLİ YUMURTA (TUNA DÖNEMEÇLERİ)	FERENC KARINTHY	Yabancı	1988-1989
RUMUZ GONCAGÜL	OKTAY ARAYICI	Yerli	1988-1989
RÜZGARLI KADIN	ÖZEL ARABUL	Yerli	1988-1989
SATICININ ÖLÜMÜ	ARTHUR MILLER	Yabancı	1988-1989
SERSEM KOCANIN KURNAZ KARISI	HALDUN TANER	Yerli	1988-1989
SEVGİLİ DOKTOR	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1988-1989
SİHİRBAZ VE OYUNCULAR (KABARE -MABARE)	ERDİNÇ DİNÇER	Yerli	1988-1989
SILA (BOUNTİFUL'A YOLCULUK)	ALBERT HORTON FOOTE	Yabancı	1988-1989
SOĞAN	ALDO NICOLAI	Yabancı	1988-1989
TÖRE	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1988-1989
TROYALI KADINLAR	EURIPIDES	Yabancı	1988-1989
ÜÇ KURUŞLUK OPERA	BERTOLT BRECHT	Yabancı	1988-1989
VATAN DİYE DİYE	NECATİ CUMALI	Yerli	1988-1989
YANLIŞLIK	ALBERT CAMUS	Yabancı	1988-1989
YAŞASIN EDEBİYAT	SAİK FAİK ABASIYANIK - ORHAN VELİ KANIK	Yerli	1988-1989
YEDİ KÖYÜN YARGICI	SÖNMEZ ATASOY	Yerli	1988-1989
YILDIZCI KRAL İLE AKILLI SOYTARI	TÜREL EZİCİ ŞENAY	Yerli	1988-1989

AĞZI ÇİÇEKLİ ADAM	LUIGI PIRANDELLO	Yabancı	1989-1990
AH ŞU GENÇLER	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1989-1990
ALTI KİŞİ YAZARINI ARIYOR	LUIGI PIRANDELLO	Yabancı	1989-1990
ANILAR "BRIGHTON BEACH ANILARI"	NEIL SIMON	Yabancı	1989-1990
AŞKIMIZ AKSARAY'IN EN BÜYÜK YANGINI	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1989-1990
ATÇALI KEL MEMET	ORHAN ASENA	Yerli	1989-1990
AYÇA'NIN MASALI	COŞKUN IRMAK	Yerli	1989-1990
AYRILIK MÜZİĞİ (AYRILIK OYUNU)	MARGUERITA DURAS	Yabancı	1989-1990
BALLAR BALINI BULDUM (YUNUS EMRE)	NEZİHE ARAZ	Yerli	1989-1990
BARIŞ GEZEĞENİ	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	1989-1990
BATI YAKASININ HİKAYESİ	ARTHUR LAURENTS	Yabancı	1989-1990
BEBEK UYKUSU	YUSUF KENAN IŞIK	Yerli	1989-1990

BEĞENDİĞİNİZ GİBİ	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1989-1990
BEYAZ GECELER	FEODOR MIHAYLOVIÇ DOSTOYEVSKI	Yabancı	1989-1990
BİR YAZ DÖNÜMÜ GECESİ RÜYASI	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1989-1990
BUNU YAPAN İKİ KİŞİ	REFİK ERDURAN/TÜLAY GÜNGÖR	Yerli	1989-1990
CUMHURİYET KIZI	MEMET BAYDUR	Yerli	1989-1990
ÇİL HOROZ	OKTAY RIFAT	Yerli	1989-1990
DÜĞÜN YA DA DAVUL	HAŞMET ZEYBEK	Yerli	1989-1990
DÜŞ YA DA GERÇEK	TRUMAN CAPOTE	Yerli	1989-1990
ELLERİMİN ARASINDAKİ HAYAT	PETER ALEXANDER USTINOV	Yabancı	1989-1990
GARDİYAN	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1989-1990
GÖZLERİMİ KAPARIM VAZİFEMİ YAPARIM	HALDUN TANER	Yerli	1989-1990
GÜNEŞ ÇOCUKLAR	NEIL SIMON	Yabancı	1989-1990
HIZIR DOKTOR	ERHAN BENER	Yerli	1989-1990
İKİ KOVA SU	AAD GREIDANUS	Yabancı	1989-1990
İSLİ SİSLİ PİS PUSLU	VOLKER LUDWIG/RAINER LÜCKER	Yabancı	1989-1990
KAÇIRMA (CANLI YAYIN) "KAÇIŞ"	GUY FOISSY	Yabancı	1989-1990
KADINCIKLAR	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	1989-1990
KAMUOYU	AUREL BARANGA	Yabancı	1989-1990
KANLI NİGAR	SADIK ŞENDİL	Yerli	1989-1990
KASABIN HAYALLERİ	VICTOR HAIM	Yabancı	1989-1990
KELOĞLAN'LA ZÜLFÜSARİ	YUSUF KENAN IŞIK	Yerli	1989-1990
KOMODİNİN ÜSTÜNDEKİ YILDIZ	ALDO GIOVANETTI	Yabancı	1989-1990
KÖPRÜDEKİ ADAM	GUY FOISSY	Yabancı	1989-1990
KÖPRÜDEN GÖRÜNÜŞ	ARTHUR MILLER	Yabancı	1989-1990
KÖRDÖVÜŞÜ	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	1989-1990
KRAL ÜŞÜMESİ	SABAHATTİN KUDRET AKSAL	Yerli	1989-1990
KURBAN	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1989-1990
KÜÇÜK NASRETTİN	SERPİL AKILLIOĞLU	Yerli	1989-1990
LAVANTA ÇİÇEĞİ "İNGİLİZ SEVGİLİ"	MARGUERITA DURAS	Yabancı	1989-1990
MASAL BAHÇESİ	ALİ TAYGUN	Yerli	1989-1990
MAVİYDİ BİSİKLETİM	DİNÇER SÜMER	Yerli	1989-1990
MEDDAH AMCA "MEDDAH"	DİNÇER SÜMER	Yerli	1989-1990

MİKADO'NUN ÇÖPLERİ	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	1989-1990
MUTLU GÜNLER	SAMUEL BECKETT	Yabancı	1989-1990
NE GÜZEL ŞEY	İSMET KÜR	Yerli	1989-1990
O OLMAZSA BU OLSUN (MEŞEDİ - İBAD)	ÜZEYİR HACİBEYOV	Yabancı	1989-1990
ODİSSİNBAD	KSENYA KALOGEROPULU	Yabancı	1989-1990
OYUNLARLA YAŞAYANLAR	OĞUZ ATAY	Yerli	1989-1990
OYUNUN OYUNU	MICHAEL FRAYN	Yabancı	1989-1990
PALYAÇOLAR	SALİH KALYON	Yerli	1989-1990
PEYNİRLİ YUMURTA (TUNA DÖNEMEÇLERİ)	FERENC KARINTHY	Yabancı	1989-1990
POFLA PAF	ERGUN SAV	Yerli	1989-1990
POLLYANNA	ELEANOR H. PORTER	Yabancı	1989-1990
SATICININ ÖLÜMÜ	ARTHUR MILLER	Yabancı	1989-1990
SEKİZ KADIN	ROBERT THOMAS	Yabancı	1989-1990
SEVGİLİ SOYTARI "SEVGİLİ PALYAÇO"	GEORGE BERNARD SHAW - PATRICK COMBELL mektuplarından uyarlama	Yabancı	1989-1990
SEVİNÇ VE SEVGİ	PETER SHAFFER	Yabancı	1989-1990
SIĞINTILAR	SLAWOMIR MROZECK	Yabancı	1989-1990
SILA (BOUNTİFUL'A YOLCULUK)	ALBERT HORTON FOOTE	Yabancı	1989-1990
SÖZ VERİYORUM (BENİM ZAVALLI MARAT'IM)	ALEKSEI ARBUZOV	Yabancı	1989-1990
TANRIDAĞI ZİYAFETİ (TANRILAR DAĞI BATAĞI)	REŞAT NURİ GÜNTEKİN	Yerli	1989-1990
TİYATRO MAKİNASI	MAURICE YENDT	Yabancı	1989-1990
TÖRE	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1989-1990
TÜRKAN HANIM'IN ÖLÜMÜ	SELÇUK BARAN	Yerli	1989-1990
UZAKLAR	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	1989-1990
YANGIN YERİNDE ORKİDELER	MEMET BAYDUR	Yerli	1989-1990
YAŞAR NE YAŞAR NE YAŞAMAZ	AZİZ NESİN	Yerli	1989-1990
YAŞASIN EDEBİYAT	SAİK FAİK ABASIYANIK - ORHAN VELİ KANIK	Yerli	1989-1990
YUNUS DİYE GÖRÜNDÜM	NİHAT ASYALI	Yerli	1989-1990
YUNUS EMRE	RECEP BİLGİNER	Yerli	1989-1990
YÜZLERCE ÇİÇEK BİRDEN AÇTI	TARIK BUĞRA	Yerli	1989-1990
YVONNE, BURGONYA PRENSESİ (İVONA BURGONYA PRENSESİ)	WITOLD GOMBROWICZ	Yabancı	1989-1990

ZİRVEDEN SONRA (SOKOLLU)	YILMAZ KARAKOYUNLU	Yerli	1989-1990

72.KOĞUŞ	ORHAN KEMAL	Yerli	1990-1991
AHMETLERİM	NECATİ CUMALI	Yerli	1990-1991
ALTIN GÖL	ERNEST THOMPSON	Yabancı	1990-1991
ARZU TRAMVAYI	TENNESSEE WILLIAMS	Yabancı	1990-1991
AYÇA'NIN MASALI	COŞKUN IRMAK	Yerli	1990-1991
AYIŞIĞINDA ŞAMATA	HALDUN TANER	Yerli	1990-1991
BAKKHALAR	EURIPIDES	Yabancı	1990-1991
BALLAR BALINI BULDUM (YUNUS EMRE)	NEZİHE ARAZ	Yerli	1990-1991
BARBAROS HAYRETTİN	FAZIL HAYATİ ÇORBACIOĞLU	Yerli	1990-1991
BARIŞ GEZEĞENİ	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	1990-1991
BAŞBAŞA (YÜZYÜZE)	ALEKSANDER GELMAN	Yabancı	1990-1991
BEĞENDİĞİNİZ GİBİ	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1990-1991
BEKLENMEDİK ZİYARET (BEKLENMEDİK MİSAFİR)	VICTOR HAIM	Yabancı	1990-1991
BEYAZ GECELER	FEODOR MIHAYLOVIÇ DOSTOYEVSKI	Yabancı	1990-1991
BİR BAŞKASI	ERGUN SAV	Yerli	1990-1991
BİR BEN VARDIR BENDE BENDEN İÇERİ (YUNUS EMRE)	TARIK BUĞRA	Yerli	1990-1991
BİR HİLAL UĞRUNA	SEMİH SERGEN	Yerli	1990-1991
BİR ŞEHNAZ OYUN	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1990-1991
BUDALA	FEODOR MIHAYLOVIÇ DOSTOYEVSKI	Yabancı	1990-1991
BULUNMAZ ADAM	ALAN AYCKBOURN	Yabancı	1990-1991
BUNU YAPAN İKİ KİŞİ	REFİK ERDURAN/TÜLAY GÜNGÖR	Yerli	1990-1991
DANTON'UN ÖLÜMÜ	GEORG BÜCHNER	Yabancı	1990-1991
DELİ DUMRUL	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1990-1991
DELİ EMİNE	VASFİ UÇKAN	Yerli	1990-1991
DERYA GÜLÜ	NECATİ CUMALI	Yerli	1990-1991
DÜN GECE YOLDA GİDERKEN ÇOK KOMİK BİR ŞEY OLDU	LARRY GELBART/BERT SHEVELOVE	Yabancı	1990-1991
FİL ADAM	BERNARD POMERANCE	Yabancı	1990-1991
GALİLEİ'NİN YAŞAMI	BERTOLT BRECHT	Yabancı	1990-1991

GİTTA (SALINCAKTA İKİ KİŞİ) (TAHTEREVALLİDE İKİ KİŞİ)	WILLIAM GIBSON	Yabancı	1990-1991
GÖZLERİMİ KAPARIM VAZİFEMİ YAPARIM	HALDUN TANER	Yerli	1990-1991
GÜL SATARDI MELEK HANIM	DİNÇER SÜMER	Yerli	1990-1991
GÜNEŞ ÇOCUKLAR	NEIL SIMON	Yabancı	1990-1991
HAPŞIRIK	MICHAEL FRAYN / ANTON ÇEHOV	Yabancı	1990-1991
HEP VATAN İÇİN (MUM IŞIĞINDA)	İSA COŞKUNER	Yerli	1990-1991
HIZIR DOKTOR	ERHAN BENER	Yerli	1990-1991
İBİŞ'İN RÜYASI	TARIK BUĞRA	Yerli	1990-1991
İÇERDEKİLER	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	1990-1991
İSLİ SİSLİ PİS PUSLU	VOLKER LUDWIG/RAINER LÜCKER	Yabancı	1990-1991
KABARE - MABARE (PANDOMİM GÖSTERİSİ)	ERDİNÇ DİNÇER	Yerli	1990-1991
KADINCIKLAR	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	1990-1991
KAFESTEN BİR KUŞ UÇTU (GUGUK KUŞU)	KEN KESEY	Yabancı	1990-1991
KAFKAS TEBEŞİR DAİRESİ	BERTOLT BRECHT	Yabancı	1990-1991
KANLI NİGAR	SADIK ŞENDİL	Yerli	1990-1991
KARIMLA EVLENİYORUM (NİKAH KAĞIDI)	EPHRAIM KISHON	Yabancı	1990-1991
KENDİ GÖKKUBBEMİZ (YAHYA KEMAL)	SÖNMEZ ATASOY	Yerli	1990-1991
KURBAN	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1990-1991
KÜÇÜK NASRETTİN	SERPİL AKILLIOĞLU	Yerli	1990-1991
LAVANTA ÇİÇEĞİ "İNGİLİZ SEVGİLİ"	MARGUERITA DURAS	Yabancı	1990-1991
MASAL BAHÇESİ	ALİ TAYGUN	Yerli	1990-1991
MAVİYDİ BİSİKLETİM	DİNÇER SÜMER	Yerli	1990-1991
MEDDAH AMCA "MEDDAH"	DİNÇER SÜMER	Yerli	1990-1991
MİSAFİR	BİLGESU ERENUS	Yerli	1990-1991
MONTSERRAT (BİR ÜMİT İÇİN)	EMMANUEL ROBLES	Yabancı	1990-1991
MUSTAFA DİYE BİRİ (MUSTAFA)	ORHAN ASENA	Yerli	1990-1991
MUTLU GÜNLER	SAMUEL BECKETT	Yabancı	1990-1991
MÜFETTİŞ	NIKOLAY VASILYEVİÇ GOGOL	Yabancı	1990-1991
NE GÜZEL ŞEY	İSMET KÜR	Yerli	1990-1991
O GÜZELİM KAYMAKLI DONDURMA	RAY BRADBURY	Yabancı	1990-1991

RENGİ ELBİSE			
O OLMAZSA BU OLSUN (MEŞEDİ - İBAD)	ÜZEYİR HACİBEYOV	Yabancı	1990-1991
OYUNUN OYUNU	MICHAEL FRAYN	Yabancı	1990-1991
PERVANELER	CAHİT ATAY	Yerli	1990-1991
POF'LA PAF	ERGÜN SAV	Yerli	1990-1991
SEVGİLİ SOYTARI "SEVGİLİ PALYAÇO"	GEORGE BERNARD SHAW - PATRICK COMBELL mektuplarından uyarlama	Yabancı	1990-1991
SEVİNÇ VE SEVGİ	PETER SHAFFER	Yabancı	1990-1991
SİHİRLİ KEMAN	ARISTIDE CHRISTIAN CHARPENTIER	Yabancı	1990-1991
SULAR AYDINLANIYORDU (DURUP DİNLEDİ BİR KAÇI)	NEZİHE MERİÇ	Yerli	1990-1991
TERSİNE DÖNEN ŞEMSIYE	SABAHATTİN KUDRET AKSAL	Yerli	1990-1991
TİYATRO MAKİNASI	MAURICE YENDT	Yabancı	1990-1991
VATAN DİYE DİYE	NECATİ CUMALI	Yerli	1990-1991
YANGIN YERİNDE ORKİDELER	MEMET BAYDUR	Yerli	1990-1991
YAŞAR NE YAŞAR NE YAŞAMAZ	AZİZ NESİN	Yerli	1990-1991
YUNUS EMRE	RECEP BİLGİNER	Yerli	1990-1991
ZİRVEDEN SONRA (SOKOLLU)	YILMAZ KARAKOYUNLU	Yerli	1990-1991

72.KOĞUŞ	ORHAN KEMAL	Yerli	1991-1992
AFİFE JALE	NEZİHE ARAZ	Yerli	1991-1992
AKILLI TAVŞAN VE GÜÇLÜ ASLAN	NEZİHE ARAZ	Yerli	1991-1992
AŞK MEKTUPLARI	A. R. GURNEY	Yabancı	1991-1992
AY MASAL VAY MASAL	AHMET METİN ÖNEL	Yerli	1991-1992
AYLA ÖĞRETMEN	ORHAN ASENA	Yerli	1991-1992
BAHAR NOKTASI (BİR YAZ DÖNÜMÜ GECESİ RÜYASI)	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1991-1992
BAŞBAŞA (YÜZYÜZE)	ALEKSANDER GELMAN	Yabancı	1991-1992
BATAKHANE GÜZELİ	ERMAN CANATAN	Yerli	1991-1992
BEBEK UYKUSU	YUSUF KENAN IŞIK	Yerli	1991-1992
BEĞENDİĞİNİZ GİBİ	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1991-1992
BEKLENMEDİK ZİYARET (BEKLENMEDİK MİSAFİR)	VICTOR HAIM	Yabancı	1991-1992
BERNARDA ALBA'NIN EVİ	FEDERICO GARCIA LORCA	Yabancı	1991-1992

BERNARDA ALBA'NIN EVİ	FEDERICO GARCIA LORCA	Yabancı	1991-1992
BESLEME	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	1991-1992
BİR BAŞKASI	ERGUN SAV	Yerli	1991-1992
BİR BEN VARDIR BENDE BENDEN İÇERİ (YUNUS EMRE)	TARIK BUĞRA	Yerli	1991-1992
ÇAMAŞIRHANE	DOMINIQUE DURVIN / HELENE PREVOST	Yabancı	1991-1992
ÇİÇÜ	AZİZ NESİN	Yerli	1991-1992
DANS EDEN EŞEK	ERIK VOS	Yabancı	1991-1992
DANTON'UN ÖLÜMÜ	GEORG BÜCHNER	Yabancı	1991-1992
DELİ DUMRUL	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1991-1992
DERYA GÜLÜ	NECATİ CUMALI	Yerli	1991-1992
DÜDÜKLÜDE KIYMALI BAMYA	MEMET BAYDUR	Yerli	1991-1992
ESKİ FOTOĞRAFLAR	DİNÇER SÜMER	Yerli	1991-1992
FARELER VE İNSANLAR	JOHN STEINBECK	Yabancı	1991-1992
FİL ADAM	BERNARD POMERANCE	Yabancı	1991-1992
FIRTINA	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1991-1992
GALİLEİ'NİN YAŞAMI	BERTOLT BRECHT	Yabancı	1991-1992
GELİN YARIŞALIM	OSMAN ÖZKAN	Yerli	1991-1992
GENÇ OSMAN	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1991-1992
GİTTA (SALINCAKTA İKİ KİŞİ) (TAHTEREVALLİDE İKİ KİŞİ)	WILLIAM GIBSON	Yabancı	1991-1992
GİZLİ OTURUM	JEAN PAUL SARTRE	Yabancı	1991-1992
GÜL SATARDI MELEK HANIM	DİNÇER SÜMER	Yerli	1991-1992
GÜNEŞ ÇOCUKLAR	NEIL SIMON	Yabancı	1991-1992
HAPŞIRIK	MICHAEL FRAYN / ANTON ÇEHOV	Yabancı	1991-1992
HAYVAN ÇİFTLİĞİ	GEORGE ORWELL	Yabancı	1991-1992
HAYVANAT BAHÇESİ	EDWARD ALBEE	Yabancı	1991-1992
HİZMETÇİLER	JEAN GENET	Yabancı	1991-1992
İKİ KİŞİLİK HIRGÜR	EUGENE IONESCO	Yabancı	1991-1992
İKİNCİ BÖLÜM	NEIL SIMON	Yabancı	1991-1992
İYİ GECELER ANNE	MARSHA NORMAN	Yabancı	1991-1992
KADİFE ÇİÇEKLERİ	PAUL ZINDEL	Yabancı	1991-1992
KADINCIKLAR	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	1991-1992
KADINLAR ARASINDA YA DA FETTAH PAŞALAR	OKTAY RIFAT	Yerli	1991-1992

KAFESTEN BİR KUŞ UÇTU (GUGUK KUŞU)	KEN KESEY	Yabancı	1991-1992
KARALARIN MEMETLERİ	CAHİT ATAY	Yerli	1991-1992
KARIMLA EVLENİYORUM (NİKAH KAĞIDI)	EPHRAIM KISHON	Yabancı	1991-1992
KAZIM İLE HAVVA	YILDIRAY ŞENTÜRK	Yerli	1991-1992
KENDİ GÖKKUBBEMİZ (YAHYA KEMAL)	SÖNMEZ ATASOY	Yerli	1991-1992
KONTRABAS	PATRICK SÜSKIND	Yabancı	1991-1992
KÖRDÖVÜŞÜ	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	1991-1992
KUŞ	COŞKUN IRMAK	Yerli	1991-1992
KÜÇÜK MOZART	JACOB LOREY	Yabancı	1991-1992
KÜÇÜK NASRETTİN	SERPİL AKILLIOĞLU	Yerli	1991-1992
MASAL BAHÇESİ	ALİ TAYGUN	Yerli	1991-1992
MAVİYDİ BİSİKLETİM	DİNÇER SÜMER	Yerli	1991-1992
MONTSERRAT (BİR ÜMİT İÇİN)	EMMANUEL ROBLES	Yabancı	1991-1992
MURTAZA	ORHAN KEMAL	Yerli	1991-1992
MUSTAFA DİYE BİRİ (MUSTAFA)	ORHAN ASENA	Yerli	1991-1992
OCAK	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1991-1992
ORESTEIA	AISKHYLOS	Yabancı	1991-1992
ORESTEIA (AGAMEMNON	AISKHYLOS	Yabancı	1991-1992
ORESTEIA (EVMENİDLER)	AISKHYLOS	Yabancı	1991-1992
ORESTEIA (ÖLÜ SUNAKLARI)	AISKHYLOS	Yabancı	1991-1992
ÖLÜM TUZAĞI	IRA LEVIN	Yabancı	1991-1992
ÖLÜM VE KIZ	ARIEL DORFMAN	Yabancı	1991-1992
PAYDOS	CEVAT FEHMİ BAŞKUT	Yerli	1991-1992
RUMUZ GONCAGÜL	OKTAY ARAYICI	Yerli	1991-1992
SAHİBİNİN SESİ "Yanık saraylar" adlı uyr.	SEVİM BURAK	Yerli	1991-1992
SARIPINAR 1914 (DEĞİRMEN)	REŞAT NURİ GÜNTEKİN	Yerli	1991-1992
SAZ KAFESTE MOR KUŞLAR	SEMİH SERGEN	Yerli	1991-1992
SERSEM KOCANIN KURNAZ KARISI	HALDUN TANER	Yerli	1991-1992
SEVİNÇ VE SEVGİ	PETER SHAFFER	Yabancı	1991-1992
SİHİRLİ KEMAN	ARISTIDE CHRISTIAN CHARPENTIER	Yabancı	1991-1992
SULAR AYDINLANIYORDU (DURUP DİNLEDİ BİR KAÇI)	NEZİHE MERİÇ	Yerli	1991-1992
ŞARKILARIMIZ ÖLMESİN	YILMAZ ONAY	Yerli	1991-1992

TAMİRCİ	REFİK ERDURAN	Yerli	1991-1992
TAŞRA FIKRALARI	ALEXANDER VAMPİLOV	Yabancı	1991-1992
TERSİNE DÖNEN ŞEMİYE	SABAHATTİN KUDRET AKSAL	Yerli	1991-1992
UMUT CİNAYETİ	BURAK MİKAİL UÇAR	Yerli	1991-1992
VENEDİK TACİRİ	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1991-1992
YAŞAR NE YAŞAR NE YAŞAMAZ	AZİZ NESİN	Yerli	1991-1992

ADA	ATHOL FUGARD/JOHN KANI/WINSTON NTSHONA	Yabancı	1992-1993
ALTINDAĞ ANILARI (HÜZNÜN COŞKUSU)	YAŞAR SEYMAN	Yerli	1992-1993
ANTIGONE	SOPHOKLES	Yabancı	1992-1993
AŞK MEKTUPLARI	A. R. GURNEY	Yabancı	1992-1993
AYININ FENDİ AVCIYI YENDİ	MUHARREM BUHARA	Yerli	1992-1993
AYIŞIĞINDA ŞAMATA	HALDUN TANER	Yerli	1992-1993
BAHAR NOKTASI (BİR YAZ DÖNÜMÜ GECESİ RÜYASI)	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1992-1993
BAŞBAŞA (YÜZYÜZE)	ALEKSANDER GELMAN	Yabancı	1992-1993
BATAKHANE GÜZELİ	ERMAN CANATAN	Yerli	1992-1993
BEBEK UYKUSU	YUSUF KENAN IŞIK	Yerli	1992-1993
BİR BEN VARDIR BENDE BENDEN İÇERİ (YUNUS EMRE)	TARIK BUĞRA	Yerli	1992-1993
BİR CEZA AVUKATININ ANILARI	FARUK EREM	Yerli	1992-1993
BİR ŞEHNAZ OYUN	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1992-1993
CANAVAR SOFRASI	ERKAN DOĞAN	Yerli	1992-1993
CENGİZ HAN'IN BİSİKLETİ	REFİK ERDURAN	Yerli	1992-1993
ÇAMAŞIRHANE	DOMINIQUE DURVIN / HELENE PREVOST	Yabancı	1992-1993
ÇİÇÜ	AZİZ NESİN	Yerli	1992-1993
DELİ DUMRUL	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1992-1993
DÜDÜKLÜDE KIYMALI BAMYA	MEMET BAYDUR	Yerli	1992-1993
DÜĞÜN YA DA DAVUL	HAŞMET ZEYBEK	Yerli	1992-1993
ESKİ FOTOĞRAFLAR	DİNÇER SÜMER	Yerli	1992-1993
FARELER VE İNSANLAR	JOHN STEINBECK	Yabancı	1992-1993
FEHİM PAŞA KONAĞI	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1992-1993
FERHAD İLE ŞİRİN	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	1992-1993
FERHAT'IN YENİ ACILARI (yeni metin)	YÜKSEL PAZARKAYA	Yerli	1992-1993

GEÇENİN KULLARI (GECE)	DİNÇER SÜMER	Yerli	1992-1993
GELİN YARIŞALIM	OSMAN ÖZKAN	Yerli	1992-1993
GİZLİ OTURUM	JEAN PAUL SARTRE	Yabancı	1992-1993
GODOT GELDİ	MIOGRAD BULATOVIC	Yabancı	1992-1993
GODOT'YU BEKLERKEN	SAMUEL BECKETT	Yabancı	1992-1993
GÖRÜŞME - KUTLAMA - ÇAĞRI	VACLAV HAVEL	Yabancı	1992-1993
HADİ ÖLDÜRSENE CANIKOM	AZİZ NESİN	Yerli	1992-1993
HAYVAN ÇİFTLİĞİ	GEORGE ORWELL	Yabancı	1992-1993
HAYVANAT BAHÇESİ	EDWARD ALBEE	Yabancı	1992-1993
HER DEVİRDE ADAM (HER DEVRİN ADAMI)	ROBERT BOLT	Yabancı	1992-1993
HÜZZAM	GÜNER SÜMER	Yerli	1992-1993
İÇERDEKİLER	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	1992-1993
İKİNCİ BÖLÜM	NEIL SIMON	Yabancı	1992-1993
ISLIK SEVER MAX	CARSTEN KRÜGER / VOLKER LUDWIG	Yabancı	1992-1993
İYİ GECELER ANNE	MARSHA NORMAN	Yabancı	1992-1993
KAFESTEN BİR KUŞ UÇTU (GUGUK KUŞU)	KEN KESEY	Yabancı	1992-1993
KARANLIKTA KOMEDİ (KARA KOMEDİ)	PETER SHAFFER	Yabancı	1992-1993
KEDİ OYUNU	ISTVAN ÖRKENY	Yabancı	1992-1993
KIZ DOĞDU	TÜLİN TINAZ TANKUT	Yerli	1992-1993
KONTRABAS	PATRICK SÜSKIND	Yabancı	1992-1993
KUTLAMA	VACLAV HAVEL	Yabancı	1992-1993
KÜÇÜK BURJUVALAR	MAKSİM GORKİ	Yabancı	1992-1993
LÜTFEN DOKUNMAYIN	HALDUN TANER	Yerli	1992-1993
MACBETH	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1992-1993
ORESTEIA	AISKHYLOS	Yabancı	1992-1993
ORESTEIA (AGAMEMNON	AISKHYLOS	Yabancı	1992-1993
ORESTEIA (EVMENİDLER)	AISKHYLOS	Yabancı	1992-1993
ORESTEIA (ÖLÜ SUNAKLARI)	AISKHYLOS	Yabancı	1992-1993
ÖLÜM TUZAĞI	IRA LEVIN	Yabancı	1992-1993
ÖLÜM VE KIZ	ARIEL DORFMAN	Yabancı	1992-1993
PAYDOS	CEVAT FEHMİ BAŞKUT	Yerli	1992-1993
ROMANTİK KOMEDİ	BERNARD SLADE	Yabancı	1992-1993
SARIPINAR 1914 (DEĞİRMEN)	REŞAT NURİ GÜNTEKİN	Yerli	1992-1993

SAVAŞ VURGUNU (YORGUNU) KADINLAR (BOSNALI KADINLARA AĞIT)	NEZİHE ARAZ	Yerli	1992-1993
SERSEM KOCANIN KURNAZ KARISI	HALDUN TANER	Yerli	1992-1993
SEVGİLİ DOKTOR	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1992-1993
SİLAHŞÖRÜN GÖLGESİ	SEAN O'CASEY	Yabancı	1992-1993
SORUŞTURMA	PETER ULRICH WEISS	Yabancı	1992-1993
SUSUZ YAZ	NECATİ CUMALI	Yerli	1992-1993
ŞARKILARIMIZ ÖLMESİN	YILMAZ ONAY	Yerli	1992-1993
ŞİFRELİ KÖPEK (KARAGÖZ OYUNU)	ALİ MERİÇ	Yerli	1992-1993
TAZİYE	MURATHAN MÜNGAN	Yerli	1992-1993
TİLKI İLE ÜZÜM (EZOP)	GUILHERME FIGUEIREDO	Yabancı	1992-1993
TİYATRODA BİR YAŞAM	DAVID MAMET	Yabancı	1992-1993
UÇAN ŞEMSİYE	ÜMİT DENİZER	Yerli	1992-1993
UMUT CİNAYETİ	BURAK MİKAİL UÇAR	Yerli	1992-1993
UYARCA	FRIEDRICH DÜRRENMATT	Yabancı	1992-1993
WOYZECK	GEORGE BÜCHNER	Yabancı	1992-1993
YAĞMURLA GELEN	MERAL ERBİL	Yerli	1992-1993
YAŞAR NE YAŞAR NE YAŞAMAZ	AZİZ NESİN	Yerli	1992-1993
YEDİ KADIN (YERİMDE SAYMAK İSTEMİYORUM)	BARBARA SCHOTTENFELD	Yabancı	1992-1993
YEDİ KÖYÜN YARGICI	SÖNMEZ ATASOY	Yerli	1992-1993
YENİDEN YARATMA	ÜLKÜ AYVAZ	Yerli	1992-1993

ABDÜLCANBAZ	TURHAN SELÇUK	Yerli	1993-1994
AÇIK AİLE	DARIO FO	Yabancı	1993-1994
ADA	ATHOL FUGARD/JOHN KANI/WINSTON NTSHONA	Yabancı	1993-1994
ASİYE NASIL KURTULUR?	VASİF ÖNGÖREN	Yerli	1993-1994
AŞAĞIDAKİLER	İRFAN YALÇIN	Yerli	1993-1994
ATEŞLİ SABİR	ANTONIO SKARMETA	Yabancı	1993-1994
AYIŞIĞINDA ŞAMATA	HALDUN TANER	Yerli	1993-1994
BAHAR NOKTASI (BİR YAZ DÖNÜMÜ GECEİ RÜYASI)	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1993-1994
BENİMLE OYNAR MISINIZ?	MARCEL ACHARD	Yabancı	1993-1994
BERNARDA ALBA'NIN EVİ	FEDERICO GARCIA LORCA	Yabancı	1993-1994
BEŞİNCİ FRANK (GANGSTERLER DEMOKRASİSİ)	FRIEDRICH DÜRRENMATT	Yabancı	1993-1994

BİR ADAM YARATMAK	NECİP FAZIL KISAKÜREK	Yerli	1993-1994
BİR KADIN BİR ERKEK VARDI	FERDİ MERTER	Yerli	1993-1994
BİR ŞEHNAZ OYUN	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1993-1994
CANDAN CAN KOPARMAK	ORHAN ASENA	Yerli	1993-1994
CENGİZ HAN'IN BİSİKLETİ	REFİK ERDURAN	Yerli	1993-1994
DON JUAN	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	1993-1994
EURIDICE'NİN ELLERİ	PEDRO BLOCH	Yabancı	1993-1994
FEHİM PAŞA KONAĞI	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1993-1994
FERHAD İLE ŞİRİN	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	1993-1994
FERMANLI DELİ HAZRETLERİ	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	1993-1994
GEÇENİN KULLARI (GECE)	DİNÇER SÜMER	Yerli	1993-1994
GELİN YARIŞALIM	OSMAN ÖZKAN	Yerli	1993-1994
GELLERT TEPEŞİ'İNDE DÜŞ VE GERÇEK (ÇİĞLİK)	FERENC KARINTHY	Yabancı	1993-1994
GEYİKLER LANETLER	MURATHAN MÜNGAN	Yerli	1993-1994
GİZLİ OTURUM	JEAN PAUL SARTRE	Yabancı	1993-1994
GODOT GELDİ	MIOGRAD BULATOVIC	Yabancı	1993-1994
GODOT'YU BEKLERKEN	SAMUEL BECKETT	Yabancı	1993-1994
GOZORT	ALİ MERİÇ/METİN BALAY	Yerli	1993-1994
GÖĞSÜ LENİN DÖĞMELİ ADAM	CAHİT ATAY	Yerli	1993-1994
GÖZLERİMİ KAPARIM VAZİFEMİ YAPARIM	HALDUN TANER	Yerli	1993-1994
HADİ ÖLDÜRSENE CANİKOM	AZİZ NESİN	Yerli	1993-1994
HAMLET	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1993-1994
HAYVANAT BAHÇESİ	EDWARD ALBEE	Yabancı	1993-1994
HER DEVİRDE ADAM (HER DEVRİN ADAMI)	ROBERT BOLT	Yabancı	1993-1994
HÜZÜN MAHALLESİ OTOBÜSÜ	MURAT KARASU	Yerli	1993-1994
İKİ EFENDİNİN UŞAĞI	CARLO GOLDONI	Yabancı	1993-1994
İKİ KALAS BİR HEVES	ERHAN GÖKGÜCÜ	Yerli	1993-1994
ISLIK SEVER MAX	CARSTEN KRÜGER / VOLKER LUDWIG	Yabancı	1993-1994
İSTANBUL EFENDİSİ	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	1993-1994
İZLER II	JOZEF SZAJNA	Yabancı	1993-1994
KAHVEDE ŞENLİK VAR	SABAHATTİN KUDRET AKSAL	Yerli	1993-1994
KAPILARIN DIŞINDA	WOLFGANG BORCHERT	Yabancı	1993-1994

KARANLIKTA KOMEDİ (KARA KOMEDİ)	PETER SHAFFER	Yabancı	1993-1994
KASSANDRA	STELIO FIORENZA	Yabancı	1993-1994
KEL ŞARKICI	EUGENE IONESCO	Yabancı	1993-1994
KENDİ GÖKKUBBEMİZ (YAHYA KEMAL)	SÖNMEZ ATASOY	Yerli	1993-1994
KONTRABAS	PATRICK SÜSKIND	Yabancı	1993-1994
LOZAN	ATAOL BEHRAMOĞLU	Yerli	1993-1994
MACBETH	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1993-1994
MADALYON	REFİK ERDURAN	Yerli	1993-1994
MAHMUT İLE YEZİDA	MURATHAN MUNGAN	Yerli	1993-1994
MAVİ MASAL	SALİH YAKIN	Yerli	1993-1994
MEFİSTO	KLAUS MANN/ARIANE MNOUCHKINE	Yabancı	1993-1994
MEVLANA	RECEP BİLGİNER	Yerli	1993-1994
MİĞFER	AYLA ÇINAROĞLU	Yerli	1993-1994
MİLETOS GÜZELİ	COŞKUN IRMAK	Yerli	1993-1994
NİHAVENT LONGA	ÜLKÜ AYVAZ	Yerli	1993-1994
ORTA DİREK DÜĞÜNÜ (KÜÇÜK BURJUVA DÜĞÜNÜ)	BERTOLT BRECHT	Yabancı	1993-1994
ÖLÜM	WOODY ALLEN	Yabancı	1993-1994
ÖYKÜLERDEN OYUNLAR "MÜZİK VE ÖYKÜ"	MUZAFFER İZGÜ	Yerli	1993-1994
REHİNE	BRENDAN BEHAN	Yabancı	1993-1994
SANDALYELER	EUGENE IONESCO	Yabancı	1993-1994
SARI TENKE, KIRMIZI TENKE, YEŞİL TENKE (TENKE ŞÖVALYELER)	ÜLKÜ AYVAZ	Yerli	1993-1994
SESSİZLİĞİN SESİ (Sessiz Dünya)	ERDİNÇ DİNÇER	Yerli	1993-1994
SEVGİLİ YALAN	JÜRGEN GROSS	Yabancı	1993-1994
SEVGİLİLER	CARLO GOLDONI	Yabancı	1993-1994
SIKIYÖNETİM	ALBERT CAMUS	Yabancı	1993-1994
SİLAHŞÖRÜN GÖLGESİ	SEAN O'CASEY	Yabancı	1993-1994
SOKAK KEDİSİ MARİLU	YEŞİM DORMAN	Yerli	1993-1994
SORUŞTURMA	PETER ULRICH WEISS	Yabancı	1993-1994
TAZİYE	MURATHAN MUNGAN	Yerli	1993-1994
TOPUZLU	HİDAYET SAYIN	Yerli	1993-1994
UYARCA	FRIEDRICH DÜRRENMATT	Yabancı	1993-1994

VENEDİK TACİRİ	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1993-1994
WOYZECK	GEORGE BÜCHNER	Yabancı	1993-1994
YAŞAR NE YAŞAR NE YAŞAMAZ	AZİZ NESİN	Yerli	1993-1994
YEDİ KÖYÜN YARGICI	SÖNMEZ ATASOY	Yerli	1993-1994
YILIN KADINI	PETER STONE	Yabancı	1993-1994
ZAMAN FIRFIRIYLA YOLCULUK	SEMİH ÇELENK	Yerli	1993-1994

ABDÜLCANBAZ	TURHAN SELÇUK	Yerli	1994-1995
AÇ SINIFIN LANETİ	SAM SHEPARD	Yabancı	1994-1995
AÇIK AİLE	DARIO FO	Yabancı	1994-1995
ADA	ATHOL FUGARD/JOHN KANI/WINSTON NTSHONA	Yabancı	1994-1995
AĞRI DAĞI EFSANESİ	YAŞAR KEMAL	Yerli	1994-1995
AKİDE ŞEKERİ	ALİ MERİÇ	Yerli	1994-1995
ALİ AYŞE'Yİ SEVİYO	DİNÇER SÜMER	Yerli	1994-1995
ANNIE WOBBLER	ARNOLD WESKER	Yabancı	1994-1995
ANRICO'NUN PEŞİNDE	KUBİLAY TUNÇER	Yerli	1994-1995
ANTONİUS, KLEOPATRA ARADA BİR CAESAR	ORHAN GÜNER	Yerli	1994-1995
ASİYE NASIL KURTULUR?	VASIF ÖNGÖREN	Yerli	1994-1995
AŞKIMIZ AKSARAY'IN EN BÜYÜK YANGINI	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1994-1995
BACILARLA YUNUS (MOLA)	MARAL ÜNER / TOMRİS ÇETİNEL / MUSTAFA ŞEKERCİOĞLU / MERAL ÜLKÜ	Yerli	1994-1995
BALON	MURAT KARAHÜSEYİNOĞLU	Yerli	1994-1995
BARİŞ	ARISTOPHANES	Yabancı	1994-1995
BİLUMUM HANELER (HANELER)	FERHAN ŞENSOY	Yerli	1994-1995
BİNA	BEHİÇ AK	Yerli	1994-1995
BİR GARİP ORHAN VELİ	MURATHAN MUNGAN	Yerli	1994-1995
BİR KADIN BİR ERKEK VARDI	FERDİ MERTER	Yerli	1994-1995
BİR ŞARKICI VARMIŞ	HALUK IŞIK	Yerli	1994-1995
CADI KAZANI	ARTHUR MILLER	Yabancı	1994-1995
CANDAN CAN KOPARMAK	ORHAN ASENA	Yerli	1994-1995
ÇITIR KÖY	ALİ MERİÇ	Yerli	1994-1995
ÇOCUĞUM (BEBEĞİM)	MARGARETH MAYO	Yabancı	1994-1995

DALLAR YEŞİL OLMALI	VEDAT TÜRKALİ	Yerli	1994-1995
DÖRT KÖŞE PALYAÇO	TAMAY SAYAR / ŞEKİP TAŞPINAR	Yerli	1994-1995
FEHİM PAŞA KONAĞI	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1994-1995
FERHAD İLE ŞİRİN	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	1994-1995
FİNAL	WOODY ALLEN	Yabancı	1994-1995
GEÇENİN TADI	ÖZEL ARABUL	Yerli	1994-1995
GELDİM GÖRDÜM GÜLDÜM	ERDİNÇ DİNÇER	Yerli	1994-1995
GELİN YARIŞALIM	OSMAN ÖZKAN	Yerli	1994-1995
GEYİKLER LANETLER	MURATHAN MUNGAN	Yerli	1994-1995
GİT GEL DOLAP	HAROLD PINTER	Yabancı	1994-1995
GOZORT	ALİ MERİÇ/METİN BALAY	Yerli	1994-1995
GÜRÜLTÜLÜ PATIRTILI BİR HİKAYE	SAVAŞ DİNÇEL	Yerli	1994-1995
GÜZEL VE ÇİRKİN (BİR GÜZEL İLE BİR HAYVAN)	JAN AUST	Yabancı	1994-1995
HADİ ÖLDÜRSENE CANIKOM	AZİZ NESİN	Yerli	1994-1995
HAMLET	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1994-1995
HASAN AĞA'NIN KARISI (BİR BOSNA EFSANESİ)	ALIYA ISAKOVIÇ	Yabancı	1994-1995
HAYVAN ÇİFTLİĞİ	GEORGE ORWELL	Yabancı	1994-1995
HELİKOPTER	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	1994-1995
HİZMETÇİLER	JEAN GENET	Yabancı	1994-1995
HÜZZAM	GÜNER SÜMER	Yerli	1994-1995
İKİNCİ NÖBETÇİNİN SIKINTILARI	ORHAN GÜNER	Yerli	1994-1995
İLK GENÇLİK	CHRISTIAN GIUDICELLI	Yabancı	1994-1995
İLK KADIN	NEDİM GÜRSEL	Yerli	1994-1995
İRKUTSK ÖYKÜSÜ (BİR SEVDA ÖYKÜSÜ)	ALEKSEI ARBUZOV	Yabancı	1994-1995
ISLIK SEVER MAX	CARSTEN KRÜGER / VOLKER LUDWIG	Yabancı	1994-1995
İSTANBUL EFENDİSİ	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	1994-1995
İYİ	CELİL PHILIP TAYLOR	Yabancı	1994-1995
KADIN İLE MEMUR	ALDO NICOLAI	Yabancı	1994-1995
KADINLAR DA SAVAŞI YİTİRDİ	CURZIO MALAPARTE	Yabancı	1994-1995
KANLI NİGAR	SADIK ŞENDİL	Yerli	1994-1995
KARANLIKTA İLK IŞIK (KUBİLAY)	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	1994-1995
KARIMLA EVLENİYORUM (NİKAH KAĞIDI)	EPHRAIM KISHON	Yabancı	1994-1995

KASSANDRA	STELIO FIORENZA	Yabancı	1994-1995
KELOĞLAN'IN EŞEĞİ	LALE ORALOĞLU	Yerli	1994-1995
KENDİ GÖKKUBBEMİZ (YAHYA KEMAL)	SÖNMEZ ATASOY	Yerli	1994-1995
KEŞANLI ALİ DESTANI	HALDUN TANER	Yerli	1994-1995
KONTRABAS	PATRICK SÜSKIND	Yabancı	1994-1995
KORKU	ORHAN ASENA	Yerli	1994-1995
KÜÇÜK BURJUVALAR	MAKSİM GORKİ	Yabancı	1994-1995
KÜÇÜK PRENS	SAINT-EXUPERY	Yabancı	1994-1995
LÜTFEN DOKUNMAYIN	HALDUN TANER	Yerli	1994-1995
MAHMUT İLE YEZİDA	MURATHAN MÜNGAN	Yerli	1994-1995
MARAT SADE	PETER WEISS	Yabancı	1994-1995
MAVİ MASAL	SALİH YAKIN	Yerli	1994-1995
MEFİSTO	KLAUS MANN/ARIANE MNOUCHKINE	Yabancı	1994-1995
MEMUROĞLU MEMUR	DİNÇER SÜMER	Yerli	1994-1995
MOSKOVA GECELERİ "MOSKOVA'YA DOĞRU"	KAREN SUNDE	Yabancı	1994-1995
OLMAYAN KADIN	YUSUF KENAN IŞIK	Yerli	1994-1995
ONİKİNCİ GECE	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1994-1995
ONİKİNCİ GECE	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1994-1995
ÖLÜMSÜZ	JORGE LUIS BORGES	Yabancı	1994-1995
ÖYKÜLERDEN OYUNLAR "MÜZİK VE ÖYKÜ"	MUZAFFER İZGÜ	Yerli	1994-1995
PALYAÇO PRENS (KOMİK PRENS İLE MUTSUZ PRENSES)	TURGAY YILDIZ	Yerli	1994-1995
PEYNİRLİ YUMURTA (TUNA DÖNEMEÇLERİ)	FERENC KARINTHY	Yabancı	1994-1995
RESİMLİ OSMANLI TARİHİ	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1994-1995
SAMANYOLU (SAMANYOLUNU BİLİR MİSİNİZ?)	KARL WITTLINGER	Yabancı	1994-1995
SANDALYELER	EUGENE IONESCO	Yabancı	1994-1995
SARI TENKE, KIRMIZI TENKE, YEŞİL TENKE (TENKE ŞÖVALYELER)	ÜLKÜ AYVAZ	Yerli	1994-1995
SAVAŞ BABA	YAKOVOS KAMBANELİS	Yabancı	1994-1995
SESSİZLİĞİN SESİ (Sessiz Dünya)	ERDİNÇ DİNÇER	Yerli	1994-1995
SEVGİLİ YALAN	JÜRGEN GROSS	Yabancı	1994-1995
SEVGİLİLER	CARLO GOLDONI	Yabancı	1994-1995

SİZ NE DERSİNİZ?	FAİK ERTENER	Yerli	1994-1995
TAZİYE	MURATHAN MUNGAN	Yerli	1994-1995
TEPEGÖZ	TURGAY NAR	Yerli	1994-1995
TILSIM	TAYFUN ORHON	Yerli	1994-1995
YAŞASIN GÖKKUŞAĞI	ÜLKÜ AYVAZ	Yerli	1994-1995
YEDİ KÖYÜN YARGICI	SÖNMEZ ATASOY	Yerli	1994-1995
YEŞİL PAPAĞAN LİMİTED	MEMET BAYDUR	Yerli	1994-1995
YILDIZ YARGILANMASI	ORHAN ASENA	Yerli	1994-1995
YILIN KADINI	PETER STONE	Yabancı	1994-1995
YÜZSÜZ	DARIO FO	Yabancı	1994-1995
ZAMAN FIRIRIYLA YOLCULUK	SEMİH ÇELENK	Yerli	1994-1995
ZENGİN MUTFAĞI	VASIF ÖNGÖREN	Yerli	1994-1995

ABDÜLCANBAZ	TURHAN SELÇUK	Yerli	1995-1996
AKİDE ŞEKERİ	ALİ MERİÇ	Yerli	1995-1996
ANDROCLES VE ASLAN	AURAND HARRIS	Yabancı	1995-1996
ANNIE WOBBLER	ARNOLD WESKER	Yabancı	1995-1996
ANRICO'NUN PEŞİNDE	KUBİLAY TUNÇER	Yerli	1995-1996
AZİZNAME 95	AZİZ NESİN	Yerli	1995-1996
BACILARLA YUNUS (MOLA)	MARAL ÜNER / TOMRİS ÇETİNEL / MUSTAFA ŞEKERCİOĞLU / MERAL ÜLKÜ	Yerli	1995-1996
BALON	MURAT KARAHÜSEYİNOĞLU	Yerli	1995-1996
BEN FEUERBACH	TANKRED DORST	Yabancı	1995-1996
BIÇAK SIRTİ	YILDIRAY ŞENTÜRK	Yerli	1995-1996
BİR GARİP ORHAN VELİ	MURATHAN MUNGAN	Yerli	1995-1996
BİR ŞARKICI VARMIŞ	HALUK IŞIK	Yerli	1995-1996
BİR YILDIZ SEÇ KENDİNE (YELDEĞİRMENİ)	ZERRİN AKDENİZLİ ÇELENK	Yerli	1995-1996
BOZUK DÜZEN	GÜNER SÜMER	Yerli	1995-1996
BUDALA	FEODOR MIHAYLOVIÇ DOSTOYEVSKI	Yabancı	1995-1996
BÜYÜK AŞIKLARIN SONUNCUSU	NEIL SIMON	Yabancı	1995-1996
BÜYÜK MİSAFİR	VICTOR HAIM	Yabancı	1995-1996
CADI KAZANI	ARTHUR MILLER	Yabancı	1995-1996
ÇAYLAKLAR	AHMET METİN ÖNEL	Yerli	1995-1996

ÇİL HOROZ	OKTAY RIFAT	Yerli	1995-1996
ÇİN SABAHTA -BALKIYAN NE	NEZİHE MERİÇ	Yerli	1995-1996
ÇOCUĞUM (BEBEĞİM)	MARGARETH MAYO	Yabancı	1995-1996
ÇOK YAŞA SAĞLIK	VOLKER LUDWIG/CHRISTIAN VEIT	Yabancı	1995-1996
DANS EDEN EŞEK	ERIK VOS	Yabancı	1995-1996
DANTON'UN ÖLÜMÜ	GEORG BÜCHNER	Yabancı	1995-1996
DEFNE DALI	JOCHEN HUTH	Yabancı	1995-1996
DELİ İBRAHİM	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1995-1996
DÖRT KÖŞE PALYAÇO	TAMAY SAYAR / ŞEKİP TAŞPINAR	Yerli	1995-1996
DÜNYANIN YAŞLI ÇOCUKLARI	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	1995-1996
DÜNYANIN YAŞLI ÇOCUKLARI	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	1995-1996
DÜŞ YÜKLÜ BULUTLAR (DÜŞLERİN OYUNU)	HİDAYET SAYIN	Yerli	1995-1996
ELVEDA SARAY BOSNA	SUZANNE SCHNEIDER	Yabancı	1995-1996
ESKİ FOTOĞRAFLAR	DİNÇER SÜMER	Yerli	1995-1996
GAZAP ÜZÜMLERİ	JOHN STEINBECK	Yabancı	1995-1996
GELİN YARIŞALIM	OSMAN ÖZKAN	Yerli	1995-1996
GIORDANO BRUNO	ERHAN GÖKGÜCÜ	Yerli	1995-1996
GİYDİRİCİ	RONALD HARWOOD	Yabancı	1995-1996
GÜRÜLTÜLÜ PATİRTİLİ BİR HİKAYE	SAVAŞ DİNÇEL	Yerli	1995-1996
GÜZEL VE ÇİRKİN (BİR GÜZEL İLE BİR HAYVAN)	JAN AUST	Yabancı	1995-1996
HALAY	REFİK ERDURAN	Yerli	1995-1996
HASAN AĞA'NIN KARISI (BİR BOSNA EFSANESİ)	ALIYA ISAKOVIÇ	Yabancı	1995-1996
HAYDİ KARINA KOŞ	RAY COONEY	Yabancı	1995-1996
HAYVAN ÇİFTLİĞİ	GEORGE ORWELL	Yabancı	1995-1996
HİZMETÇİLER	JEAN GENET	Yabancı	1995-1996
HOŞGELDİN AMERİKA	HALUK IŞIK	Yerli	1995-1996
HÜZZAM	GÜNER SÜMER	Yerli	1995-1996
İÇERDEKİLER	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	1995-1996
İLK GENÇLİK	CHRISTIAN GIUDICELLI	Yabancı	1995-1996
İRKUTSK ÖYKÜSÜ (BİR SEVDA ÖYKÜSÜ)	ALEKSEI ARBUZOV	Yabancı	1995-1996
ISLIK SEVER MAX	CARSTEN KRÜGER / VOLKER LUDWIG	Yabancı	1995-1996

İSYANCILAR	RECEP BİLGİNER	Yerli	1995-1996
IV. MURAT	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1995-1996
KAÇ BABA KAÇ	RAY COONEY	Yabancı	1995-1996
KADIN İLE MEMUR	ALDO NICOLAI	Yabancı	1995-1996
KADINCIKLAR	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	1995-1996
KADINLAR DA SAVAŞI YİTİRDİ	CURZIO MALAPARTE	Yabancı	1995-1996
KAMYON	MEMET BAYDUR	Yerli	1995-1996
KARIMLA EVLENİYORUM (NİKAH KAĞIDI)	EPHRAIM KISHON	Yabancı	1995-1996
KELOĞLAN'IN EŞEĞİ	LALE ORALOĞLU	Yerli	1995-1996
KISASA KISAS	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1995-1996
KIYAMET SULARINDA (KIYAMET GÜNÜ)	CIVAN CANOVA	Yerli	1995-1996
KONTRABAS	PATRICK SÜSKIND	Yabancı	1995-1996
KUĞULAR ŞARKI SÖYLEMEZ	FERDİ MERTER	Yerli	1995-1996
KURŞUN ASKERİN UTANCI	HALUK IŞIK	Yerli	1995-1996
KUVAY-İ MİLLİYE "KURTULUŞ SAVAŞI DESTANI"	NAZIM HİKMET RAN	Yerli	1995-1996
KÜÇÜK NASRETTİN	SERPİL AKILLIOĞLU	Yerli	1995-1996
KÜHEYLAN	PETER SHAFFER	Yabancı	1995-1996
MARTİ	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1995-1996
MASAL MASAL İÇİNDE (SEVGİYE YOLCULUK)	HARUN ÖZER	Yerli	1995-1996
MAVİ MASAL	SALİH YAKIN	Yerli	1995-1996
MAYMUN DAVASI	J. LAWRENCE/ROBERT E. LEE	Yabancı	1995-1996
MEMUROĞLU MEMUR	DİNÇER SÜMER	Yerli	1995-1996
MİKADO'NUN ÇÖPLERİ	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	1995-1996
MUAMMER MUAMMER	ORHAN KEMAL	Yerli	1995-1996
NAZIM ÜÇLEMESİ "ARAYAN ADAM"	ORHAN ASENA	Yerli	1995-1996
NAZIM ÜÇLEMESİ 2 (İÇERDEKİ ADAM)	ORHAN ASENA	Yerli	1995-1996
NAZIM ÜÇLEMESİ 3 (DÜNYA YURTTAŞI)	ORHAN ASENA	Yerli	1995-1996
NE GÜZEL BİR GÜN	MICHEL DE GHELDERODE	Yabancı	1995-1996
OYUNUN OYUNU	MICHAEL FRAYN	Yabancı	1995-1996
ÖZEL HAYATLAR	NOEL COWARD	Yabancı	1995-1996
PALYAÇO PRENS (KOMİK PRENS İLE	TURGAY YILDIZ	Yerli	1995-1996

MUTSUZ PRENSES)			
PAZARTESİ PERŞEMBE	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	1995-1996
PEYNİRLİ YUMURTA (TUNA DÖNEMEÇLERİ)	FERENC KARINTHY	Yabancı	1995-1996
PIRTLATAN BAL	AZİZ NESİN	Yerli	1995-1996
RESİMLİ OSMANLI TARİHİ	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1995-1996
RİTA (RİTA'NIN ŞARKISI)	WILLY RUSSELL	Yabancı	1995-1996
ROMEO İLE JULİET	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1995-1996
SAMANYOLU (SAMANYOLUNU BİLİR MİSİNİZ?)	KARL WITTLINGER	Yabancı	1995-1996
SAVAŞ VURGUNU (YORGUNU) KADINLAR (BOSNALI KADINLARA AĞIT)	NEZİHE ARAZ	Yerli	1995-1996
SEVGİLİ YALAN	JÜRGEN GROSS	Yabancı	1995-1996
SÖZ VERİYORUM (BENİM ZAVALLI MARAT'IM)	ALEKSEI ARBUZOV	Yabancı	1995-1996
TARTUFFE	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	1995-1996
TILSIM	TAYFUN ORHON	Yerli	1995-1996
VELİ İLE GÜLPERİ (TEMBEL OĞUL)	HASAN FAHRİ KİNAL	Yerli	1995-1996
VİŞNE BAHÇESİ	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1995-1996
YANGIN YERİNDE ORKİDELER	MEMET BAYDUR	Yerli	1995-1996
YAŞAR NE YAŞAR NE YAŞAMAZ	AZİZ NESİN	Yerli	1995-1996
YAŞASIN EDEBİYAT	SAİK FAİK ABASIYANIK - ORHAN VELİ KANIK	Yerli	1995-1996
YEDİ KOCALI HÜRMÜZ	SADIK ŞENDİL	Yerli	1995-1996
YEŞİL TRAMPETÇİ	ADEM ATAR	Yerli	1995-1996
YOLUN SONUNDA	EVA PRANCHI	Yabancı	1995-1996
ZENGİN MUTFAĞI	VASİF ÖNGÖREN	Yerli	1995-1996

AKİDE ŞEKERİ	ALİ MERİÇ	Yerli	1996-1997
AKILLI SOYTARI	FİKRET TERZİ	Yerli	1996-1997
ALACALI ŞEMSİYE	AHMET METİN ÖNEL	Yerli	1996-1997
ALTINDAĞ ANILARI (HÜZNÜN COŞKUSU)	YAŞAR SEYMAN	Yerli	1996-1997
ANA	KAREL CAPEK	Yabancı	1996-1997
ANA	ORHAN ASENA	Yerli	1996-1997
ANNIE WOBBLER	ARNOLD WESKER	Yabancı	1996-1997

AZİZNAME 95	AZİZ NESİN	Yerli	1996-1997
BEN FEUERBACH	TANKRED DORST	Yabancı	1996-1997
BENİM KİNİN ADI REGİNE	PIERRE REY	Yabancı	1996-1997
BIÇAK SIRTİ	YILDIRAY ŞENTÜRK	Yerli	1996-1997
BİR GARİP ORHAN VELİ	MURATHAN Mungan	Yerli	1996-1997
BİR ŞARKICI VARMIŞ	HALUK IŞIK	Yerli	1996-1997
BİR YASTIKTA	JAN DE HARTOG	Yabancı	1996-1997
BOYACI	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	1996-1997
BUDALA	FEODOR MIHAYLOVIÇ DOSTOYEVSKI	Yabancı	1996-1997
BÜYÜK AŞIKLARIN SONUNCUSU	NEIL SIMON	Yabancı	1996-1997
BÜYÜK MİSAFİR	VICTOR HAIM	Yabancı	1996-1997
BÜYÜKANNE (BABAANNEM YÜZ YAŞINDA)	ROBERTO COSSA	Yabancı	1996-1997
CANLI MAYMUN LOKANTASI	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1996-1997
ÇAYHANE	VERN J. SNEIDER	Yabancı	1996-1997
ÇİN SABAHTA -BALKIYAN NE	NEZİHE MERİÇ	Yerli	1996-1997
ÇITIR KÖY	ALİ MERİÇ	Yerli	1996-1997
ÇOK YAŞA SAĞLIK	VOLKER LUDWIG/CHRISTIAN VEIT	Yabancı	1996-1997
DANS EDEN EŞEK	ERIK VOS	Yabancı	1996-1997
DÖRTBAŞI MAMUR ŞAHİN ÇAKIR PENÇE	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1996-1997
DÜĞÜN YA DA DAVUL	HAŞMET ZEYBEK	Yerli	1996-1997
FARELER VE İNSANLAR	JOHN STEINBECK	Yabancı	1996-1997
FERMANLI DELİ HAZRETLERİ	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	1996-1997
GAZAP ÜZÜMLERİ	JOHN STEINBECK	Yabancı	1996-1997
GEÇMİŞ ZAMAN OLUR Kİ	MÜNİR CANAR	Yerli	1996-1997
GELİN YARIŞALIM	OSMAN ÖZKAN	Yerli	1996-1997
GILGAMIŞ	ZEYNEP AVCI	Yerli	1996-1997
GİTAR (ÇİRKİN)	MICHEL DEL CASTILLO	Yabancı	1996-1997
GİTTA (SALINCAKTA İKİ KİŞİ) (TAHTEREVALLİDE İKİ KİŞİ)	WILLIAM GIBSON	Yabancı	1996-1997
GİYDİRİCİ	RONALD HARWOOD	Yabancı	1996-1997
GÖLGENİN CANI	FİKRET TERZİ	Yerli	1996-1997
GÖMÜ (BİR KÜP ALTIN)	NECATİ CUMALI	Yerli	1996-1997
HALAY	REFİK ERDURAN	Yerli	1996-1997

HAMLET EFENDİ	MÜJDAT GEZEN	Yerli	1996-1997
HAYDİ KARINA KOŞ	RAY COONEY	Yabancı	1996-1997
İÇERDEKİLER	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	1996-1997
İKİNCİ CADDENİN MAHKUMU	NEIL SIMON	Yabancı	1996-1997
ISLIK SEVER MAX	CARSTEN KRÜGER / VOLKER LUDWIG	Yabancı	1996-1997
IV. MURAT	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1996-1997
KADINCIKLAR	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	1996-1997
KAMYON	MEMET BAYDUR	Yerli	1996-1997
KANLI DÜĞÜN	FEDERICO GARCIA LORCA	Yabancı	1996-1997
KAPILAR	ORHAN ASENA	Yerli	1996-1997
KARAGÖZ'ÜN MUAMMASI	YILMAZ ONAY	Yerli	1996-1997
KARIMLA EVLENİYORUM (NİKAH KAĞIDI)	EPHRAIM KISHON	Yabancı	1996-1997
KAVUŞMA (VUSLAT)	İSMET HÜRMÜZLÜ	Yerli	1996-1997
KAZIM İLE HAVVA	YILDIRAY ŞENTÜRK	Yerli	1996-1997
KELOĞLAN OYUNCAKLAR ÜLKESİNDE	ASUMAN FIRTINA/PERRAN ERSAN	Yerli	1996-1997
KELOĞLAN'IN EŞEĞİ	LALE ORALOĞLU	Yerli	1996-1997
KISASA KISAS	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1996-1997
KUĞULAR ŞARKI SÖYLEMEZ	FERDİ MERTER	Yerli	1996-1997
KUVAY-İ MİLLİYE "KURTULUŞ SAVAŞI DESTANI"	NAZIM HİKMET RAN	Yerli	1996-1997
KÜÇÜK NASRETTİN	SERPİL AKILLIOĞLU	Yerli	1996-1997
KÜHEYLAN	PETER SHAFFER	Yabancı	1996-1997
LOKOMOPÜF	VOLKER LUDWIG/RAINER HACHFELD	Yabancı	1996-1997
MACUN HOKKASI	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	1996-1997
MATRUŞKA	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	1996-1997
MAYMUN DAVASI	J. LAWRENCE/ROBERT E. LEE	Yabancı	1996-1997
MEMUROĞLU MEMUR	DİNÇER SÜMER	Yerli	1996-1997
MİDAS'IN KULAKLARI	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1996-1997
MİKADO'NUN ÇÖPLERİ	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	1996-1997
ORKESTRA	ARTHUR MILLER	Yabancı	1996-1997
ORTAKÇILAR	TALİP APAYDIN/DİNÇER SÜMER	Yerli	1996-1997
ÖLÜM VE KIZ	ARIEL DORFMAN	Yabancı	1996-1997

PALYAÇOLAR	SALİH KALYON	Yerli	1996-1997
PAZARTESİ PERŞEMBE	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	1996-1997
PENCERE (GÖĞE AÇILAN PENCERE)	DAVID HARE	Yabancı	1996-1997
PIRTLATAN BAL	AZİZ NESİN	Yerli	1996-1997
RESİMLİ OSMANLI TARİHİ	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1996-1997
ROBENSON DANS ÖĞRENİYOR	HANSJÖRG SCHNEIDER	Yabancı	1996-1997
SAVAŞ VURGUNU (YORGUNU) KADINLAR (BOSNALI KADINLARA AĞIT)	NEZİHE ARAZ	Yerli	1996-1997
SEFERİ RAMAZAN BEY'İN NAFİLE DÜNYASI	OKTAY ARAYICI	Yerli	1996-1997
SEKİZ KADIN	ROBERT THOMAS	Yabancı	1996-1997
SERSEM KOCANIN KURNAZ KARISI	HALDUN TANER	Yerli	1996-1997
SESSİZLİĞİN SESİ (Sessiz Dünya)	ERDİNÇ DİNÇER	Yerli	1996-1997
SİHİRLİ GİYSİ	HANS CHRISTIAN ANDERSEN	Yabancı	1996-1997
SÖZ VERİYORUM (BENİM ZAVALLI MARAT'IM)	ALEKSEI ARBUZOV	Yabancı	1996-1997
ŞAKACI	SABAHATTİN KUDRET AKSAL	Yerli	1996-1997
ŞEYTAN ÖRÜMCEĞİ	ERDOĞAN AYTEKİN	Yerli	1996-1997
ŞİŞMAN KADIN (KADINLARDAN KONUŞALIM)	DARIO FO	Yabancı	1996-1997
TARTUFFE	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	1996-1997
TOROSLARDAN ÖTEYE	ORHAN ASENA	Yerli	1996-1997
TÜRKMEN DÜĞÜNÜ	ALİ YÖRÜK	Yerli	1996-1997
VATAN YAHUT NAMIK KEMAL	ERGÜN SAV	Yerli	1996-1997
YAĞMURCU	N. RICHARD NASH	Yabancı	1996-1997
YALNIZ KADIN (KADINLARDAN KONUŞALIM)	DARIO FO	Yabancı	1996-1997
YANGIN YERİNDE ORKİDELER	MEMET BAYDUR	Yerli	1996-1997
YAŞASIN EDEBİYAT	SAİK FAİK ABASIYANIK - ORHAN VELİ KANIK	Yerli	1996-1997
YOLUN SONUNDA	EVA PRANCHI	Yabancı	1996-1997
ZOR NİKAHI	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	1996-1997
ZORAKİ TABİB	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	1996-1997

ADA	ATHOL FUGARD/JOHN KANI/WINSTON NTSHONA	Yabancı	1997-1998
AKILLI SOYTARI	FİKRET TERZİ	Yerli	1997-1998
ALACALI ŞEMSIYE	AHMET METİN ÖNEL	Yerli	1997-1998
ALTINDAĞ ANILARI (HÜZNÜN COŞKUSU)	YAŞAR SEYMAN	Yerli	1997-1998
ANA	ORHAN ASENA	Yerli	1997-1998
ANA BABA GÜNLERİ	ORHAN ASENA	Yerli	1997-1998
ANILAR "BRIGHTON BEACH ANILARI"	NEIL SIMON	Yabancı	1997-1998
ATEŞLE OYNAYAN	NİHAT ASYALI	Yerli	1997-1998
AYI (TEKLİF AYI)	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1997-1998
AYININ FENDİ AVCIYI YENDİ	MUHARREM BUHARA	Yerli	1997-1998
AYIŞIĞINDA ŞAMATA	HALDUN TANER	Yerli	1997-1998
AYKIRI İKİLİ	NEIL SIMON	Yabancı	1997-1998
AZİZNAME 95	AZİZ NESİN	Yerli	1997-1998
BEN ANADOLU	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1997-1998
BEN FEUERBACH	TANKRED DORST	Yabancı	1997-1998
BENİMKİNİN ADI REGİNE	PIERRE REY	Yabancı	1997-1998
BİR ANARŞİSTİN KAZA SONUCU ÖLÜMÜ	DARIO FO	Yabancı	1997-1998
BİR BEN VARDIR BENDE BENDEN İÇERİ (YUNUS EMRE)	TARIK BUĞRA	Yerli	1997-1998
BİR CASUSA AĞIT	GEORGE TABORI	Yabancı	1997-1998
BİR EVLENME TEKLİFİ (TEKLİF)	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1997-1998
BİR GARİP ORHAN VELİ	MURATHAN MÜNGAN	Yerli	1997-1998
BİR ŞEHNAZ OYUN	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1997-1998
BİR VARMIŞ BİN YOKMUŞ (KUNDURACININ TÜRKÜLERİ)	BAYAZIT GÜLERCAN	Yerli	1997-1998
BOYACI	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	1997-1998
BOYLU ÜÇ KADIN	EDWARD ALBEE	Yabancı	1997-1998
BOZKIR DİRLİĞİ	ÜNAL AKPINAR	Yerli	1997-1998
BOZUK DÜZEN	GÜNER SÜMER	Yerli	1997-1998
BURNUNU KAYBEDEN PALYAÇO	NİLBANU ENGİNDENİZ	Yerli	1997-1998
BÜYÜKANNE (BABAANNEM YÜZ YAŞINDA)	ROBERTO COSSA	Yabancı	1997-1998
CAN BEBEK	ERGÜN SAV	Yerli	1997-1998
CENGİZ HAN'IN BİSİKLETİ	REFİK ERDURAN	Yerli	1997-1998

ÇİÇÜ	AZİZ NESİN	Yerli	1997-1998
ÇİL HOROZ	OKTAY RIFAT	Yerli	1997-1998
ÇOCUĞUM (BEBEĞİM)	MARGARETH MAYO	Yabancı	1997-1998
DOĞRULAR	ALBERT CAMUS	Yabancı	1997-1998
DÜDÜKÇÜLERLE FIRÇACILARIN SAVAŞI	AZİZ NESİN	Yerli	1997-1998
ESKİ FOTOĞRAFLAR	DİNÇER SÜMER	Yerli	1997-1998
FARELER VE İNSANLAR	JOHN STEINBECK	Yabancı	1997-1998
FOTO BAHAR	ÖZEL ARABUL	Yerli	1997-1998
GERGEDAN	EUGENE IONESCO	Yabancı	1997-1998
GİTAR (ÇİRKİN)	MICHEL DEL CASTILLO	Yabancı	1997-1998
GİTTA (SALINCAKTA İKİ KİŞİ) (TAHTEREVALLİDE İKİ KİŞİ)	WILLIAM GIBSON	Yabancı	1997-1998
GOL KRALI SAİT HOPSAİT	AZİZ NESİN	Yerli	1997-1998
GÖLGENİN CANI	FİKRET TERZİ	Yerli	1997-1998
GÖZLERİMİ KAPARIM VAZİFEMİ YAPARIM	HALDUN TANER	Yerli	1997-1998
HAMLET EFENDİ	MÜJDAT GEZEN	Yerli	1997-1998
HARİKALAR MUTFAĞI	EGE IŞIK / HALUK IŞIK	Yerli	1997-1998
HAVADA BULUT YOK	SEMA İŞİSAĞ	Yerli	1997-1998
HELİKOPTER	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	1997-1998
İKİNCİ BÖLÜM	NEIL SIMON	Yabancı	1997-1998
İKİNCİ CADDENİN MAHKUMU	NEIL SIMON	Yabancı	1997-1998
İSLİ SİSLİ PİS PUSLU	VOLKER LUDWIG/RAINER LÜCKER	Yabancı	1997-1998
IV. MURAT	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	1997-1998
KAÇ BABA KAÇ	RAY COONEY	Yabancı	1997-1998
KADINCIKLAR	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	1997-1998
KAMYON	MEMET BAYDUR	Yerli	1997-1998
KANLI DÜĞÜN	FEDERICO GARCIA LORCA	Yabancı	1997-1998
KANLI NİGAR	SADIK ŞENDİL	Yerli	1997-1998
KARAGÖZ'ÜN MUAMMASI	YILMAZ ONAY	Yerli	1997-1998
KAVUŞMA (VUSLAT)	İSMET HÜRMÜZLÜ	Yerli	1997-1998
KAZIM İLE HAVVA	YILDIRAY ŞENTÜRK	Yerli	1997-1998
KELOĞLAN OYUNCAKLAR ÜLKESİNDE	ASUMAN FIRTINA/PERRAN ERSAN	Yerli	1997-1998
KELOĞLAN'IN EŞEĞİ	LALE ORALOĞLU	Yerli	1997-1998

KIRIK BOYNUZUN HİKAYESİ	KEMAL BAŞAR	Yerli	1997-1998
KONTRABAS	PATRICK SÜSKIND	Yabancı	1997-1998
KOZALAR	ADALET AĞAOĞLU	Yerli	1997-1998
KUĞULAR ŞARKI SÖYLEMEZ	FERDİ MERTER	Yerli	1997-1998
KUVAY-İ MİLLİYE "KURTULUŞ SAVAŞI DESTANI"	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	1997-1998
KUVAY-I MİLLİYE KADINLARI	NEZİHE ARAZ	Yerli	1997-1998
KUZGUNCUKLU FAZİLET	YILMAZ KARAKOYUNLU	Yerli	1997-1998
KÜÇÜK NASRETTİN	SERPİL AKILLIOĞLU	Yerli	1997-1998
LIOLA	LUIGI PIRANDELLO	Yabancı	1997-1998
LOKOMOPÜF	VOLKER LUDWIG/RAINER HACHFELD	Yabancı	1997-1998
LYSISTRATA (KADINLARIN SAVAŞI)	ARISTOPHANES	Yabancı	1997-1998
MASAL MASAL İÇİNDE (SEVGİYE YOLCULUK)	HARUN ÖZER	Yerli	1997-1998
MEMUROĞLU MEMUR	DİNÇER SÜMER	Yerli	1997-1998
MERAKLISI İÇİN (ÖYLE BİR HİKAYE)	SAVAŞ DİNÇEL	Yerli	1997-1998
MERHABA HOŞÇA KAL	ATHOL FUGARD	Yabancı	1997-1998
MİKADO'NUN ÇÖPLERİ	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	1997-1998
MİSAFİR	BİLGESU ERENUS	Yerli	1997-1998
MİSS MARGARİTA YÖNTEMİ	ROBERTO ATHAYDE	Yabancı	1997-1998
NAAŞ-I MUHTEREMLER	TAYFUN TÜRKİLİ	Yerli	1997-1998
NALINLAR	NECATİ CUMALI	Yerli	1997-1998
ORKESTRA	ARTHUR MILLER	Yabancı	1997-1998
OYUNUN OYUNU	MICHAEL FRAYN	Yabancı	1997-1998
ÖLÜLER KONUŞMAK İSTERLER	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	1997-1998
ÖYLE BİR HİKAYE	SAİT FAİK ABASIYANIK	Yerli	1997-1998
PENCERE (GÖĞE AÇILAN PENCERE)	DAVID HARE	Yabancı	1997-1998
PIRTLATAN BAL	AZİZ NESİN	Yerli	1997-1998
ROBENSON DANS ÖĞRENİYOR	HANSJÖRG SCHNEIDER	Yabancı	1997-1998
RUMUZ GONCAGÜL	OKTAY ARAYICI	Yerli	1997-1998
SARI NACİYE	RECEP BİLGİNER	Yerli	1997-1998
SARIPINAR 1914 (DEĞİRMEN)	REŞAT NURİ GÜNTEKİN	Yerli	1997-1998
SAVAŞ DÜŞLERİMİ ÇALDI	HALUK IŞIK	Yerli	1997-1998
SAVAŞTAN BARIŞA AŞKTAN KAVGAYA	RECEP BİLGİNER	Yerli	1997-1998
SEFERİ RAMAZAN BEY'İN NAFİLE	OKTAY ARAYICI	Yerli	1997-1998

DÜNYASI			
SERSEM KOCANIN KURNAZ KARISI	HALDUN TANER	Yerli	1997-1998
SESSİZLİĞİN SESİ (Sessiz Dünya)	ERDİNÇ DİNÇER	Yerli	1997-1998
SEVGİLİ DOKTOR	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1997-1998
SEVGİLİ YALAN	JÜRGEN GROSS	Yabancı	1997-1998
SEVİYORLARDI YAŞAMI	FERDİ MERTER	Yerli	1997-1998
SEZUAN'TIN İYİ İNSANI	BERTOLT BRECHT	Yabancı	1997-1998
SİHİRLİ GİYSİ	HANS CHRISTIAN ANDERSEN	Yabancı	1997-1998
SİLVANLI KADINLAR	İSMAIL KAYGUSUZ	Yerli	1997-1998
SIRÇA KÜMES (CAM BİBLÖLER)	TENNESSEE WILLIAMS	Yabancı	1997-1998
TAMİRCİ	REFİK ERDURAN	Yerli	1997-1998
TARLA KUŞUYDU JULİET "NE HABER JULİET"	EPHRAIM KISHON	Yabancı	1997-1998
TARTUFFE	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	1997-1998
TEKLİF	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1997-1998
TIMARHANE KAÇKINI (BENİM SEVGİLİ DELİM)	ELÇİN	Yabancı	1997-1998
TÜRKMEN DÜĞÜNÜ	ALİ YÖRÜK	Yerli	1997-1998
USTALAR SINIFI (MARİA CALLAS)	TERRENCE MCNALLY	Yabancı	1997-1998
ÜÇ KAĞITÇI	ORHAN KEMAL	Yerli	1997-1998
VATAN YAHUT NAMIK KEMAL	ERGUN SAV	Yerli	1997-1998
YALANCI ARANIYOR	DIMITRI PSATHAS	Yabancı	1997-1998
YALNIZ KADIN (KADINLARDAN KONUŞALIM)	DARIO FO	Yabancı	1997-1998
YAŞASIN BARIŞ	HASAN ERKEK	Yerli	1997-1998
YAŞASIN EDEBİYAT	SAİK FAİK ABASIYANIK - ORHAN VELİ KANIK	Yerli	1997-1998
YAŞLI BİR PALYAÇO ARANIYOR	MATEI VISNIEC	Yabancı	1997-1998
YOLUN SONUNDA	EVA PRANCHI	Yabancı	1997-1998
YUNUS EMRE	ORHAN ASENA	Yerli	1997-1998

72.KOĞUŞ	ORHAN KEMAL	Yerli	1998-1999
AÇIL KAFAM AÇIL (AÇIL SUSAM AÇIL)	REFİK ERDURAN	Yerli	1998-1999
ANNIE WOBBLER	ARNOLD WESKER	Yabancı	1998-1999
ANRICO'NUN PEŞİNDE	KUBİLAY TUNÇER	Yerli	1998-1999

ANTIGONE	KEMAL DEMİREL	Yerli	1998-1999
ANTIGONE	SOPHOKLES	Yabancı	1998-1999
ARKA BAHÇE	BİLGESU ERENUS	Yerli	1998-1999
ATÇALI KEL MEMET	ORHAN ASENA	Yerli	1998-1999
ATEŞLİ SABİR	ANTONIO SKARMETA	Yabancı	1998-1999
AYAK BACAK FABRİKASI	SERMET ÇAĞAN	Yerli	1998-1999
AYRILIK MÜZİĞİ (AYRILIK OYUNU)	MARGUERITA DURAS	Yabancı	1998-1999
AZİZNAME 95	AZİZ NESİN	Yerli	1998-1999
BALERİN	ARNE SKOVEN	Yabancı	1998-1999
BARIŞ	ARISTOPHANES	Yabancı	1998-1999
BATAKHANE GÜZELİ	ERMAN CANATAN	Yerli	1998-1999
BEN ANADOLU	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1998-1999
BENİ DÜNYA KADAR SEV	DİNÇER SÜMER	Yerli	1998-1999
BENİM GÜZEL PABUÇLARIM	DERSU YAVUZ ALTUN	Yerli	1998-1999
BEŞİNCİ FRANK (GANGSTERLER DEMOKRASİSİ)	FRIEDRICH DÜRRENMATT	Yabancı	1998-1999
BİGA 1920	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	1998-1999
BİR ANARŞİSTİN KAZA SONUCU ÖLÜMÜ	DARIO FO	Yabancı	1998-1999
BİR BEN VARDIR BENDE BENDEN İÇERİ (YUNUS EMRE)	TARIK BUĞRA	Yerli	1998-1999
BİR CASUSA AĞIT	GEORGE TABORI	Yabancı	1998-1999
BİR GARİP ORHAN VELİ	MURATHAN MÜNGAN	Yerli	1998-1999
BİR HALK DÜŞMANI	HENRIK IBSEN	Yabancı	1998-1999
BİR ÖLÜMÜN TOPLUMSAL ANATOMİSİ	OKTAY ARAYICI	Yerli	1998-1999
BİR ŞEHNAZ OYUN	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1998-1999
BİR TAVSİYE MEKTUBU	EPHRAIM KISHON	Yabancı	1998-1999
BİR VARMIŞ BİN YOKMUŞ (KUNDURACININ TÜRKÜLERİ)	BAYAZIT GÜLERCAN	Yerli	1998-1999
CEZA KANUNU	İBNÜRREFİK AHMET NURİ SEKİZİNCİ	Yerli	1998-1999
CYRANO DE BERGERAC	EDMOND ROSTAND	Yabancı	1998-1999
ÇİÇU	AZİZ NESİN	Yerli	1998-1999
ÇIKMAZ SOKAK	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	1998-1999
ÇIKMAZ SOKAK ÇOCUKLARI	LYLE KESSLER	Yabancı	1998-1999
ÇOCUK VE BALIK	HÜSEYİN AVNİ DANYAL	Yerli	1998-1999
DARAĞACI (SEVGİLİ İDAM)	JACK RICHARDSON	Yabancı	1998-1999

DENİZ DİBİNDE ZİL SESİ	ÖZEL ARABUL	Yerli	1998-1999
DERİ CEKET	STANISLAV STRATİEV	Yabancı	1998-1999
DURUŞMA	FRANZ KAFKA	Yabancı	1998-1999
DÜDÜKÇÜLERLE FIRÇACILARIN SAVAŞI	AZİZ NESİN	Yerli	1998-1999
ELLERİMİN ARASINDAKİ HAYAT	PETER ALEXANDER USTINOV	Yabancı	1998-1999
ESKİ FOTOĞRAFLAR	DİNÇER SÜMER	Yerli	1998-1999
EŞEĞİN GÖLGESİ	HALDUN TANER	Yerli	1998-1999
FEHİM PAŞA KONAĞI	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1998-1999
FERHAD İLE ŞİRİN	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	1998-1999
FERHAT İLE ŞİRİN	ÜMİT DENİZER	Yerli	1998-1999
GEYİKLER LANETLER	MURATHAN MUNGAN	Yerli	1998-1999
GİTAR (ÇİRKİN)	MICHEL DEL CASTILLO	Yabancı	1998-1999
GOYA (AKIL UYUYUNCA)	ANTONIO BUERO VALLEJO	Yabancı	1998-1999
GÖZLERİMİ KAPARIM VAZİFEMİ YAPARIM	HALDUN TANER	Yerli	1998-1999
HARİKALAR MUTFAĞI	EGE IŞIK / HALUK IŞIK	Yerli	1998-1999
HASAN SABBAH	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1998-1999
HAYDİ KARINA KOŞ	RAY COONEY	Yabancı	1998-1999
HOŞU'NUN UTANCI	ŞİNASİ EKİNCİOĞLU	Yerli	1998-1999
HÜZZAM	GÜNER SÜMER	Yerli	1998-1999
İÇERDEKİLER	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	1998-1999
İKİ EFENDİNİN UŞAĞI	CARLO GOLDONI	Yabancı	1998-1999
KADER KISMET OYUNU	UMUR BUGAY	Yerli	1998-1999
KADINCIKLAR	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	1998-1999
KAMYON	MEMET BAYDUR	Yerli	1998-1999
KARAGÖZ'ÜN MUAMMASI	YILMAZ ONAY	Yerli	1998-1999
KARANLIKTA İLK IŞIK (KUBİLAY)	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	1998-1999
KARANLIKTA KOMEDİ (KARA KOMEDİ)	PETER SHAFFER	Yabancı	1998-1999
KELOĞLAN'LA ZÜLFÜSARI	YUSUF KENAN IŞIK	Yerli	1998-1999
KENDİ GÖKKUBBEMİZ (YAHYA KEMAL)	SÖNMEZ ATASOY	Yerli	1998-1999
KISASA KISAS	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1998-1999
KISASA KISAS	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1998-1999
KURBAN	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	1998-1999

KURŞUN ASKERİN UTANCI	HALUK IŞIK	Yerli	1998-1999
KUVAY-İ MİLLİYE "KURTULUŞ SAVAŞI DESTANI"	NAZIM HİKMET RAN	Yerli	1998-1999
KUVAY-I MİLLİYE KADINLARI	NEZİHE ARAZ	Yerli	1998-1999
KÜÇÜK KATİLLER (OLAĞAN CİNAYETLER)	JULES FEIFFER	Yabancı	1998-1999
KÜLKEDİSİ	J. L. CARL GRIMM/W. CARL GRIMM	Yabancı	1998-1999
KÜLKEDİSİ (CINDERELLA)	CHARLES PERRAULT	Yabancı	1998-1999
MERAKLISI İÇİN (ÖYLE BİR HİKAYE)	SAVAŞ DİNÇEL	Yerli	1998-1999
MİSS MARGARİTA YÖNTEMİ	ROBERTO ATHAYDE	Yabancı	1998-1999
MUTLU SON	BERTOLT BRECHT	Yabancı	1998-1999
NEMRUT	GÜLŞAH BANDA	Yerli	1998-1999
OYUNUN OYUNU	MICHAEL FRAYN	Yabancı	1998-1999
ÖYLE BİR HİKAYE	SAİT FAİK ABASIYANIK	Yerli	1998-1999
ÖZGÜRLÜK OYUNU	ADEM ATAR	Yerli	1998-1999
RUMUZ GONCAGÜL	OKTAY ARAYICI	Yerli	1998-1999
RÜZGARLA YARIŞAN TAY (İPTAL EDİLMİŞTİR)	DERSU YAVUZ ALTUN	Yerli	1998-1999
SATICININ ÖLÜMÜ	ARTHUR MILLER	Yabancı	1998-1999
SAVAŞ DÜŞLERİMİ ÇALDI	HALUK IŞIK	Yerli	1998-1999
SAVAŞ İKİNCİ PERDEDE ÇIKACAK	OLDRICH DANEK	Yabancı	1998-1999
SAVAŞTAN BARIŞA AŞKTAN KAVGAYA	RECEP BİLGİNER	Yerli	1998-1999
SESSİZLİĞİN SESİ (Sessiz Dünya)	ERDİNÇ DİNÇER	Yerli	1998-1999
SEZUAN'IN İYİ İNSANI	BERTOLT BRECHT	Yabancı	1998-1999
SİRÇA KÖŞK	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	1998-1999
SON GÜLEN (OYUN)	ANTHONY SHAFFER	Yabancı	1998-1999
SOYTARILAR	R.PPAVELKIÇ	Yabancı	1998-1999
SOYTARILAR OKULU	FRIEDRICH KARL WAECHTER	Yabancı	1998-1999
SUSUZ YAZ	NECATİ CUMALI	Yerli	1998-1999
ŞARKILARIMIZ ÖLMESİN	YILMAZ ONAY	Yerli	1998-1999
ŞİFRELİ KÖPEK (KARAGÖZ OYUNU)	ALİ MERİÇ	Yerli	1998-1999
TARLA KUŞUYDU JULİET "NE HABER JULİET"	EPHRAIM KISHON	Yabancı	1998-1999
URFAUST	JOHANN WOLFGANG VON GOETHE	Yabancı	1998-1999

USTALAR SINIFI (MARÍA CALLAS)	TERRENCE MCNALLY	Yabancı	1998-1999
VALLECAS TÛTÛNCÛSÛ (TÛTÛNCÛ DÛKKANI)	JOSE LUIS ALONSO DE SANTOS	Yabancı	1998-1999
VATAN YAHUT NAMIK KEMAL	ERGUN SAV	Yerli	1998-1999
VİŞNE BAHÇESİ	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1998-1999
YA DEVLET BAŞA YA KUZGUN LEŞE	ORHAN ASENA	Yerli	1998-1999
YAŞASIN GÖKKUŞAĞI	ÛLKÛ AYVAZ	Yerli	1998-1999
YAŞLI BİR PALYAÇO ARANIYOR	MATEI VISNIEC	Yabancı	1998-1999
YEMENİMİN UÇLARI	REFİK ERDURAN	Yerli	1998-1999
YOLCU	NAZIM HİKMET RAN	Yerli	1998-1999
YUSUF İLE MENOFİS	NAZIM HİKMET RAN	Yerli	1998-1999
ZENGİN MUTFAĞI	VASIF ÖNGÖREN	Yerli	1998-1999
ZİYARETÇİ	ERIC-EMMANUEL SCHMITT	Yabancı	1998-1999

ABDÛLCANBAZ	TURHAN SELÇUK	Yerli	1999-2000
AKILLI SOYTARI	FİKRET TERZİ	Yerli	1999-2000
ALACALI ŞEMSİYE	AHMET METİN ÖNEL	Yerli	1999-2000
ANDORRA	MAX FRISCH	Yabancı	1999-2000
ARKA BAHÇE	BİLGESU ERENUS	Yerli	1999-2000
ARTURO UINİN ÖNLENEBİLİR TIRMANIŞI	BERTOLT BRECHT	Yabancı	1999-2000
ASİYE NASIL KURTULUR?	VASIF ÖNGÖREN	Yerli	1999-2000
AŞK ÖLDÜRÜR	VLADIMIR VOLKOFF	Yabancı	1999-2000
AVCI	HASAN ÖZTÜRK	Yerli	1999-2000
AYRILIK MÛZİĞİ (AYRILIK OYUNU)	MARGUERITA DURAS	Yabancı	1999-2000
AZİZNAME 95	AZİZ NESİN	Yerli	1999-2000
BARIŞ	ARISTOPHANES	Yabancı	1999-2000
BARIŞ GEZEĞENİ	ÛLKER KÖKSAL	Yerli	1999-2000
BEBELERE BALON (BİRİMİZ HEP İÇİN)	ZÛHTÛ ERKAN	Yerli	1999-2000
BENİ DÛNYA KADAR SEV	DİNÇER SÛMER	Yerli	1999-2000
BENİM GÛZEL PABUÇLARIM	DERSU YAVUZ ALTUN	Yerli	1999-2000
BENİM KOCAM DELİDİR	ELÇİN	Yabancı	1999-2000
BENİMLE OYNARMISINIZ?	OZAN YILDIRIM	Yerli	1999-2000
BİR ANARŞİSTİN KAZA SONUCU ÖLÛMÛ	DARIO FO	Yabancı	1999-2000
BİR CASUSA AĞIT	GEORGE TABORI	Yabancı	1999-2000

BİR GARİP ORHAN VELİ	MURATHAN MÜNGAN	Yerli	1999-2000
BİR KAVUK DEVRİLDİ	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	1999-2000
BİR ÖLÜMÜN TOPLUMSAL ANATOMİSİ	OKTAY ARAYICI	Yerli	1999-2000
BİR YAZ DÖNÜMÜ GECE Sİ RÜYASI	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1999-2000
BİR YILDIZ SEÇ KENDİNE (YELDEĞİRMENİ)	ZERRİN AKDENİZLİ ÇELENK	Yerli	1999-2000
BİT YENİĞİ	GEORGES FEYDEAU	Yabancı	1999-2000
BORDELLO	REFİK ERDURAN	Yerli	1999-2000
BÜYÜK ROMÜLÜS	FRIEDRICH DÜRRENMATT	Yabancı	1999-2000
CARMELA VE PAOLINO	JOSE SANCHIS SINISTERA / ANGELO SAVELLI	Yabancı	1999-2000
CYRANO DE BERGERAC	EDMOND ROSTAND	Yabancı	1999-2000
ÇİÇÜ	AZİZ NESİN	Yerli	1999-2000
ÇOCUĞUM (BEBEĞİM)	MARGARETH MAYO	Yabancı	1999-2000
ÇOCUK VE BALIK	HÜSEYİN AVNİ DANYAL	Yerli	1999-2000
ÇÖPLÜK	TURGAY NAR	Yerli	1999-2000
DENİZ DİBİNDE ZİL SESİ	ÖZEL ARABUL	Yerli	1999-2000
DÜDÜKÇÜLERLE FIRÇACILARIN SAVAŞI	AZİZ NESİN	Yerli	1999-2000
ESKİ FOTOĞRAFLAR	DİNÇER SÜMER	Yerli	1999-2000
EŞEĞİN GÖLGESİ	HALDUN TANER	Yerli	1999-2000
EVLER EVLER	İSMET KÜNTAY	Yerli	1999-2000
FERHAT İLE ŞİRİN	ÜMİT DENİZER	Yerli	1999-2000
GECE O KADAR KİRLİYDİ Kİ İKİSİ DE KAYBOLDULAR	PLINIO MARCOS	Yabancı	1999-2000
GEL EVLENELİM YÜRÜ BOŞANALIM	NECATİ CUMALI	Yerli	1999-2000
GERGEDAN	EUGENE IONESCO	Yabancı	1999-2000
GİTAR (ÇİRKİN)	MICHEL DEL CASTILLO	Yabancı	1999-2000
GOYA (AKIL UYUYUNCA)	ANTONIO BUERO VALLEJO	Yabancı	1999-2000
GÜLYABANI	HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR	Yerli	1999-2000
GÜNE BAKAN CAM KIRIKLARI	MEMET BAYDUR	Yerli	1999-2000
HARİKALAR MUTFAĞI	EGE IŞIK / HALUK IŞIK	Yerli	1999-2000
HEPİMİZİ BEKLEYEN (TAHTA ÇANAKLAR)	EDMUND MORRIS	Yabancı	1999-2000
HÜZZAM	GÜNER SÜMER	Yerli	1999-2000
İBİŞ'İN RÜYASI	TARIK BUĞRA	Yerli	1999-2000

İKİ KOVA SU	AAD GREIDANUS	Yabancı	1999-2000
KADER KISMET OYUNU	UMUR BUGAY	Yerli	1999-2000
KADIN İLE MEMUR	ALDO NICOLAI	Yabancı	1999-2000
KADIN OYUNLARI	DARIO FO	Yabancı	1999-2000
KADINCIKLAR	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	1999-2000
KANAVİÇELİ OYUN (KANAVİÇE)	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	1999-2000
KANLI DÜĞÜN	FEDERICO GARCIA LORCA	Yabancı	1999-2000
KANLI NİGAR	SADIK ŞENDİL	Yerli	1999-2000
KARANLIKTA KOMEDİ (KARA KOMEDİ)	PETER SHAFFER	Yabancı	1999-2000
KARAR KİMİN (BU HAYAT KİMİN)	BRIAN CLARK	Yabancı	1999-2000
KARIMLA EVLENİYORUM (NİKAH KAĞIDI)	EPHRAIM KISHON	Yabancı	1999-2000
KAŞIF-İ EYVAH NADİR EFENDİ	AHMET METİN ÖNEL	Yerli	1999-2000
KATHARİNA BLUM'UN YİTİRİLMİŞ ONURU	HEINRICH BÖLL/MARGARETHE VON TROTTA	Yabancı	1999-2000
KATİP ÇIKMAZI	DİNÇER SÜMER	Yerli	1999-2000
KELOĞLAN (O BENİM O)	FİKRET TERZİ	Yerli	1999-2000
KEŞANLI ALİ DESTANI	HALDUN TANER	Yerli	1999-2000
KETÇAPLI SPAGETTİ	RAINER HACHFELD	Yabancı	1999-2000
KIRKINDAN SONRA	ALFONSO PASO	Yabancı	1999-2000
KIRMIZI KARAAĞAÇ	BİLGESU ERENUS	Yerli	1999-2000
KONTRABAS	PATRICK SÜSKIND	Yabancı	1999-2000
KÖSE DAĞI'NIN KÖPRÜSÜ	EROL AKSOY	Yerli	1999-2000
KRAL ÖLDÜ	AYN RAND	Yabancı	1999-2000
KUVAY-I MİLLİYE KADINLARI	NEZİHE ARAZ	Yerli	1999-2000
KÜÇÜK KARA BALIK	SAMED BEHRENGİ	Yabancı	1999-2000
KÜLHANBEYİ OPERASI	ÜLKÜ AYVAZ	Yerli	1999-2000
KÜLKEDİSİ (CINDERELLA)	CHARLES PERRAULT	Yabancı	1999-2000
LEENANE'NİN GÜZELLİK KRALİÇESİ	MARTIN McDONAGH	Yabancı	1999-2000
MAĞARADAKİLER (YEDİ OYUNLAR)	TEVFİK ELHAKİM	Yabancı	1999-2000
MASAL MASAL İÇİNDE (SEVGİYE YOLCULUK)	HARUN ÖZER	Yerli	1999-2000
MASALLARLA YENİDEN	OZAN SANLI ŞENTÜRK	Yerli	1999-2000
MATRUŞKA	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	1999-2000
MEG VE MOG (KÜÇÜK SAKAR CADİ)	DAVID WOOD	Yabancı	1999-2000

MUTLU SON	BERTOLT BRECHT	Yabancı	1999-2000
MÜFETTİŞ	NIKOLAY VASILYEVİÇ GOGOL	Yabancı	1999-2000
NAAŞ-I MUHTEREMLER	TAYFUN TÜRKİLİ	Yerli	1999-2000
ORTA DİREK DÜĞÜNÜ (KÜÇÜK BURJUVA DÜĞÜNÜ)	BERTOLT BRECHT	Yabancı	1999-2000
OTHELLO'NUN ÖLÜMÜ	ASLIHAN ÜNLÜ	Yerli	1999-2000
ÖÇ	ORHAN ASENA	Yerli	1999-2000
ÖĞRETMEN	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	1999-2000
ÖLÜM TUZAĞI	IRA LEVIN	Yabancı	1999-2000
ÖNCE İNSAN	YILMAZ KARAKOYUNLU	Yerli	1999-2000
ÖYLE BİR HİKAYE	SAİT FAİK ABASIYANIK	Yerli	1999-2000
ÖZEL HAYATLAR	NOEL COWARD	Yabancı	1999-2000
ÖZGÜRLÜK OYUNU	ADEM ATAR	Yerli	1999-2000
PATRON	TARIK BUĞRA	Yerli	1999-2000
PAZARTESİ PERŞEMBE	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	1999-2000
PUSUDA	CAHİT ATAY	Yerli	1999-2000
RAMAZAN'LA CÜLİDE	ERHAN GÖKGÜCÜ	Yerli	1999-2000
RUMUZ GONCAGÜL	OKTAY ARAYICI	Yerli	1999-2000
RÜZGARLA YARIŞAN TAY (İPTAL EDİLMİŞTİR)	DERSU YAVUZ ALTUN	Yerli	1999-2000
SAVAŞ DÜŞLERİMİ ÇALDI	HALUK IŞIK	Yerli	1999-2000
SEHER VAKTİ	REFİK ERDURAN	Yerli	1999-2000
SİHİRLİ KEMAN	ARISTIDE CHRISTIAN CHARPENTIER	Yabancı	1999-2000
SÖZ VERİYORUM (BENİM ZAVALLI MARAT'IM)	ALEKSEI ARBUZOV	Yabancı	1999-2000
SULTAN GELİN	CAHİT ATAY	Yerli	1999-2000
ŞAHMERAN	ERHAN BENER	Yerli	1999-2000
ŞAPKA	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	1999-2000
ŞİPSEVDİ	HÜSEYİN RAHİMİ GÜRPINAR	Yerli	1999-2000
TANRILAR ERKEK OLUNCA	HASAN ÖZTÜRK	Yerli	1999-2000
TAVARIŞ	JACQUES DEVAL	Yabancı	1999-2000
TEMELİN	JOE SUTTON	Yabancı	1999-2000
TİLKI İLE ÜZÜM (EZOP)	GUILHERME FIGUEIREDO	Yabancı	1999-2000
TIMARHANE KAÇKINI (BENİM SEVGİLİ DELİM)	ELÇİN	Yabancı	1999-2000

TOPİK NASIL ADAM OLUR	ENİS FOSFOROĞLU	Yerli	1999-2000
TOROS CANAVARI	AZİZ NESİN	Yerli	1999-2000
URFAUST	JOHANN WOLFGANG VON GOETHE	Yabancı	1999-2000
ÜÇÜNCÜ RICHARD	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	1999-2000
ÜÇÜNCÜ SELİM	CELAL ARSEVER	Yerli	1999-2000
VAHŞİ GÖNÜL(SERSERİ GÖNÜL)	EUGENE O'NEILL	Yabancı	1999-2000
VATAN YAHUT NAMIK KEMAL	ERGUN SAV	Yerli	1999-2000
VİŞNE BAHÇESİ	ANTON ÇEHOV	Yabancı	1999-2000
YAŞAR NE YAŞAR NE YAŞAMAZ	AZİZ NESİN	Yerli	1999-2000
YAŞASIN BARIŞ	HASAN ERKEK	Yerli	1999-2000
YAŞLI BİR PALYAÇO ARANIYOR	MATEI VISNIEC	Yabancı	1999-2000
YEDİ KÖYÜN YARGICI	SÖNMEZ ATASOY	Yerli	1999-2000
YEMENİMİN UÇLARI	REFİK ERDURAN	Yerli	1999-2000
YOLCU	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	1999-2000
ZENGİN MUTFAĞI	VASİF ÖNGÖREN	Yerli	1999-2000
ZİYARETÇİ	ERIC-EMMANUEL SCHMITT	Yabancı	1999-2000

ADINI SİZ KOYUN	ALAN AYCKBOURN	Yabancı	2000-2001
ANDROCLES VE ASLAN	AURAND HARRIS	Yabancı	2000-2001
ARZU TRAMVAYI	TENNESSEE WILLIAMS	Yabancı	2000-2001
AŞK ÖLDÜRÜR	VLADIMIR VOLKOFF	Yabancı	2000-2001
ATEŞLİ SABİR	ANTONIO SKARMETA	Yabancı	2000-2001
BAKKHALAR	EURIPIDES	Yabancı	2000-2001
BİR ANARŞİSTİN KAZA SONUCU ÖLÜMÜ	DARIO FO	Yabancı	2000-2001
BİT YENİĞİ	GEORGES FEYDEAU	Yabancı	2000-2001
BÜTÜN OĞULLARIM (HEPSİ OĞLUMDU)	ARTHUR MILLER	Yabancı	2000-2001
CALIGULA	ALBERT CAMUS	Yabancı	2000-2001
CARMELA VE PAOLINO	JOSE SANCHIS SINISTERA / ANGELO SAVELLI	Yabancı	2000-2001
DOMUZ AHIRI	ATHOL FUGARD	Yabancı	2000-2001
DÖRT ALBAYIN AŞKI	PETER ALEXANDER USTINOV	Yabancı	2000-2001
EŞEK ARILARI	ARISTOPHANES	Yabancı	2000-2001
GERGEDAN	EUGENE IONESCO	Yabancı	2000-2001
GETTO	JOSHUA SOBOL	Yabancı	2000-2001
GİTAR (ÇİRKİN)	MICHEL DEL CASTILLO	Yabancı	2000-2001
GÖKTEKİ (SON AYLAR)	FURIO BORDON	Yabancı	2000-2001

HAYDUTLAR	JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH VON SCHILLER	Yabancı	2000-2001
HEPİMİZİ BEKLEYEN (TAHTA ÇANAKLAR)	EDMUND MORRIS	Yabancı	2000-2001
HİRÇİN KIZ	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2000-2001
İKİ KOVA SU	AAD GREIDANUS	Yabancı	2000-2001
İYİ GECELER ANNE	MARSHA NORMAN	Yabancı	2000-2001
KAÇIK	TOM TOPOR	Yabancı	2000-2001
KADIN OYUNLARI	DARIO FO	Yabancı	2000-2001
KAKTÜS ÇİÇEĞİ	PIERRE BARILLET / JEAN- PIERRE GREDY	Yabancı	2000-2001
KARAR KİMİN (BU HAYAT KİMİN)	BRIAN CLARK	Yabancı	2000-2001
KATHARİNA BLUM'UN YİTİRİLMİŞ ONURU	HEINRICH BÖLL/MARGARETHE VON TROTTA	Yabancı	2000-2001
KETÇAPLI SPAGETTİ	RAINER HACHFELD	Yabancı	2000-2001
KIRKINDAN SONRA	ALFONSO PASO	Yabancı	2000-2001
KRAL ÖLDÜ	AYN RAND	Yabancı	2000-2001
KÜÇÜK ADAM NE OLDU SANA	HANS FALLADA	Yabancı	2000-2001
KÜLKEDİSİ	J. L. CARL GRIMM/W. CARL GRIMM	Yabancı	2000-2001
KÜLKEDİSİ (CİNDERELLA)	CHARLES PERRAULT	Yabancı	2000-2001
LEENANE'NİN GÜZELLİK KRALİÇESİ	MARTIN McDONAGH	Yabancı	2000-2001
MEG VE MOG (KÜÇÜK SAKAR CADİ)	DAVID WOOD	Yabancı	2000-2001
MİSS MARGARİTA YÖNTEMİ	ROBERTO ATHAYDE	Yabancı	2000-2001
ÖZEL HAYATLAR	NOEL COWARD	Yabancı	2000-2001
SEVGİLİ DOKTOR	ANTON ÇEHOV	Yabancı	2000-2001
SIĞINTILAR	SLAWOMIR MROZECK	Yabancı	2000-2001
SİHİRLİ KEMAN	ARISTIDE CHRISTIAN CHARPENTIER	Yabancı	2000-2001
TACİR (SHYLOCK)	ARNOLD WESKER	Yabancı	2000-2001
TARLA KUŞUYDU JULİET "NE HABER JULİET"	EPHRAIM KISHON	Yabancı	2000-2001
TAVARIŞ	JACQUES DEVAL	Yabancı	2000-2001
TEMELİN	JOE SUTTON	Yabancı	2000-2001
TERZİ	SLAWOMIR MROZECK	Yabancı	2000-2001
TİLKİ İLE ÜZÜM (EZOP)	GUILHERME FIGUEIREDO	Yabancı	2000-2001
TİYATRO	ELÇİN	Yabancı	2000-2001
UYUYAN GÜZEL	GRIMM KARDEŞLER	Yabancı	2000-2001
VAHŞİ GÖNÜL(SERSERİ GÖNÜL)	EUGENE O'NEILL	Yabancı	2000-2001
YALANCI ARANIYOR	DIMITRI PSATHAS	Yabancı	2000-2001
ALBAY KUŞ VEYA KUŞ ALBAY	HRISTO BOYTCHEV	Yabancı	2001-2002
ANNEM DENİZİ İLK KEZ ELLİSİNDE GÖRDÜ	DENISE CHALEM	Yabancı	2001-2002
ARZU TRAMVAYI	TENNESSEE WILLIAMS	Yabancı	2001-2002
ASLAN ASKER CHVEIK	JAROSLAV HASEK	Yabancı	2001-2002

ASLAN ASKER ŞWAYK	BERTOLT BRECHT	Yabancı	2001-2002
ATİNALI TİMON	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2001-2002
BAHAR NOKTASI (BİR YAZ DÖNÜMÜ GECESİ RÜYASI)	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2001-2002
BAKKHALAR	EURIPIDES	Yabancı	2001-2002
BANKTA İKİ KİŞİ	ALEKSANDER GELMAN	Yabancı	2001-2002
BARIŞ	ARISTOPHANES	Yabancı	2001-2002
BARIŞ	ARISTOPHANES	Yabancı	2001-2002
BİR ANARŞİSTİN KAZA SONUCU ÖLÜMÜ	DARIO FO	Yabancı	2001-2002
BİR EFES MASALI	GRIGORY GORIN	Yabancı	2001-2002
BİR YAZ DÖNÜMÜ GECESİ RÜYASI	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2001-2002
CADI KAZANI	ARTHUR MILLER	Yabancı	2001-2002
CARMELA VE PAOLINO	JOSE SANCHIS SINISTERA / ANGELO SAVELLI	Yabancı	2001-2002
EŞEK ARILARI	ARISTOPHANES	Yabancı	2001-2002
GETTO	JOSHUA SOBOL	Yabancı	2001-2002
GİT GEL DOLAP	HAROLD PINTER	Yabancı	2001-2002
GÖKTEKİ (SON AYLAR)	FURIO BORDON	Yabancı	2001-2002
HEPİMİZİ BEKLEYEN (TAHTA ÇANAKLAR)	EDMUND MORRIS	Yabancı	2001-2002
İKİNCİ CADDENİN MAHKUMU	NEIL SIMON	Yabancı	2001-2002
KADIN OYUNLARI	DARIO FO	Yabancı	2001-2002
KAFESTEN BİR KUŞ UÇTU (GUGUK KUŞU)	KEN KESEY	Yabancı	2001-2002
KAKTÜS ÇİÇEĞİ	PIERRE BARILLET / JEAN-PIERRE GREDY	Yabancı	2001-2002
KARAR KİMİN (BU HAYAT KİMİN)	BRIAN CLARK	Yabancı	2001-2002
KIRKINDAN SONRA	ALFONSO PASO	Yabancı	2001-2002
KLAKSON BORAZANLAR VE BİRTLAR	DARIO FO	Yabancı	2001-2002
KOLTUK DÜŞKÜNLERİ	IVAN VAZOV	Yabancı	2001-2002
KÖYDE BİR AY (TAŞRADA BİR AY)	IVAN SERGEYEVİÇ TURGENYEV	Yabancı	2001-2002
KÜÇÜK ADAM NE OLDU SANA	HANS FALLADA	Yabancı	2001-2002
LEENANE'NİN GÜZELLİK KRALİÇESİ	MARTIN McDONAGH	Yabancı	2001-2002
MEG VE MOG (KÜÇÜK SAKAR CADI)	DAVID WOOD	Yabancı	2001-2002
MİSS MARGARİTA YÖNTEMİ	ROBERTO ATHAYDE	Yabancı	2001-2002
MÜFETTİŞ	NIKOLAY VASILYEVİÇ GOGOL	Yabancı	2001-2002
ODİSEA EVİNE DÖN	YAKOVOS KAMBANELLIS	Yabancı	2001-2002
OYUNUN OYUNU	MICHAEL FRAYN	Yabancı	2001-2002
ÖDENMEYECEK ÖDEMİYORUZ	DARIO FO	Yabancı	2001-2002
ÖLÜM VE KIZ	ARIEL DORFMAN	Yabancı	2001-2002
ÖLÜMÜN DANSI (İFRİTLERİN DANSI)	AUGUST STRINDBERG	Yabancı	2001-2002
ÖZEL HAYATLAR	NOEL COWARD	Yabancı	2001-2002

PETER PAN	JAMES MATTHEW BARRIE	Yabancı	2001-2002
SEVGİLİ DOKTOR	ANTON ÇEHOV	Yabancı	2001-2002
SHIRLEY VALENTINE	WILLY RUSSEL	Yabancı	2001-2002
SUÇ VE CEZA	FEODOR MIHAYLOVIÇ DOSTOYEVSKI	Yabancı	2001-2002
TACİR (SHYLOCK)	ARNOLD WESKER	Yabancı	2001-2002
TUT ELLERİMİ	NEIL SIMON	Yabancı	2001-2002
UYUYAN GÜZEL	GRIMM KARDEŞLER	Yabancı	2001-2002
ÜÇ KURUŞLUK OPERA	BERTOLT BRECHT	Yabancı	2001-2002
VAHŞİ BATI	SAM SHEPARD	Yabancı	2001-2002
YALANCI ARANIYOR	DIMITRI PSATHAS	Yabancı	2001-2002
YAŞLI BİR PALYAÇO ARANIYOR	MATEI VISNIEC	Yabancı	2001-2002
ALBAY KUŞ VEYA KUŞ ALBAY	HRISTO BOYTCHEV	Yabancı	2002-2003
ANNEM DENİZİ İLK KEZ ELLİSİNDE GÖRDÜ	DENISE CHALEM	Yabancı	2002-2003
ASLAN ASKER CHVEIK	JAROSLAV HASEK	Yabancı	2002-2003
ATEŞLİ SABIR	ANTONIO SKARMETA	Yabancı	2002-2003
ATİNALI TİMÖN	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2002-2003
AYAKTAKIMI ARASINDA	MAKSİM GORKİ	Yabancı	2002-2003
AYKIRI İKİLİ	NEIL SIMON	Yabancı	2002-2003
BAHAR NOKTASI (BİR YAZ DÖNÜMÜ GECE'Sİ RÜYASI)	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2002-2003
BANKTA İKİ KİŞİ	ALEKSANDER GELMAN	Yabancı	2002-2003
BİR ANARŞİSTİN KAZA SONUCU ÖLÜMÜ	DARIO FO	Yabancı	2002-2003
BİR EFES MASALI	GRIGORY GORIN	Yabancı	2002-2003
BURADA	MICHAEL FRAYN	Yabancı	2002-2003
CESUR KADINLAR	RONA MUNRO	Yabancı	2002-2003
CİMRİ	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	2002-2003
ÇELİK MANOLYALAR	ROBERT HARLING	Yabancı	2002-2003
ÇİKOLATA FABRİKASI	ROALD DAHL	Yabancı	2002-2003
DANS EDEN EŞEK	ERİK VOS	Yabancı	2002-2003
GERÇEK ÇEŞİTLEMELERİ	ERIC-EMMANUEL SCHMITT	Yabancı	2002-2003
GETTO	JOSHUA SOBOL	Yabancı	2002-2003
GİT GEL DOLAP	HAROLD PINTER	Yabancı	2002-2003
HAYVAN ÇİFTLİĞİ	GEORGE ORWELL	Yabancı	2002-2003
İKİ KİŞİLİK HIRGÜR	EUGENE IONESCO	Yabancı	2002-2003
İKİNCİ CADDENİN MAHKUMU	NEIL SIMON	Yabancı	2002-2003
İSLİ SİSLİ PİS PUSLU	VOLKER LUDWIG/RAINER LÜCKER	Yabancı	2002-2003
KADIN OYUNLARI	DARIO FO	Yabancı	2002-2003
KADINLAR DA SAVAŞI YİTİRDİ	CURZIO MALAPARTE	Yabancı	2002-2003
KAFESTEN BİR KUŞ UÇTU (GUGUK KUŞU)	KEN KESEY	Yabancı	2002-2003

KAKTÜS ÇİÇEĞİ	PIERRE BARILLET / JEAN-PIERRE GREDY	Yabancı	2002-2003
KAYBOLAN YILLAR (OLAĞANÜSTÜ BİR GECE)	JEROME CHODOROV	Yabancı	2002-2003
KIRKINDAN SONRA	ALFONSO PASO	Yabancı	2002-2003
KOLTUK DÜŞKÜNLERİ	IVAN VAZOV	Yabancı	2002-2003
KRAL LEAR	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2002-2003
KÜÇÜK ADAM NE OLDU SANA	HANS FALLADA	Yabancı	2002-2003
KÜÇÜK PRENS	SAINT-EXUPERY	Yabancı	2002-2003
LEENANE'NİN GÜZELLİK KRALİÇESİ	MARTIN McDONAGH	Yabancı	2002-2003
MEG VE MOG (KÜÇÜK SAKAR CADİ)	DAVID WOOD	Yabancı	2002-2003
MERAKİ (HASTALARIN HASTASI)	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	2002-2003
MONTSERRAT (BİR ÜMİT İÇİN)	EMMANUEL ROBLES	Yabancı	2002-2003
NEREYE KOŞUYORSUN BÖYLE MİNİK TAY?	RADA MOSKOWA	Yabancı	2002-2003
ODİSEA EVİNE DÖN	YAKOVOS KAMBANELIS	Yabancı	2002-2003
ORKESTRA	ARTHUR MILLER	Yabancı	2002-2003
ÖDENMEYECEK ÖDEMİYORUZ	DARIO FO	Yabancı	2002-2003
ÖZEL HAYATLAR	NOEL COWARD	Yabancı	2002-2003
PEYNİRLİ YUMURTA (TUNA DÖNEMEÇLERİ)	FERENC KARINTHY	Yabancı	2002-2003
PUNTİLA AĞA VE UŞAĞI MATTİ	BERTOLT BRECHT	Yabancı	2002-2003
SCAPİN'İN DOLAPLARI	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	2002-2003
SHIRLEY VALENTINE	WILLY RUSSEL	Yabancı	2002-2003
SİRÇA KÜMES (CAM BİBLÖLAR)	TENNESSEE WILLIAMS	Yabancı	2002-2003
SÖZ VERİYORUM (BENİM ZAVALLI MARAT'IM)	ALEKSEI ARBUZOV	Yabancı	2002-2003
SUÇ VE CEZA	FEODOR MIHAYLOVIÇ DOSTOYEVSKI	Yabancı	2002-2003
ŞEKER PORTAKALI	JOSE MAURO DE VASCONCELOS	Yabancı	2002-2003
ŞEYTANLAR	JOHN WHITING	Yabancı	2002-2003
UYUYAN GÜZEL	GRIMM KARDEŞLER	Yabancı	2002-2003
ÜÇ KURUŞLUK OPERA	BERTOLT BRECHT	Yabancı	2002-2003
VAHŞİ BATI	SAM SHEPARD	Yabancı	2002-2003
YERMA	FEDERICO GARCIA LORCA	Yabancı	2002-2003
ALTONA MAHPUSLARI	JEAN PAUL SARTRE	Yabancı	2003-2004
ASALAK	ANDRE PICARD	Yabancı	2003-2004
AT	JULIUS GYULA HAY	Yabancı	2003-2004
AYAKTAKIMI ARASINDA	MAKSİM GORKİ	Yabancı	2003-2004
AYKIRI İKİLİ	NEIL SIMON	Yabancı	2003-2004
BANKTA İKİ KİŞİ	ALEKSANDER GELMAN	Yabancı	2003-2004
BİR ANARŞİSTİN KAZA SONUCU ÖLÜMÜ	DARIO FO	Yabancı	2003-2004

BİR HALK DÜŞMANI	HENRIK IBSEN	Yabancı	2003-2004
BURADA	MICHAEL FRAYN	Yabancı	2003-2004
BÜYÜK AŞIKLARIN SONUNCUSU	NEIL SIMON	Yabancı	2003-2004
CESUR KADINLAR	RONA MUNRO	Yabancı	2003-2004
CİMRİ	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	2003-2004
ÇELİK MANOLYALAR	ROBERT HARLING	Yabancı	2003-2004
DANS EDEN EŞEK	ERIK VOS	Yabancı	2003-2004
DEMİR	RONA MUNRO	Yabancı	2003-2004
EVET EVET (EVET, İSTİYORUM)	ALFONSO PASO	Yabancı	2003-2004
FİGARO'NUN DÜĞÜNÜ	PIERRE-AUGUSTIN CARON DE BEAUMARCHAIS	Yabancı	2003-2004
GERÇEK ÇEŞİTLEMELERİ	ERIC-EMMANUEL SCHMITT	Yabancı	2003-2004
GETTO	JOSHUA SOBOL	Yabancı	2003-2004
GİT GEL DOLAP	HAROLD PINTER	Yabancı	2003-2004
GORGON'UN ARMAĞANI	PETER SHAFFER	Yabancı	2003-2004
GÜNEŞ ÇOCUKLAR	NEIL SIMON	Yabancı	2003-2004
HAMLET	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2003-2004
HAYVAN ÇİFTLİĞİ	GEORGE ORWELL	Yabancı	2003-2004
HERKES Mİ HIRSIZ (HIRSIZ)	ERIC CHAPPELL	Yabancı	2003-2004
HORTLAK	PLAUTUS	Yabancı	2003-2004
İKİ KOVA SU	AAD GREIDANUS	Yabancı	2003-2004
İKİNCİ CADDENİN MAHKUMU	NEIL SIMON	Yabancı	2003-2004
KADIN OYUNLARI	DARIO FO	Yabancı	2003-2004
KADINLAR DA SAVAŞI YİTİRDİ	CURZIO MALAPARTE	Yabancı	2003-2004
KAKTÜS ÇİÇEĞİ	PIERRE BARILLET / JEAN- PIERRE GREDY	Yabancı	2003-2004
KARANLIKTA KOMEDİ (KARA KOMEDİ)	PETER SHAFFER	Yabancı	2003-2004
KIR	MARTIN CRIMP	Yabancı	2003-2004
KÖPRÜDEN GÖRÜNÜŞ	ARTHUR MILLER	Yabancı	2003-2004
KRAL LEAR	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2003-2004
KURU GÜRÜLTÜ	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2003-2004
KÜÇÜK KARA BALIK	SAMED BEHRENGİ	Yabancı	2003-2004
KÜÇÜK KORKU DÜKKANI	HOWARD ASHMAN	Yabancı	2003-2004
LEENANE'NİN GÜZELLİK KRALİÇESİ	MARTIN McDONAGH	Yabancı	2003-2004
MEG VE MOG (KÜÇÜK SAKAR CADI)	DAVID WOOD	Yabancı	2003-2004
MERAKİ (HASTALARIN HASTASI)	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	2003-2004
MEVSİMLER (DÖRT MEVSİM)	ARNOLD WESKER	Yabancı	2003-2004
MONTSERRAT (BİR ÜMİT İÇİN)	EMMANUEL ROBLES	Yabancı	2003-2004
MORGAN DAĞINDAN İNİŞ	ARTHUR MILLER	Yabancı	2003-2004
MUFETTİŞ	NIKOLAY VASILYEVİÇ GOGOL	Yabancı	2003-2004

NEREYE KOŞUYORSUN BÖYLE MİNİK TAY?	RADA MOSKOWA	Yabancı	2003-2004
ONİKİNCİ GECE	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2003-2004
ORKESTRA	ARTHUR MILLER	Yabancı	2003-2004
OTURMA İZNİ (KÖPENİCK'Lİ YÜZBAŞI-ÜNİFORMA)	CARL ZUCKMAYER	Yabancı	2003-2004
ÖZEL HAYATLAR	NOEL COWARD	Yabancı	2003-2004
PALTO	GOGOL - J.COSMOS	Yabancı	2003-2004
PEYNİRLİ YUMURTA (TUNA DÖNEMEÇLERİ)	FERENC KARINTHY	Yabancı	2003-2004
PUNTİLA AĞA VE UŞAĞI MATTİ	BERTOLT BRECHT	Yabancı	2003-2004
ROMA HAMAMI	STANISLAV STRATIEV	Yabancı	2003-2004
SAHİPSİZ KAYIK	ALEJANDRO CASONA	Yabancı	2003-2004
SCAPİN'İN DOLAPLARI	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	2003-2004
SOKRATES'İN SON GECESİ	STEFAN TSANEV	Yabancı	2003-2004
SUÇ VE CEZA	FEODOR MIHAYLOVIÇ DOSTOYEVSKI	Yabancı	2003-2004
ŞEYTANLAR	JOHN WHITING	Yabancı	2003-2004
TARAF TUTMAK	RONALD HARWOOD	Yabancı	2003-2004
TOPORPARTY	ROLAND TOPOR	Yabancı	2003-2004
ÜÇ KADIN	CATHERINE ANNE	Yabancı	2003-2004
YAZ MİSAFİRLERİ	MAKSİM GORKİ	Yabancı	2003-2004
YERMA	FEDERICO GARCIA LORCA	Yabancı	2003-2004
ALTIN KIZ	KEVA APOSTOLOVA	Yabancı	2004-2005
ALTONA MAHPUSLARI	JEAN PAUL SARTRE	Yabancı	2004-2005
ANDROCLES VE ASLAN	AURAND HARRIS	Yabancı	2004-2005
ATLARI DA VURURLAR	HORACE McCOY	Yabancı	2004-2005
AYAKTAKIMI ARASINDA	MAKSİM GORKİ	Yabancı	2004-2005
AYI (TEKLİF AYI)	ANTON ÇEHOV	Yabancı	2004-2005
BEĞENDİĞİNİZ GİBİ	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2004-2005
BERNARDA ALBA'NIN EVİ	FEDERICO GARCIA LORCA	Yabancı	2004-2005
BİR ANARŞİSTİN KAZA SONUCU ÖLÜMÜ	DARIO FO	Yabancı	2004-2005
BİR EVLENME TEKLİFİ (TEKLİF)	ANTON ÇEHOV	Yabancı	2004-2005
BİR HALK DÜŞMANI	HENRIK IBSEN	Yabancı	2004-2005
BİR YASTIKTA	JAN DE HARTOG	Yabancı	2004-2005
BÜTÜN OĞULLARIM (HEPSİ OĞLUMDU)	ARTHUR MILLER	Yabancı	2004-2005
BÜYÜK AŞIKLARIN SONUNCUSU	NEIL SIMON	Yabancı	2004-2005
BÜYÜKANNE (BABAANNEM YÜZ YAŞINDA)	ROBERTO COSSA	Yabancı	2004-2005
CARMELA VE PAOLINO	JOSE SANCHIS SINISTERA / ANGELO SAVELLI	Yabancı	2004-2005
ÇAYHANE	VERN J. SNEIDER	Yabancı	2004-2005
ÇIKMAZ SOKAK ÇOCUKLARI	LYLE KESSLER	Yabancı	2004-2005

DEMİR	RONA MUNRO	Yabancı	2004-2005
DÖNEMEÇ	TANKRED DORST	Yabancı	2004-2005
EVET EVET (EVET, İSTİYORUM)	ALFONSO PASO	Yabancı	2004-2005
FIRTINA	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2004-2005
HEPİMİZİ BEKLEYEN (TAHTA ÇANAKLAR)	EDMUND MORRIS	Yabancı	2004-2005
HERKES Mİ HIRSIZ (HIRSIZ)	ERIC CHAPPELL	Yabancı	2004-2005
HERKESİN SEVGİLİSİ (TATLI KAÇIK)	JOHN PATRICK	Yabancı	2004-2005
İKİ KOVA SU	AAD GREIDANUS	Yabancı	2004-2005
İKİ PAZARTESİNİN HİKAYESİ	ARTHUR MILLER	Yabancı	2004-2005
İKİNCİ CADDENİN MAHKUMU	NEIL SIMON	Yabancı	2004-2005
İLK GENÇLİK	CHRISTIAN GIUDICELLI	Yabancı	2004-2005
KADIN OYUNLARI	DARIO FO	Yabancı	2004-2005
KADINLAR SAVAŞ OYUN	THOMAS BRASCH	Yabancı	2004-2005
KAKTÜS ÇİÇEĞİ	PIERRE BARILLET / JEAN-PIERRE GREDY	Yabancı	2004-2005
KARIMLA EVLENİYORUM (NİKAH KAĞIDI)	EPHRAIM KISHON	Yabancı	2004-2005
KIR	MARTIN CRIMP	Yabancı	2004-2005
KÖLELER ADASI	PIERRE CARLET DE CHAMBLAIN DE MARIVAUX	Yabancı	2004-2005
KÜÇÜK KARA BALIK	SAMED BEHRENGİ	Yabancı	2004-2005
LEENANE'NİN GÜZELLİK KRALİÇESİ	MARTIN McDONAGH	Yabancı	2004-2005
MAVİ KÖPEK (MAVİ BONCUK)	GYULA URBAN	Yabancı	2004-2005
MUTLU PRENS	OSCAR WILDE	Yabancı	2004-2005
MÜFETTİŞ	NIKOLAY VASILYEVİÇ GOGOL	Yabancı	2004-2005
ONİKİNCİ GECE	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2004-2005
ORKESTRA	ARTHUR MILLER	Yabancı	2004-2005
ÖLÜMDEN KAÇIŞ YOK	JEAN McCONNELL/MILES TRIPP	Yabancı	2004-2005
PAŞA ANAM (PAŞALARIN PAŞASI)	ELI SAGHI	Yabancı	2004-2005
PEYNİRLİ YUMURTA (TUNA DÖNEMEÇLERİ)	FERENC KARINTHY	Yabancı	2004-2005
ROMEO İLE JULİET	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2004-2005
SCAPİN'İN DOLAPLARI	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	2004-2005
SEVGİLİ DOKTOR	ANTON ÇEHOV	Yabancı	2004-2005
SIRADAN BİR GÜN (KADIN OYUNLARI)	DARIO FO	Yabancı	2004-2005
TARLA KUŞUYDU JULİET "NE HABER JULİET"	EPHRAIM KISHON	Yabancı	2004-2005
TOPORPARTY	ROLAND TOPOR	Yabancı	2004-2005
ÜÇ HAYAT SONRA (AYI)	BRIAN FRIEL	Yabancı	2004-2005
ÜÇ HAYAT SONRA (OYUNDAN SONRA)	BRIAN FRIEL	Yabancı	2004-2005

ÜÇ HAYAT SONRA (YALTA OYUNU)	BRIAN FRIEL	Yabancı	2004-2005
YAŞAMAK MI, YOKSA ÖLMEK Mİ	MELCHIOR LENGYEL	Yabancı	2004-2005
ZORAKİ TABİB	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	2004-2005
AĞAÇLAR AYAKTA ÖLÜR	ALEJANDRO CASONA	Yabancı	2005-2006
AKVARYUM	ALDO NICOLAI	Yabancı	2005-2006
ALTIN KIZ	KEVA APOSTOLOVA	Yabancı	2005-2006
ALTONA MAHPUSLARI	JEAN PAUL SARTRE	Yabancı	2005-2006
AMADEUS	PETER SHAFFER	Yabancı	2005-2006
ANDROCLES VE ASLAN	AURAND HARRIS	Yabancı	2005-2006
ANTIGONE	SOPHOKLES	Yabancı	2005-2006
AŞK DELİSİ	SAM SHEPARD	Yabancı	2005-2006
ATLARI DA VURURLAR	HORACE McCOY	Yabancı	2005-2006
AYAKTAKIMI ARASINDA	MAKSİM GORKİ	Yabancı	2005-2006
AYI (TEKLİF AYI)	ANTON ÇEHOV	Yabancı	2005-2006
BEN BİR KURBAĞAYIM	BRIGITTE SANNER	Yabancı	2005-2006
BİR ANARŞİSTİN KAZA SONUCU ÖLÜMÜ	DARIO FO	Yabancı	2005-2006
BİR EFES MASALI	GRIGORY GORIN	Yabancı	2005-2006
BİR EVLENME TEKLİFİ (TEKLİF)	ANTON ÇEHOV	Yabancı	2005-2006
BİR YASTIKTA	JAN DE HARTOG	Yabancı	2005-2006
BİR YAZ DÖNÜMÜ GECESİ RÜYASI	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2005-2006
BÜYÜK AŞIKLARIN SONUNCUSU	NEIL SIMON	Yabancı	2005-2006
BÜYÜK MİRAS	G.RUCK-PAUQUET	Yabancı	2005-2006
BÜYÜKANNE (BABAANNEM YÜZ YAŞINDA)	ROBERTO COSSA	Yabancı	2005-2006
ÇAYHANE	VERN J. SNEIDER	Yabancı	2005-2006
DON KİŞOT	MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA	Yabancı	2005-2006
ELLERİMİN ARASINDAKİ HAYAT	PETER ALEXANDER USTINOV	Yabancı	2005-2006
EVET EVET (EVET, İSTİYORUM)	ALFONSO PASO	Yabancı	2005-2006
FIRTINA	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2005-2006
GÖZLERİN ARDINDAKİ ÇOCUK	NAVA SEMEL	Yabancı	2005-2006
HAYDİ KARINA KOŞ	RAY COONEY	Yabancı	2005-2006
İKİ KİŞİLİK HIRGÜR	EUGENE IONESCO	Yabancı	2005-2006
İKİNCİ CADDENİN MAHKUMU	NEIL SIMON	Yabancı	2005-2006
KAÇIK	TOM TOPOR	Yabancı	2005-2006
KADIN OYUNLARI	DARIO FO	Yabancı	2005-2006
KAKTÜS ÇİÇEĞİ	PIERRE BARILLET / JEAN- PIERRE GREDY	Yabancı	2005-2006
KARIMLA EVLENİYORUM (NİKAH KAĞIDI)	EPHRAIM KISHON	Yabancı	2005-2006
KENDİME KIYAMAM	CURTH FLATOW	Yabancı	2005-2006
KIR	MARTIN CRIMP	Yabancı	2005-2006

KIRKINDAN SONRA	ALFONSO PASO	Yabancı	2005-2006
KÖPEK, KADIN, ERKEK	SIBYLLE BERG	Yabancı	2005-2006
LEENANE'NİN GÜZELLİK KRALİÇESİ	MARTIN McDONAGH	Yabancı	2005-2006
MAVİ KÖPEK (MAVİ BONCUK)	GYULA URBAN	Yabancı	2005-2006
MÜFETTİŞ	NIKOLAY VASILYEVİÇ GOGOL	Yabancı	2005-2006
NOTRE DAME'İN KAMBURU	VICTOR HUGO	Yabancı	2005-2006
ORKESTRA	ARTHUR MILLER	Yabancı	2005-2006
ÖDENMEYECEK ÖDEMİYORUZ	DARIO FO	Yabancı	2005-2006
ÖLÜMDEN KAÇIŞ YOK	JEAN McCONNELL/MILES TRIPP	Yabancı	2005-2006
PAŞA ANAM (PAŞALARIN PAŞASI)	ELI SAGHI	Yabancı	2005-2006
PEYNİRLİ YUMURTA (TUNA DÖNEMEÇLERİ)	FERENC KARINTHY	Yabancı	2005-2006
POP CORN (ŞİDDET MARKET)	BEN ELTON	Yabancı	2005-2006
SALOME	OSCAR WILDE	Yabancı	2005-2006
SEVGİLİ DOKTOR	ANTON ÇEHOV	Yabancı	2005-2006
SÖZ VERİYORUM (BENİM ZAVALLI MARAT'IM)	ALEKSEI ARBUZOV	Yabancı	2005-2006
ŞAHANE DÜĞÜN	ROBIN HAWDON	Yabancı	2005-2006
TANKİNİVİ ADASI (KUKLALARIN RÜYASI)	JAAP HOOGSTRA	Yabancı	2005-2006
TARTUFFE	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	2005-2006
TEK KİŞİLİK DÜET	TOM KEMPINSKI	Yabancı	2005-2006
TOPRAĞIN ŞARKISI	ANGELO SAVELLI	Yabancı	2005-2006
UYARCA	FRIEDRICH DÜRRENMATT	Yabancı	2005-2006
UYUYAN GÜZEL	GRIMM KARDEŞLER	Yabancı	2005-2006
YANLIŞLIKLAR KOMEDYASI	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2005-2006
YAŞAMAK VAKTİ (HAYATI YAŞAMAK)	WILLIAM SAROYAN	Yabancı	2005-2006
YEDİ KADIN (YERİMDE SAYMAK İSTEMİYORUM)	BARBARA SCHOTTENFELD	Yabancı	2005-2006
ZORAKİ TABİB	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	2005-2006
ADA	ATHOL FUGARD/JOHN KANI/WINSTON NTSHONA	Yabancı	2006-2007
AĞAÇLAR AYAKTA ÖLÜR	ALEJANDRO CASONA	Yabancı	2006-2007
ALBAYIN KARISI	HRISTO BOYTCHEV	Yabancı	2006-2007
ALİ BABA VE KIRK HARAMİLER	VADEHA ATIYEH	Yabancı	2006-2007
AMADEUS	PETER SHAFFER	Yabancı	2006-2007
ANTIGONE	SOPHOKLES	Yabancı	2006-2007
AŞK DELİSİ	SAM SHEPARD	Yabancı	2006-2007
AY CARMELA	JOSE SANCHIS SINISTERA	Yabancı	2006-2007
AYI (TEKLİF AYI)	ANTON ÇEHOV	Yabancı	2006-2007
BAHAR NOKTASI (BİR YAZ DÖNÜMÜ GECE Sİ RÜYASI)	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2006-2007

BİR EFES MASALI	GRIGORY GORIN	Yabancı	2006-2007
BİR EVLENME TEKLİFİ (TEKLİF)	ANTON ÇHOV	Yabancı	2006-2007
BÜYÜK AŞIKLARIN SONUNCUSU	NEIL SIMON	Yabancı	2006-2007
BÜYÜK MİRAS	G.RUCK-PAUQUET	Yabancı	2006-2007
BÜYÜKANNE (BABAANNEM YÜZ YAŞINDA)	ROBERTO COSSA	Yabancı	2006-2007
CADI KAZANI	ARTHUR MILLER	Yabancı	2006-2007
ÇAYHANE	VERN J. SNEIDER	Yabancı	2006-2007
DANTON'UN ÖLÜMÜ	GEORG BÜCHNER	Yabancı	2006-2007
DON KİŞOT	MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA	Yabancı	2006-2007
ELEKTRA	SOFOKLES	Yabancı	2006-2007
ELLERİMİN ARASINDAKİ HAYAT	PETER ALEXANDER USTINOV	Yabancı	2006-2007
EYVAH YİNE KARIŞTI (OSCAR)	CLAUDE MAGNIER	Yabancı	2006-2007
GİT GEL DOLAP	HAROLD PINTER	Yabancı	2006-2007
GÖZLERİN ARDINDAKİ ÇOCUK	NAVA SEMEL	Yabancı	2006-2007
HAYDİ KARINA KOŞ	RAY COONEY	Yabancı	2006-2007
HERKESİN SEVGİLİSİ (TATLI KAÇIK)	JOHN PATRICK	Yabancı	2006-2007
İKİ KİŞİLİK HIRGÜR	EUGENE IONESCO	Yabancı	2006-2007
İKİNCİ BÖLÜM	NEIL SIMON	Yabancı	2006-2007
INISHMAAN'IN SAKATI	MARTIN McDONAGH	Yabancı	2006-2007
INISHMORELU YÜZBAŞI	MARTIN McDONAGH	Yabancı	2006-2007
KAÇIRMA (CANLI YAYIN) "KAÇIŞ"	GUY FOISSY	Yabancı	2006-2007
KADIN OYUNLARI	DARIO FO	Yabancı	2006-2007
KAKTÜS ÇİÇEĞİ	PIERRE BARILLET / JEAN- PIERRE GREDY	Yabancı	2006-2007
KARIMLA EVLENİYORUM (NİKAH KAĞIDI)	EPHRAIM KISHON	Yabancı	2006-2007
KENDİME KIYAMAM	CURTH FLATOW	Yabancı	2006-2007
KIR	MARTIN CRIMP	Yabancı	2006-2007
KIRKINDAN SONRA	ALFONSO PASO	Yabancı	2006-2007
KLAKSON BORAZANLAR VE BİRTLAR	DARIO FO	Yabancı	2006-2007
KOCASINI PİŞİREN KADIN	DEBBIE ISITT	Yabancı	2006-2007
KÖPEK, KADIN, ERKEK	SIBYLLE BERG	Yabancı	2006-2007
KÖPRÜDEKİ ADAM	GUY FOISSY	Yabancı	2006-2007
LYSISTRATA	ARISTOPHANES	Yabancı	2006-2007
MACBETH	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2006-2007
MODIGLIANI	DENNIS MCINTYRE	Yabancı	2006-2007
MÜFETTİŞ	NIKOLAY VASILYEVİÇ GOGOL	Yabancı	2006-2007
NOTRE DAME'IN KAMBURU	VICTOR HUGO	Yabancı	2006-2007
ORMANLARDAN HEMEN ÖNCEKİ GECE	BERNARD/MARIE KOLTES	Yabancı	2006-2007

ÖDENMEYECEK ÖDEMİYORUZ	DARIO FO	Yabancı	2006-2007
ROMEO İLE JULİET	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2006-2007
SALOME	OSCAR WILDE	Yabancı	2006-2007
SAVAŞ İKİNCİ PERDEDE ÇIKACAK	OLDRICH DANER	Yabancı	2006-2007
ŞAHANE DÜĞÜN	ROBIN HAWDON	Yabancı	2006-2007
TANKİNİVİ ADASI (KUKLALARIN RÜYASI)	JAAP HOOGSTRA	Yabancı	2006-2007
TARLA KUŞUYDU JULİET "NE HABER JULİET"	EPHRAIM KISHON	Yabancı	2006-2007
TEK KİŞİLİK DÜET	TOM KEMPINSKI	Yabancı	2006-2007
TİTANİK ORKESTRASI	HRISTO BOYTCEV	Yabancı	2006-2007
TV YILDIZI EVA	SYLVIA FREEDMAN	Yabancı	2006-2007
UYARCA	FRIEDRICH DÜRRENMATT	Yabancı	2006-2007
YAŞAMAK MI, YOKSA ÖLMEK Mİ	MELCHIOR LENGYEL	Yabancı	2006-2007
YAŞAMAK VAKTİ (HAYATI YAŞAMAK)	WILLIAM SAROYAN	Yabancı	2006-2007
YEDİ KADIN (YERİMDE SAYMAK İSTEMİYORUM)	BARBARA SCHOTTENFELD	Yabancı	2006-2007
YERALTINDAN NOTLAR	FEODOR MIHAYLOVIÇ DOSTOYEVSKI	Yabancı	2006-2007
ALİ BABA VE KIRK HARAMİLER	VADEHA ATIYEH	Yabancı	2007-2008
AYI (TEKLİF AYI)	ANTON ÇEHOV	Yabancı	2007-2008
AYKIRI İKİLİ	NEIL SIMON	Yabancı	2007-2008
BAHAR NOKTASI (BİR YAZ DÖNÜMÜ GECEİ RÜYASI)	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2007-2008
BEN ARTİST OLMAK İSTİYORUM	NEIL SIMON	Yabancı	2007-2008
BİR ANARŞİSTİN KAZA SONUCU ÖLÜMÜ	DARIO FO	Yabancı	2007-2008
BİR DELİNİN HATIRA DEFTERİ	NIKOLAY VASILYEVİÇ GOGOL	Yabancı	2007-2008
BİR EFES MASALI	GRIGORY GORIN	Yabancı	2007-2008
BİR EVLENME TEKLİFİ (TEKLİF)	ANTON ÇEHOV	Yabancı	2007-2008
BİR HALK DÜŞMANI	HENRIK IBSEN	Yabancı	2007-2008
BİR PICASSO, LÜTFEN	JEFFREY HATCHER	Yabancı	2007-2008
BU CAN BENİM KİME NE?	BRIAN CLARK	Yabancı	2007-2008
ÇAYHANE	VERN J. SNEIDER	Yabancı	2007-2008
DANS EDEN EŞEK	ERIK VOS	Yabancı	2007-2008
DEFİNE ADASI	ROBERT LOUIS STEVENSON	Yabancı	2007-2008
DON KİŞOT	MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA	Yabancı	2007-2008
DONA AGATA'NIN KAÇIRILIŞI	GUDRUN PAUSEWANG	Yabancı	2007-2008
GERGEDAN	EUGENE IONESCO	Yabancı	2007-2008
GİT GEL DOLAP	HAROLD PINTER	Yabancı	2007-2008
GÖZLERİN ARDINDAKİ ÇOCUK	NAVA SEMEL	Yabancı	2007-2008
HASTALIK HASTASI	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	2007-2008

HERKESİN SEVGİLİSİ (TATLI KAÇIK)	JOHN PATRICK	Yabancı	2007-2008
İKİ KİŞİLİK HIRGÜR	EUGENE IONESCO	Yabancı	2007-2008
INISHMAAN'IN SAKATI	MARTIN McDONAGH	Yabancı	2007-2008
JAPON KUKLASI	DARIO FO / FRANCA RAME	Yabancı	2007-2008
KADIN OYUNLARI	DARIO FO	Yabancı	2007-2008
KAFES	MARIO FRATTI	Yabancı	2007-2008
KAFKAS TEBEŞİR DAİRESİ	BERTOLT BRECHT	Yabancı	2007-2008
KARANLIKTA KOMEDİ (KARA KOMEDİ)	PETER SHAFFER	Yabancı	2007-2008
KARIMLA EVLENİYORUM (NİKAH KAĞIDI)	EPHRAIM KISHON	Yabancı	2007-2008
KAYIPLAR (DULLAR)	ARIEL DORFMAN	Yabancı	2007-2008
KENDİME KIYAMAM	CURTH FLATOW	Yabancı	2007-2008
KIR	MARTIN CRIMP	Yabancı	2007-2008
KIRKINDAN SONRA	ALFONSO PASO	Yabancı	2007-2008
KISASA KISAS	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2007-2008
KONTRABAS	PATRICK SÜSKIND	Yabancı	2007-2008
KÖPEK, KADIN, ERKEK	SIBYLLE BERG	Yabancı	2007-2008
KRAL DAİRESİ (ÜÇÜNCÜ KATTAKİ CENNET)	TOBY WILSHER	Yabancı	2007-2008
LEENANE'NİN GÜZELLİK KRALİÇESİ	MARTIN McDONAGH	Yabancı	2007-2008
MARTI	ANTON ÇEHOV	Yabancı	2007-2008
PAPA'NIN KAÇIRILDIĞI GÜN	JOAO BETHENCORT	Yabancı	2007-2008
REMBETİKO	COSTAS FERRIS	Yabancı	2007-2008
SALOME	OSCAR WILDE	Yabancı	2007-2008
SAVAŞ İKİNCİ PERDEDE ÇIKACAK	OLDRICH DANER	Yabancı	2007-2008
SUÇLU YÜREKLER	BETH HENLEY	Yabancı	2007-2008
ŞAHANE DÜĞÜN	ROBIN HAWDON	Yabancı	2007-2008
TARLA KUŞUYDU JULİET "NE HABER JULİET"	EPHRAIM KISHON	Yabancı	2007-2008
TARTUFFE	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	2007-2008
TEHLİKELİ SAPLANTI	NORMAN JAMES CRISP	Yabancı	2007-2008
TEYZESİ (ÖP TEYZEMİ)	SIMON WILLIAMS	Yabancı	2007-2008
TİTANİK ORKESTRASI	HRISTO BOYTCHEV	Yabancı	2007-2008
TV YILDIZI EVA	SYLVIA FREEDMAN	Yabancı	2007-2008
UYARCA	FRIEDRICH DÜRRENMATT	Yabancı	2007-2008
YAŞAMAK MI, YOKSA ÖLMEK Mİ	MELCHIOR LENGYEL	Yabancı	2007-2008
YERALTINDAN NOTLAR	FEODOR MIHAYLOVIÇ DOSTOYEVSKI	Yabancı	2007-2008
ZORUNLU HEDEFLER	EVA ENSLER	Yabancı	2007-2008
AÇ SINIFIN LANETİ	SAM SHEPARD	Yabancı	2008-2009
AKIL DEFTERİ	JEAN-CLAUDE CARRIERE	Yabancı	2008-2009
ALTINCI KOĞUŞ	ANTON ÇEHOV	Yabancı	2008-2009

ASLAN ASKER CHVEIK	JAROSLAV HASEK	Yabancı	2008-2009
BARIŞ	ARISTOPHANES	Yabancı	2008-2009
BARIŞ	ARISTOPHANES	Yabancı	2008-2009
BAŞ BELASI	SAM BOBRICK	Yabancı	2008-2009
BAY KOLPERT	DAVID GIESELMANN	Yabancı	2008-2009
BAYAZIT	JEAN BAPTISTE RACINE	Yabancı	2008-2009
BENİM DOKTOR OĞLUM	ELI SAGHI	Yabancı	2008-2009
BİR DAHA ÇAL SAM	WOODY ALLEN	Yabancı	2008-2009
BİR DELİNİN HATIRA DEFTERİ	NIKOLAY VASILYEVİÇ GOGOL	Yabancı	2008-2009
BİR ŞUBAT GECESİ	STAFFAN GÖTHE	Yabancı	2008-2009
BİR YAZ MASALI	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2008-2009
BU CAN BENİM KİME NE?	BRIAN CLARK	Yabancı	2008-2009
ÇAYHANE	VERN J. SNEIDER	Yabancı	2008-2009
DANS EDEN EŞEK	ERIK VOS	Yabancı	2008-2009
DEĞİŞTİRİLMİŞ (DEĞİŞTİRİLMİŞ ÇOCUK)	SELMA LAGERLÖF	Yabancı	2008-2009
DELİL YETERSİZLİĞİ	G.G.DEL TORE	Yabancı	2008-2009
DELİLER ARASINDA (ÇILGIN DÜNYA)	LOPE DE VEGA	Yabancı	2008-2009
DOĞAL ZEHİR	ERIC CHAPPELL	Yabancı	2008-2009
DON GIOVANNI VE UŞAĞI PULCINELLA	ANGELO SAVELLI	Yabancı	2008-2009
EVLENME	NIKOLAY VASILYEVİÇ GOGOL	Yabancı	2008-2009
FARELER VE İNSANLAR	JOHN STEINBECK	Yabancı	2008-2009
FIRTINA	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2008-2009
GALİLEİ'NİN YAŞAMI	BERTOLT BRECHT	Yabancı	2008-2009
GİTAR (ÇİRKİN)	MICHEL DEL CASTILLO	Yabancı	2008-2009
GÖZLERİN ARDINDAKİ ÇOCUK	NAVA SEMEL	Yabancı	2008-2009
HAYVAN ÇİFTLİĞİ	GEORGE ORWELL	Yabancı	2008-2009
HERKESİN SEVGİLİSİ (TATLI KAÇIK)	JOHN PATRICK	Yabancı	2008-2009
İKİ EFENDİNİN UŞAĞI	CARLO GOLDONI	Yabancı	2008-2009
JAPON KUKLASI	DARIO FO / FRANCA RAME	Yabancı	2008-2009
JEANNE D'ARC'IN ÖTEKİ ÖLÜMÜ	STEFAN TSANEV	Yabancı	2008-2009
KAFES	MARIO FRATTI	Yabancı	2008-2009
KAFKAS TEBEŞİR DAİRESİ	BERTOLT BRECHT	Yabancı	2008-2009
KASİMİR VE KAROLİNE	ÖDÖN VON HORVATH	Yabancı	2008-2009
KONTRABAS	PATRICK SÜSKIND	Yabancı	2008-2009
KRAL DAİRESİ (ÜÇÜNCÜ KATTAKİ CENNET)	TOBY WILSHER	Yabancı	2008-2009
KURBAN (İHANET)	MARIO FRATTI	Yabancı	2008-2009
KÜÇÜK KARA BALIK	SAMED BEHRENGİ	Yabancı	2008-2009
PAPA'NIN KAÇIRILDIĞI GÜN	JOAO BETHENCORT	Yabancı	2008-2009
REMBETİKO	COSTAS FERRIS	Yabancı	2008-2009

RİTA (RİTA'NIN ŞARKISI)	WILLY RUSSELL	Yabancı	2008-2009
SOKRATES'İN SON GECESİ	STEFAN TSANEV	Yabancı	2008-2009
SOYTARILAR OKULU	FRIEDRICH KARL WAECHTER	Yabancı	2008-2009
SUÇLU YÜREKLER	BETH HENLEY	Yabancı	2008-2009
ŞAHANE DÜĞÜN	ROBIN HAWDON	Yabancı	2008-2009
ŞEYTAN AYRINTIDA GİZLİDİR	TOBY WILSHER	Yabancı	2008-2009
TAVANDAKİ KUŞ	JEAN PIERRE GOS	Yabancı	2008-2009
TEHLİKELİ SAPLANTI	NORMAN JAMES CRISP	Yabancı	2008-2009
TEYZESİ (ÖP TEYZEMİ)	SIMON WILLIAMS	Yabancı	2008-2009
TİTANİK ORKESTRASI	HRISTO BOYTCHEV	Yabancı	2008-2009
TROYALI KADINLAR	EURIPIDES	Yabancı	2008-2009
UYARCA	FRIEDRICH DÜRRENMATT	Yabancı	2008-2009
YABAN ÖRDEĞİ	HENRIK IBSEN	Yabancı	2008-2009
YERALTINDAN NOTLAR	FEODOR MIHAYLOVIÇ DOSTOYEVSKI	Yabancı	2008-2009
AÇ SINIFIN LANETİ	SAM SHEPARD	Yabancı	2009-2010
AKIL DEFTERİ	JEAN-CLAUDE CARRIERE	Yabancı	2009-2010
ANA	KAREL CAPEK	Yabancı	2009-2010
ANILAR "BRIGHTON BEACH ANILARI"	NEIL SIMON	Yabancı	2009-2010
ANNEMİN CESARETİ	GEORGE TABORI	Yabancı	2009-2010
AŞK ÖLDÜRÜR	VLADIMIR VOLKOFF	Yabancı	2009-2010
BARUT FIÇISI	DEJAN DUKOVSKI	Yabancı	2009-2010
BAŞ BELASI	SAM BOBRICK	Yabancı	2009-2010
BAVUL	SAM BOBRICK	Yabancı	2009-2010
BAYAZIT	JEAN BAPTISTE RACINE	Yabancı	2009-2010
BEN BİR KURBAĞAYIM	BRIGITTE SANNER	Yabancı	2009-2010
BENİM DOKTOR OĞLUM	ELI SAGHI	Yabancı	2009-2010
BİR ANARŞİSTİN KAZA SONUCU ÖLÜMÜ	DARIO FO	Yabancı	2009-2010
BİR DAHA ÇAL SAM	WOODY ALLEN	Yabancı	2009-2010
BİR DELİNİN HATIRA DEFTERİ	NIKOLAY VASILYEVİÇ GOGOL	Yabancı	2009-2010
BİR SAVAŞ HİKAYESİ	JEANNE BECKWITH	Yabancı	2009-2010
BİR YAZ MASALI	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2009-2010
BÜYÜK SULTAN (OVİEDOLU KATALİNA)	MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA	Yabancı	2009-2010
DENİZ KIZI	HANS CHRISTIAN ANDERSEN	Yabancı	2009-2010
DON GIOVANNİ VE UŞAĞI PULCİNELLA	ANGELO SAVELLI	Yabancı	2009-2010
DONA AGATA'NIN KAÇIRILIŞI	GUDRUN PAUSEWANG	Yabancı	2009-2010
EL KAPISINDA	IVAN SERGEYEVİÇ TURGENYEV	Yabancı	2009-2010
FARELER VE İNSANLAR	JOHN STEINBECK	Yabancı	2009-2010

FIRTINA	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2009-2010
GALİLEİ'NİN YAŞAMI	BERTOLT BRECHT	Yabancı	2009-2010
GİT GEL DOLAP	HAROLD PINTER	Yabancı	2009-2010
HAYVAN ÇİFTLİĞİ	GEORGE ORWELL	Yabancı	2009-2010
İKİ EFENDİNİN UŞAĞI	CARLO GOLDONI	Yabancı	2009-2010
İMPARATORLUK KURANLAR	BORIS VIAN	Yabancı	2009-2010
JEANNE D'ARC'IN ÖTEKİ ÖLÜMÜ	STEFAN TSANEV	Yabancı	2009-2010
KATLİAM TANRISI (VAHŞET TANRISI)	YASMINA REZA	Yabancı	2009-2010
KİNG KONG'UN KIZLARI	THERESIA WALSER	Yabancı	2009-2010
KOCASINI PİŞİREN KADIN	DEBBIE ISITT	Yabancı	2009-2010
KONTRABAS	PATRICK SÜSKIND	Yabancı	2009-2010
KRAL DAİRESİ (ÜÇÜNCÜ KATTAKİ CENNET)	TOBY WILSHER	Yabancı	2009-2010
KÜÇÜK KARA BALIK	SAMED BEHRENGİ	Yabancı	2009-2010
KVARTET (DÖRT KÖŞE DÜNYA)	GYÖRGY SPIRO	Yabancı	2009-2010
MASANIN ALTINDA	ROLAND TOPOR	Yabancı	2009-2010
MISERY (ÖLÜM KİTABI)	SIMON MOORE (STEPHEN KING'IN MISERY ADLI ROMANINDAN UYARLANMIŞTIR.	Yabancı	2009-2010
NARNIA GÜNLÜKLERİ (ASLAN, CADİ VE DOLAP)	CLIVE STAPLES LEWIS	Yabancı	2009-2010
ÖLÜLERİ GÖMÜN	IRVIN SHAW	Yabancı	2009-2010
ÖZEL HAYATLAR	NOEL COWARD	Yabancı	2009-2010
PİNOKYO	CARLO COLLODI	Yabancı	2009-2010
PROFESYONEL	DUŞAN KOVAÇEVIÇ	Yabancı	2009-2010
RİTA (RİTA'NIN ŞARKISI)	WILLY RUSSELL	Yabancı	2009-2010
SEVGİLİ DOKTOR	ANTON ÇEHOV	Yabancı	2009-2010
SOKRATES'İN SON GECESİ	STEFAN TSANEV	Yabancı	2009-2010
SOYTARILAR OKULU	FRIEDRICH KARL WAECHTER	Yabancı	2009-2010
SUÇLU YÜREKLER	BETH HENLEY	Yabancı	2009-2010
ŞAHANE DÜĞÜN	ROBIN HAWDON	Yabancı	2009-2010
ŞEYTAN AYRINTIDA GİZLİDİR	TOBY WILSHER	Yabancı	2009-2010
TEHLİKELİ SAPLANTI	NORMAN JAMES CRISP	Yabancı	2009-2010
TEMİZ EV	SARAH RUHL	Yabancı	2009-2010
TİTANİK ORKESTRASI	HRISTO BOYTCHEV	Yabancı	2009-2010
ÜÇ TEKERLEKLİ ARABA	FERNANDO ARRABAL	Yabancı	2009-2010
ANA	KAREL CAPEK	Yabancı	2010-2011
BARUT FIÇISI	DEJAN DUKOVSKI	Yabancı	2010-2011
BAŞTAN ÇIKARMA	CARLES BATLLE	Yabancı	2010-2011
BAVUL	SAM BOBRICK	Yabancı	2010-2011
BAY BENEK VE KEDİSİ MİYAV	AGNIESZKA KOECHER-HENSEL	Yabancı	2010-2011

BEDENSİZ KADIN	MATE MATISIC	Yabancı	2010-2011
BEĞENDİĞİNİZ GİBİ	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2010-2011
BEKLEYİŞ	ETHAN COEN	Yabancı	2010-2011
BEN FEUERBACH	TANKRED DORST	Yabancı	2010-2011
BİR DELİNİN HATIRA DEFTERİ	NIKOLAY VASILYEVİÇ GOGOL	Yabancı	2010-2011
BİR SAVAŞ HİKAYESİ	JEANNE BECKWITH	Yabancı	2010-2011
BIRDY	WILLIAM WHARTON	Yabancı	2010-2011
BU DA BENİM KARIM	SANDBERG VE FIRNER	Yabancı	2010-2011
BUGÜN GİT YARIN GEL	VALENTIN KATAEV	Yabancı	2010-2011
BÜYÜK SULTAN (OVİEDOLU KATALİNA)	MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA	Yabancı	2010-2011
ÇIPLAK KRAL	HANS CHRISTIAN ANDERSEN	Yabancı	2010-2011
DENİZ KIZI	HANS CHRISTIAN ANDERSEN	Yabancı	2010-2011
DON KİŞOT	MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA	Yabancı	2010-2011
DÖNEMEÇ	TANKRED DORST	Yabancı	2010-2011
DÜN GECE YOLDA GİDERKEN ÇOK KOMİK BİR ŞEY OLDU	LARRY GELBART/BERT SHEVELOVE	Yabancı	2010-2011
ERKEK PARKI	KRISTOF MAGNUSSON	Yabancı	2010-2011
FIRTINA	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2010-2011
GİT GEL DOLAP	HAROLD PINTER	Yabancı	2010-2011
GÖNÜL AVCISI	DIEGO FABRI	Yabancı	2010-2011
GÖRÜNMEYEN	CRAIG WRIGHT	Yabancı	2010-2011
HANGİ KARINI SEÇECEKSİN ?	DEREK BENFIELD	Yabancı	2010-2011
HAYDİ KARINA KOŞ	RAY COONEY	Yabancı	2010-2011
HENRY VE ALICE'İN GİZLİ YAŞAMI	DAVID TRISTRAM	Yabancı	2010-2011
İKİ KOVA SU	AAD GREIDANUS	Yabancı	2010-2011
İMPARATORLUK KURANLAR	BORIS VIAN	Yabancı	2010-2011
JEANNE D'ARC'IN ÖTEKİ ÖLÜMÜ	STEFAN TSANEV	Yabancı	2010-2011
KADIN İLE MEMUR	ALDO NICOLAI	Yabancı	2010-2011
KANLI DÜĞÜN	FEDERICO GARCIA LORCA	Yabancı	2010-2011
KARANLIK İŞLER	ROBIN HAWDON	Yabancı	2010-2011
KATLİAM TANRISI (VAHŞET TANRISI)	YASMINA REZA	Yabancı	2010-2011
KİNG KONG'UN KIZLARI	THERESIA WALSER	Yabancı	2010-2011
KOCASINI PİŞİREN KADIN	DEBBIE ISITT	Yabancı	2010-2011
KONTRABAS	PATRICK SÜSKIND	Yabancı	2010-2011
KVARTET (DÖRT KÖŞE DÜNYA)	GYÖRGY SPIRO	Yabancı	2010-2011
MASANIN ALTINDA	ROLAND TOPOR	Yabancı	2010-2011
MONTERRAT (ÖZGÜRLÜĞÜN BEDELİ)	EMMANUEL ROBLES	Yabancı	2010-2011
MUTFAK CADILARI	CAROLINE SMITH	Yabancı	2010-2011
NARNIA GÜNLÜKLERİ (ASLAN, CADI	CLIVE STAPLES LEWIS	Yabancı	2010-2011

VE DOLAP)			
NEREYE KOŞUYORSUN BÖYLE MİNİK TAY?	RADA MOSKOWA	Yabancı	2010-2011
ÖLÜLERİ GÖMÜN	IRVIN SHAW	Yabancı	2010-2011
ÖLÜM ÖPÜCÜĞÜ	SIMON WILLIAMS	Yabancı	2010-2011
PHILIPP HOTZ'UN BÜYÜK ÖFKESİ	MAX FRISCH	Yabancı	2010-2011
PİNOKYO	CARLO COLLODI	Yabancı	2010-2011
PROFESYONEL	DUŞAN KOVAÇEVIÇ	Yabancı	2010-2011
SARA'YI EVLENDİRMEK	SAM BOBRICK	Yabancı	2010-2011
SİHİRLİ KEMAN	ARISTIDE CHRISTIAN CHARPENTIER	Yabancı	2010-2011
SIRÇA KÜMES (CAM BİBLÖLAR)	TENNESSEE WILLIAMS	Yabancı	2010-2011
SOFOKLES'İN ANTİGONESİ	BERTOLT BRECHT	Yabancı	2010-2011
SÖNMÜŞ YILDIZLAR	KERİM TİNÇURİN	Yabancı	2010-2011
SUÇLU AVCISI SAM SMITH	PAT HUTCHINS	Yabancı	2010-2011
TEMİZ EV	SARAH RUHL	Yabancı	2010-2011
TRAFİK CEZASI	PAOLO LEVI	Yabancı	2010-2011
ÜÇÜNCÜ RICHARD	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2010-2011
YASTIK ADAM	MARTIN MCDONAGH	Yabancı	2010-2011
YEDİ KADIN (YERİMDE SAYMAK İSTEMİYORUM)	BARBARA SCHOTTENFELD	Yabancı	2010-2011
YOLUN SONU (MOSKOVA--PETUSHKI)	VENEDICT YEROFEEV	Yabancı	2010-2011
ANİTA'NIN AŞKI YA DA ANTİGONE NEW YORK'TA (ANTİGONE NEW YORK'TA)	JANUSZ GLOWACKI	Yabancı	2011-2012
ANTİGONE	SOPHOKLES	Yabancı	2011-2012
AŞKIN SIRADANLIĞI	SAVYON LIEBRECHT	Yabancı	2011-2012
AT	JULIUS GYULA HAY	Yabancı	2011-2012
BARIŞ	ARISTOPHANES	Yabancı	2011-2012
BEDENSİZ KADIN	MATE MATISIC	Yabancı	2011-2012
BEKLEYİŞ	ETHAN COEN	Yabancı	2011-2012
BEN FEUERBACH	TANKRED DORST	Yabancı	2011-2012
BEYAZ	EMMANUELLE MARIE	Yabancı	2011-2012
BİR ANARŞİSTİN KAZA SONUCU ÖLÜMÜ	DARIO FO	Yabancı	2011-2012
BİR DELİNİN HATIRA DEFTERİ	NIKOLAY VASILYEVİÇ GOGOL	Yabancı	2011-2012
BİR YAZ DÖNÜMÜ GECESİ RÜYASI	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2011-2012
BIRDY	WILLIAM WHARTON	Yabancı	2011-2012
BİT YENİĞİ	GEORGES FEYDEAU	Yabancı	2011-2012
BREMEN MİZİKACILARI	GRIMM KARDEŞLER	Yabancı	2011-2012
BU DA BENİM KARIM	SANDBERG VE FIRNER	Yabancı	2011-2012
BUDALA	FEODOR MIHAYLOVIÇ DOSTOYEVSKI	Yabancı	2011-2012
BUGÜN GİT YARIN GEL	VALENTIN KATAEV	Yabancı	2011-2012

BÜTÜN OĞULLARIM (HEPSİ OĞLUMDU)	ARTHUR MILLER	Yabancı	2011-2012
CARRAR ANA'NIN SİLAHLARI	BERTOLT BRECHT	Yabancı	2011-2012
ÇEHOV MAKİNASI	MATEI VISNIEC	Yabancı	2011-2012
ÇIPLAK KRAL	HANS CHRISTIAN ANDERSEN	Yabancı	2011-2012
ÇİZMELİ KEDİ	CHARLES PERRAULT	Yabancı	2011-2012
DANS EDEN EŞEK	ERIK VOS	Yabancı	2011-2012
DENİZ KIZI	HANS CHRISTIAN ANDERSEN	Yabancı	2011-2012
DON KİŞOT	MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA	Yabancı	2011-2012
DON QUIJOTE'NİN MACERALARININ DOSTLARI TARAFINDAN TEMSİLİ	HANS OSTAREK	Yabancı	2011-2012
FARE (SIÇAN)	JUSTINE DEL CORTE	Yabancı	2011-2012
FİGARO	ANGELO SAVELLI	Yabancı	2011-2012
FIRTINA	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2011-2012
GECE O KADAR KİRLİYDİ Kİ İKİSİ DE KAYBOLDULAR	PLINIO MARCOS	Yabancı	2011-2012
GEORGE DANDIN veya BİR KOCA NASIL REZİL EDİLİR ?	JEAN-BAPTISTE POQUELIN MOLIERE	Yabancı	2011-2012
GÖNÜL AVCISI	DIEGO FABBRI	Yabancı	2011-2012
GUS İLE YEMEK SAATİ	JIM BROCHU	Yabancı	2011-2012
GÜZEL VE ÇİRKİN (BİR GÜZEL İLE BİR HAYVAN)	JAN AUST	Yabancı	2011-2012
HALKTAN BİRİ	SAM BOBRICK	Yabancı	2011-2012
HAYDİ KARINA KOŞ	RAY COONEY	Yabancı	2011-2012
HENRY VE ALICE'İN GİZLİ YAŞAMI	DAVID TRISTRAM	Yabancı	2011-2012
HERKES Mİ HIRSIZ (HIRSIZ)	ERIC CHAPPELL	Yabancı	2011-2012
İKİ KOVA SU	AAD GREIDANUS	Yabancı	2011-2012
İMPARATORLUK KURANLAR	BORIS VIAN	Yabancı	2011-2012
ISLIK SEVER MAX	CARSTEN KRÜGER / VOLKER LUDWIG	Yabancı	2011-2012
KADIN İLE MEMUR	ALDO NICOLAI	Yabancı	2011-2012
KARANLIK İŞLER	ROBIN HAWDON	Yabancı	2011-2012
KARI KOCA ARASINDA UFAK TEFEK CİNAYETLER	ERIC-EMMANUEL SCHMITT	Yabancı	2011-2012
KARIMLA EVLENİYORUM (NİKAH KAĞIDI)	EPHRAIM KISHON	Yabancı	2011-2012
KARINCALAR	JOHN STEINBECK/BORIS VIAN	Yabancı	2011-2012
KARLAR KRALİÇESİ	HANS CHRISTIAN ANDERSEN	Yabancı	2011-2012
KARMAKARIŞIK	RAY COONEY	Yabancı	2011-2012
KATLİAM TANRISI (VAHŞET TANRISI)	YASMINA REZA	Yabancı	2011-2012
KIRMIZI	JOHN LOGAN	Yabancı	2011-2012
KONTRABAS	PATRICK SÜSKIND	Yabancı	2011-2012
KULAKTAN KULAĞA	LADY AUGUSTA GREGORY	Yabancı	2011-2012

KURNAZ AVUKAT	PIERRE PATELIN	Yabancı	2011-2012
KÜÇÜK ADAM NE OLDU SANA	HANS FALLADA	Yabancı	2011-2012
KÜÇÜK PRENSES	FRANCES HODGSON BURNETT	Yabancı	2011-2012
MONTERRAT (ÖZGÜRLÜĞÜN BEDELİ)	EMMANUEL ROBLES	Yabancı	2011-2012
NARNIA GÜNLÜKLERİ (ASLAN, CADI VE DOLAP)	CLIVE STAPLES LEWIS	Yabancı	2011-2012
NEREYE KOŞUYORSUN BÖYLE MİNİK TAY?	RADA MOSKOWA	Yabancı	2011-2012
OPERA COMIQUE	NAGLE JACKSON	Yabancı	2011-2012
ORKESTRA	ARTHUR MILLER	Yabancı	2011-2012
OZ BÜYÜCÜSÜ	LYMAN FRANK BAUM	Yabancı	2011-2012
ÖLÜLERİ GÖMÜN	IRVIN SHAW	Yabancı	2011-2012
ÖLÜM ÖPÜCÜĞÜ	SIMON WILLIAMS	Yabancı	2011-2012
PAL SOKAĞI ÇOCUKLARI	FERENC MOLNAR	Yabancı	2011-2012
PİNOKYO	CARLO COLLODI	Yabancı	2011-2012
PROFESYONEL	DUŞAN KOVAÇEVIÇ	Yabancı	2011-2012
ROMEO İLE JULİET	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2011-2012
SARA'YI EVLENDİRMEK	SAM BOBRICK	Yabancı	2011-2012
SATICININ ÖLÜMÜ	ARTHUR MILLER	Yabancı	2011-2012
SEZUAN'IN İYİ İNSANI	BERTOLT BRECHT	Yabancı	2011-2012
SİDİKLİ KASABASI MÜZİKALİ	GREG KOTIS	Yabancı	2011-2012
SİHİRLİ KEMAN	ARISTIDE CHRISTIAN CHARPENTIER	Yabancı	2011-2012
SİRÇA KÜMES (CAM BİBLÖLAR)	TENNESSEE WILLIAMS	Yabancı	2011-2012
SÖNMÜŞ YILDIZLAR	KERİM TİNÇURİN	Yabancı	2011-2012
SUÇLU AVCISI SAM SMITH	PAT HUTCHINS	Yabancı	2011-2012
ŞAHANE DÜĞÜN	ROBIN HAWDON	Yabancı	2011-2012
TEMİZ EV	SARAH RUHL	Yabancı	2011-2012
VENEDİK TACİRİ	WILLIAM SHAKESPEARE	Yabancı	2011-2012
YANIK	WAJDI MOUAWAD	Yabancı	2011-2012
YASTIK ADAM	MARTIN MCDONAGH	Yabancı	2011-2012
YEDİ KADIN (YERİMDE SAYMAK İSTEMİYORUM)	BARBARA SCHOTTENFELD	Yabancı	2011-2012
YOLCULAR	SAM BOBRICK	Yabancı	2011-2012
AKILLI SOYTARI	FİKRET TERZİ	Yerli	2000-2001
ALACALI ŞEMSİYE	AHMET METİN ÖNEL	Yerli	2000-2001
ALİ AYŞE'Yİ SEVİYO	DİNÇER SÜMER	Yerli	2000-2001
ANA	ORHAN ASENA	Yerli	2000-2001
AYNARÖZ KADISI	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	2000-2001
BARİŞ GEZEĞENİ	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	2000-2001
BEN ANADOLU	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	2000-2001
BENİ DÜNYA KADAR SEV	DİNÇER SÜMER	Yerli	2000-2001

BENİMLE OYNARMISINIZ?	OZAN YILDIRIM	Yerli	2000-2001
BİR CEZA AVUKATININ ANILARI	FARUK EREM	Yerli	2000-2001
BİR GARİP ORHAN VELİ	MURATHAN MUNGAN	Yerli	2000-2001
BİR KAVANOZ KAHKAHA	TAYFUN ORHON	Yerli	2000-2001
BİR YILDIZ SEÇ KENDİNE (YELDEĞİRMENİ)	ZERRİN AKDENİZLİ ÇELENK	Yerli	2000-2001
BORDELLO	REFİK ERDURAN	Yerli	2000-2001
BÖYLESİ BİR AŞK	SAMİ PAŞA/ZADE SEZAI BEY	Yerli	2000-2001
CAN ATEŞİNDE KANATLAR (Mevlânâ)	TURGAY NAR	Yerli	2000-2001
CANLI MAYMUN LOKANTASI	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	2000-2001
ÇİÇÜ	AZİZ NESİN	Yerli	2000-2001
ÇÖPLÜK	TURGAY NAR	Yerli	2000-2001
DÜĞÜN YA DA DAVUL	HAŞMET ZEYBEK	Yerli	2000-2001
DÜŞLER BAHÇESİ	SAVAŞ ÖZDEMİR	Yerli	2000-2001
ELLİ METRE YÜKSEKTEN İÇİ SU DOLU KONSERVE KUTUSUNA BALIKLAMA ATLAMAK	COŞKUN IRMAK	Yerli	2000-2001
EŞEĞİN GÖLGESİ	HALDUN TANER	Yerli	2000-2001
GECEİN KULLARI (GECE)	DİNÇER SÜMER	Yerli	2000-2001
GEÇMİŞ ZAMAN OLUR Kİ	MÜNİR CANAR	Yerli	2000-2001
GEL EVLENELİM YÜRÜ BOŞANALIM	NECATİ CUMALI	Yerli	2000-2001
GÖZLERİMİ KAPARIM VAZİFEMİ YAPARIM	HALDUN TANER	Yerli	2000-2001
GÜNE BAKAN CAM KIRIKLARI	MEMET BAYDUR	Yerli	2000-2001
GÜNÜN ADAMI	HALDUN TANER	Yerli	2000-2001
HÜZZAM	GÜNER SÜMER	Yerli	2000-2001
IHLAMUR AĞACI	VÜS'AT O.BENER	Yerli	2000-2001
KADINCIKLAR	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	2000-2001
KANAVİÇELİ OYUN (KANAVİÇE)	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	2000-2001
KELOĞLAN (O BENİM O)	FİKRET TERZİ	Yerli	2000-2001
KIRIK BOYNUZUN HİKAYESİ	KEMAL BAŞAR	Yerli	2000-2001
KIRMIZI KARAAĞAÇ	BİLGESU ERENUS	Yerli	2000-2001
KONUK	HASAN ÖZTÜRK	Yerli	2000-2001
KORKUT ATA	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	2000-2001
KURBAN	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	2000-2001
KUVAY-İ MİLLİYE "KURTULUŞ SAVAŞI DESTANI"	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2000-2001
MASAL GEZEĞENİNE YOLCULUK	ZERRİN POLAT	Yerli	2000-2001
MASALLARLA YENİDEN	OZAN SANLI ŞENTÜRK	Yerli	2000-2001
MAT	TOYGUN ORBAY	Yerli	2000-2001
MATRUŞKA	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	2000-2001
NAAŞ-I MUHTEREMLER	TAYFUN TÜRKİLİ	Yerli	2000-2001
OYUN İÇİNDE OYUN	TEKİN ÖZERTEM	Yerli	2000-2001

OYUN NASIL OYNANMALI ?	VASIF ÖNGÖREN	Yerli	2000-2001
ÖÇ	ORHAN ASENA	Yerli	2000-2001
ÖĞRETMEN	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	2000-2001
ÖNCE İNSAN	YILMAZ KARAKOYUNLU	Yerli	2000-2001
PATRON	TARIK BUĞRA	Yerli	2000-2001
PUSUDA	CAHİT ATAY	Yerli	2000-2001
RESİMLİ OSMANLI TARİHİ	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	2000-2001
RUMUZ GONCAGÜL	OKTAY ARAYICI	Yerli	2000-2001
RÜZGARLA YARIŞAN TAY (İPTAL EDİLMİŞTİR)	DERSU YAVUZ ALTUN	Yerli	2000-2001
SAVAŞ DÜŞLERİMİ ÇALDI	HALUK IŞIK	Yerli	2000-2001
SEFERİ RAMAZAN BEY'İN NAFİLE DÜNYASI	OKTAY ARAYICI	Yerli	2000-2001
SEHER VAKTİ	REFİK ERDURAN	Yerli	2000-2001
SEVDALI BULUT	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2000-2001
ŞAPKA	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	2000-2001
TANRILAR ERKEK OLUNCA	HASAN ÖZTÜRK	Yerli	2000-2001
TARTÜF 59	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2000-2001
TOPIK NASIL ADAM OLUR	ENİS FOSFOROĞLU	Yerli	2000-2001
TOPUZLU	HİDAYET SAYIN	Yerli	2000-2001
TOROS CANAVARI	AZİZ NESİN	Yerli	2000-2001
TÖRE	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	2000-2001
UTANÇ DÜNYASI	RECEP BİLGİNER	Yerli	2000-2001
UZAKLAR	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	2000-2001
ÜÇÜNCÜ SELİM	CELAL ARSEVER	Yerli	2000-2001
VAHŞİ DOĞA	REFİK ERDURAN	Yerli	2000-2001
VATAN YAHUT NAMIK KEMAL	ERGÜN SAV	Yerli	2000-2001
YEMENİMİN UÇLARI	REFİK ERDURAN	Yerli	2000-2001
YILDIZ YARGILANMASI	ORHAN ASENA	Yerli	2000-2001
AK MASAL KARA MASAL	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	2001-2002
ATÇALI KEL MEMET	ORHAN ASENA	Yerli	2001-2002
BAĞDAT HATUN	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	2001-2002
BEN ANADOLU	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	2001-2002
BEN BİR İNSAN	RÜŞTÜ ASYALI / MUSTAFA ŞERİF ONARAN	Yerli	2001-2002
BEN RUHİ BEY NASILIM	EDİP CANSEVER	Yerli	2001-2002
BENERCİ KENDİNİ NİÇİN ÖLDÜRDÜ	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2001-2002
BİNA	BEHİÇ AK	Yerli	2001-2002
BİR GARİP ORHAN VELİ	MURATHAN MÜNGAN	Yerli	2001-2002
BİR KAVANOZ KAHKAHA	TAYFUN ORHON	Yerli	2001-2002
BİR ÖLÜ EVİ	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2001-2002
BİR ŞEFTALİ BİN ŞEFTALİ	SAMED BEHRENGİ	Yerli	2001-2002
BİR ŞEHNAZ OYUN	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	2001-2002

BİR VARMIŞ İKİ DE VARMIŞ	ALİ MERİÇ	Yerli	2001-2002
BU BİR RÜYADIR	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2001-2002
BÜYÜYÜNCE NE OLACAKSIN	TURGUT DENİZER	Yerli	2001-2002
CAN ATEŞİNDE KANATLAR (Mevlânâ)	TURGAY NAR	Yerli	2001-2002
CENGİZ HAN'IN BİSİKLETİ	REFİK ERDURAN	Yerli	2001-2002
CEVİZ İLE KARINCA DOST OLUNCA	TANER BARLAS	Yerli	2001-2002
DELİ DUMRUL	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	2001-2002
DÜDÜKLÜDE KIYMALI BAMYA	MEMET BAYDUR	Yerli	2001-2002
DÜŞLER BAHÇESİ	SAVAŞ ÖZDEMİR	Yerli	2001-2002
EFRASİYAB'IN HİKAYELERİ	İHSAN OKTAY ANAR	Yerli	2001-2002
ELLİ METRE YÜKSEKTEN İÇİ SU DOLU KONSERVE KUTUSUNA BALIKLAMA ATLAMAK	COŞKUN IRMAK	Yerli	2001-2002
GEÇMİŞ ZAMAN OLUR Kİ	MÜNİR CANAR	Yerli	2001-2002
GEL EVLENELİM YÜRÜ BOŞANALIM	NECATİ CUMALI	Yerli	2001-2002
GÖKKUŞAĞI MASALI	LEVENT GÜNER	Yerli	2001-2002
GÖKKUŞAĞININ ALTINDA	NİLBANU ENGİNDENİZ	Yerli	2001-2002
GÜNE BAKAN CAM KIRIKLARI	MEMET BAYDUR	Yerli	2001-2002
HADİ ÖLDÜRSENE CANIKOM	AZİZ NESİN	Yerli	2001-2002
KAMYON	MEMET BAYDUR	Yerli	2001-2002
KELOĞLAN (O BENİM O)	FİKRET TERZİ	Yerli	2001-2002
KIRIK BOYNUZUN HİKAYESİ	KEMAL BAŞAR	Yerli	2001-2002
KIRMIZI KARAAĞAÇ	BİLGESU ERENUS	Yerli	2001-2002
KIZILIRMAK	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	2001-2002
KOMŞU KÖYÜN DELİSİ	ÜSTÜN DÖKMEN	Yerli	2001-2002
KUVAY-İ MİLLİYE "KURTULUŞ SAVAŞI DESTANI"	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2001-2002
MASAL KADINLAR	OSMAN ÖZKAN/TAMER LEVENT	Yerli	2001-2002
MATRUŞKA	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	2001-2002
MAVİYDİ BİSİKLETİM	DİNÇER SÜMER	Yerli	2001-2002
MEMİŞ DAYI (TEMBEL MEMİŞ)	NURHAN KARADAĞ	Yerli	2001-2002
MERDİVEN	NAZİM KURŞUNLU	Yerli	2001-2002
MÜZİKLİ KENT	AYÇE ABANA	Yerli	2001-2002
OYUNUN ADI KÜLKEDİSİ	ÖZER TUNCA	Yerli	2001-2002
ÖÇ	ORHAN ASENA	Yerli	2001-2002
ÖYKÜLERDEN OYUNLAR "MÜZİK VE ÖYKÜ"	MUZAFFER İZGÜ	Yerli	2001-2002
ÖYKÜLERİN AZİZLİĞİ	M.TANER ÇELİK	Yerli	2001-2002
SARAYDAKİ KİM	ZERRİN AKDENİZLİ ÇELENK/FUNDA ÖZŞENER	Yerli	2001-2002
SEFERİ RAMAZAN BEY'İN NAFİLE DÜNYASI	OKTAY ARAYICI	Yerli	2001-2002
SEVDA DOLU BİR YAZ	FÜRUZAN	Yerli	2001-2002
SOYUT PADİŞAH	FERHAN ŞENSOY	Yerli	2001-2002

TOPIK NASIL ADAM OLUR	ENİS FOSFOROĞLU	Yerli	2001-2002
TÖRE	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	2001-2002
YER DEMİR GÖK BAKIR	YAŞAR KEMAL	Yerli	2001-2002
YEŞİL PAPAĞAN LİMİTED	MEMET BAYDUR	Yerli	2001-2002
ABDÜLCANBAZ	TURHAN SELÇUK	Yerli	2002-2003
AK MASAL KARA MASAL	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	2002-2003
AKILLI SOYTARI	FİKRET TERZİ	Yerli	2002-2003
AYRILIK	BEHİÇ AK	Yerli	2002-2003
BAHÇEMDEKİ AYI	REFİK ERDURAN	Yerli	2002-2003
BEN BİR İNSAN	RÜŞTÜ ASYALI / MUSTAFA ŞERİF ONARAN	Yerli	2002-2003
BEN RUHİ BEY NASILIM	EDİP CANSEVER	Yerli	2002-2003
BENERCİ KENDİNİ NİÇİN ÖLDÜRDÜ	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2002-2003
BİR ŞEFTALİ BİN ŞEFTALİ	SAMED BEHRENGİ	Yerli	2002-2003
BİR VARMIŞ İKİ DE VARMIŞ	ALİ MERİÇ	Yerli	2002-2003
BOZUK DÜZEN	GÜNER SÜMER	Yerli	2002-2003
BU BİR RÜYADIR	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2002-2003
BÜROKRATLAR	ERHAN BENER	Yerli	2002-2003
BÜYÜYÜNCE NE OLACAKSIN	TURGUT DENİZER	Yerli	2002-2003
CEVİZ İLE KARINCA DOST OLUNCA	TANER BARLAS	Yerli	2002-2003
DELİ EMİNE	VASFİ UÇKAN	Yerli	2002-2003
DİREKLER ARASINDA	REFİK ERDURAN	Yerli	2002-2003
DÜNYANIN YAŞLI ÇOCUKLARI	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	2002-2003
EFRASİYAB'IN HİKAYELERİ	İHSAN OKTAY ANAR	Yerli	2002-2003
FEHİM PAŞA KONAĞI	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	2002-2003
FERHAT İLE ŞİRİN	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2002-2003
GARDİYAN	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	2002-2003
GAZETECİDEN DOST	RECEP BİLGİNER	Yerli	2002-2003
GEÇMİŞ ZAMAN OLUR Kİ	MÜNİR CANAR	Yerli	2002-2003
GENÇ OSMAN	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	2002-2003
GÖKKUŞAĞININ ALTINDA	NİLBANU ENGİNDENİZ	Yerli	2002-2003
GULYABANI	HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR	Yerli	2002-2003
GULYABANI	HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR	Yerli	2002-2003
GÜLİSTAN	HİDAYET SAYIN	Yerli	2002-2003
GÜNE BAKAN CAM KIRIKLARI	MEMET BAYDUR	Yerli	2002-2003
GÜNEYLİ BAYAN	BİLGESU ERENUS	Yerli	2002-2003
HADİ ÖLDÜRSENE CANİKOM	AZİZ NESİN	Yerli	2002-2003
İÇERDEKİLER	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	2002-2003
İKİ KALAS BİR HEVES	ERHAN GÖKGÜCÜ	Yerli	2002-2003
KADER KISMET OYUNU	UMUR BUGAY	Yerli	2002-2003
KAMYON	MEMET BAYDUR	Yerli	2002-2003

KANUNİ SÜLEYMAN	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	2002-2003
KARAGÖZÜN SALINCAK SEFASI		Yerli	2002-2003
KARALARIN MEMETLERİ	CAHİT ATAY	Yerli	2002-2003
KAYGUSUZ ABDAL	SEVGİ SANLI	Yerli	2002-2003
KELOĞLAN	ÜMİT DENİZER	Yerli	2002-2003
KEŞANLI ALİ DESTANI	HALDUN TANER	Yerli	2002-2003
KIRMIZI KARAAĞAÇ	BİLGESU ERENUS	Yerli	2002-2003
KIRMIZI YORGUNLARI	ÖZEN YULA	Yerli	2002-2003
KOMŞU KÖYÜN DELİSİ	ÜSTÜN DÖKMEN	Yerli	2002-2003
KÖRDÖVÜŞÜ	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	2002-2003
KUVAY-İ MİLLİYE "KURTULUŞ SAVAŞI DESTANI"	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2002-2003
KÜLHANBEYİ OPERASI	ÜLKÜ AYVAZ	Yerli	2002-2003
MASAL KADINLAR	OSMAN ÖZKAN/TAMER LEVENT	Yerli	2002-2003
MAVİ PULLU BALIK	HALUK IŞIK	Yerli	2002-2003
MİKADO'NUN ÇÖPLERİ	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	2002-2003
MURTAZA	ORHAN KEMAL	Yerli	2002-2003
ÖÇ	ORHAN ASENA	Yerli	2002-2003
PALYAÇO PRENS (KOMİK PRENS İLE MUTSUZ PRENSES)	TURGAY YILDIZ	Yerli	2002-2003
POF'LA PAF	ERGÜN SAV	Yerli	2002-2003
PUSUDA	CAHİT ATAY	Yerli	2002-2003
SAVAŞ DÜŞLERİMİ ÇALDI	HALUK IŞIK	Yerli	2002-2003
SEN GARA DEĞİLSİN	AZİZ NESİN	Yerli	2002-2003
SEVDA DOLU BİR YAZ	FÜRUZAN	Yerli	2002-2003
SİMAVNALI ŞEYH BEDRETTİN	ORHAN ASENA	Yerli	2002-2003
SİRÇA KÖŞK	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	2002-2003
SİYAH ÇORAPLILAR	COŞKUN IRMAK	Yerli	2002-2003
SİZ NE DERSİNİZ?	FAİK ERTENER	Yerli	2002-2003
SOYUT PADİŞAH	FERHAN ŞENSOY	Yerli	2002-2003
TOROS CANAVARI	AZİZ NESİN	Yerli	2002-2003
TÖRE	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	2002-2003
UMUT CİNAYETİ	BURAK MİKAİL UÇAR	Yerli	2002-2003
YAŞASIN KAVUNİÇİ	AZİZ NESİN	Yerli	2002-2003
YEDEKÇİ	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	2002-2003
YER DEMİR GÖK BAKIR	YAŞAR KEMAL	Yerli	2002-2003
YOLCU	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2002-2003
ZİLLİ ZARİFE	HALDUN TANER	Yerli	2002-2003
ALİ AYŞE'Yİ SEVİYO	DİNÇER SÜMER	Yerli	2003-2004
ANA HANIM KIZ HANIM	CAHİT ATAY	Yerli	2003-2004
AYRILIK	BEHİÇ AK	Yerli	2003-2004
BAHÇEMDEKİ AYI	REFİK ERDURAN	Yerli	2003-2004

BEN RUHİ BEY NASILIM	EDİP CANSEVER	Yerli	2003-2004
BENERCİ KENDİNİ NİÇİN ÖLDÜRDÜ	NAZIM HİKMET RAN	Yerli	2003-2004
BİR CEZA AVUKATININ ANILARI	FARUK EREM	Yerli	2003-2004
BİR KUŞLUK VAKTİ	RAŞİT ÇELİKEZER	Yerli	2003-2004
BİR ŞEFTALİ BİN ŞEFTALİ	SAMED BEHRENGİ	Yerli	2003-2004
BÜROKRATLAR	ERHAN BENER	Yerli	2003-2004
ÇİÇEKLERİ SARI GIZA YEDİRDİM	NİHAT GENÇ	Yerli	2003-2004
ÇİFTE HAMAMLAR (KARAGÖZ)		Yerli	2003-2004
ÇİĞ	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	2003-2004
DÜDÜKLÜDE KIYMALI BAMYA	MEMET BAYDUR	Yerli	2003-2004
DÜĞÜN EVİ OYUN EVİ	ANONİM	Yerli	2003-2004
DÜNYANIN ORTASINDA BİR YER	ÖZEN YULA	Yerli	2003-2004
EFRASİYAB'IN HİKAYELERİ	İHSAN OKTAY ANAR	Yerli	2003-2004
FEHİM PAŞA KONAĞI	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	2003-2004
GAZETECİDEN DOST	RECEP BİLGİNER	Yerli	2003-2004
GEÇMİŞ ZAMAN OLUR KI	MÜNİR CANAR	Yerli	2003-2004
GOL KRALI SAİT HOPSAİT	AZİZ NESİN	Yerli	2003-2004
GULYABANİ	HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR	Yerli	2003-2004
GÜNEYLİ BAYAN	BİLGESU ERENUS	Yerli	2003-2004
HARİKALAR MUTFAĞI	EGE IŞIK / HALUK IŞIK	Yerli	2003-2004
HOŞGELDİN AMERİKA	HALUK IŞIK	Yerli	2003-2004
İPİN UCU	VÜS'AT O.BENER	Yerli	2003-2004
İSTANBUL EFENDİSİ	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	2003-2004
KAÇSAM BIRAKIP	CEMAL ÜNLÜ	Yerli	2003-2004
KALPAKLILAR	SAMİM KOCAGÖZ	Yerli	2003-2004
KAMYON	MEMET BAYDUR	Yerli	2003-2004
KANLI NİGAR	SADIK ŞENDİL	Yerli	2003-2004
KANUNİ SÜLEYMAN	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	2003-2004
KARAGÖZÜN SALINCAK SEFASI	Yerli	2003-2004	
KAYGUSUZ ABDAL	SEVGİ SANLI	Yerli	2003-2004
KELOĞLAN	ÜMİT DENİZER	Yerli	2003-2004
KISIR	K.FİKRET ERGİN	Yerli	2003-2004
KOMŞU KÖYÜN DELİSİ	ÜSTÜN DÖKMEN	Yerli	2003-2004
KURTULUŞTAN KURULUŞA	ATATÜRK'ÜN "SÖYLEV"/ORHAN ASENA'NIN "KURTULUŞ SAVAŞI DESTANI" ADLI OYUNUNDAN OYUNLAŞTIRILMIŞTIR.	Yerli	2003-2004
KUVAY-İ MİLLİYE "KURTULUŞ SAVAŞI DESTANI"	NAZIM HİKMET RAN	Yerli	2003-2004
LÜTFEN KIZIMLA EVLENİR MİSİNİZ?	MUZAFFER İZGÜ	Yerli	2003-2004

MAVİ PULLU BALIK	HALUK IŞIK	Yerli	2003-2004
MEMURİN FASLI	COŞKUN IRMAK	Yerli	2003-2004
MİĞFER	AYLA ÇINAROĞLU	Yerli	2003-2004
MİKADO'NUN ÇÖPLERİ	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	2003-2004
OSMANLI DRAM KUMPANYASI	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	2003-2004
OTOBÜS DURAĞINDA ÜÇ BENCİL	ÖZER TUNCA	Yerli	2003-2004
ÖYLE BİR AKIL KI..	MÜNİR CANAR	Yerli	2003-2004
PABUÇCU AHMET'İN GARİP MACERALARI	İSKERLEÇ	Yerli	2003-2004
PALYAÇO PRENS (KOMİK PRENS İLE MUTSUZ PRENSES)	TURGAY YILDIZ	Yerli	2003-2004
SAVAŞ DÜŞLERİMİ ÇALDI	HALUK IŞIK	Yerli	2003-2004
SEN DE GİTME TRİYANDAFİLİS	AYLA KUTLU	Yerli	2003-2004
SEN GARA DEĞİLSİN	AZİZ NESİN	Yerli	2003-2004
SEVDA DOLU BİR YAZ	FÜRUZAN	Yerli	2003-2004
SİHİRLİ KAVAL	GÜNDÜZ BADAĞ	Yerli	2003-2004
SİMAVNALI ŞEYH BEDRETTİN	ORHAN ASENA	Yerli	2003-2004
SİRÇA KÖŞK	ÜLKER KÖKSAL	Yerli	2003-2004
SİZ NE DERSİNİZ?	FAİK ERTENER	Yerli	2003-2004
SOYUT PADİŞAH	FERHAN ŞENSOY	Yerli	2003-2004
SÖYLEV	ÖZDEMİR NUTKU	Yerli	2003-2004
SU DAMLASI VE ÇOCUK	ASLIHAN ÜNLÜ	Yerli	2003-2004
TOROS CANAVARI	AZİZ NESİN	Yerli	2003-2004
TÖRE	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	2003-2004
UÇURTMANIN KUYRUĞU	SAVAŞ DİNÇEL	Yerli	2003-2004
YABAN	YAKUP KADRİ KARAOŞMANOĞLU	Yerli	2003-2004
YANGIN DUASI	BERKUN OYA	Yerli	2003-2004
YAŞASIN KAVUNİÇİ	AZİZ NESİN	Yerli	2003-2004
YEDEKÇİ	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	2003-2004
YER DEMİR GÖK BAKIR	YAŞAR KEMAL	Yerli	2003-2004
YILDIRIM KEMAL	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	2003-2004
YILDIZCI KRAL İLE AKILLI SOYTARI	TÜREL EZİCİ ŞENAY	Yerli	2003-2004
YİRMİBİRİRONBEŞ TRENE	TOYGUN ORBAY	Yerli	2003-2004
ZİLLİ ZARİFE	HALDUN TANER	Yerli	2003-2004
ALİ AYŞE'Yİ SEVİYÖ	DİNÇER SÜMER	Yerli	2004-2005
ANA HANIM KIZ HANIM	CAHİT ATAY	Yerli	2004-2005
AŞK EVLERDEN UZAK	ÖZEN YULA	Yerli	2004-2005
AYIŞIĞINDA ŞAMATA	HALDUN TANER	Yerli	2004-2005
AYRILIK	BEHİÇ AK	Yerli	2004-2005
AYYAR HAMZA	ALİ BEY	Yerli	2004-2005
BAĞDAT HATUN	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	2004-2005
BAHÇEMDEKİ AYI	REFİK ERDURAN	Yerli	2004-2005

BEN RUHÎ BEY NASILIM	EDİP CANSEVER	Yerli	2004-2005
BENERCİ KENDİNİ NİÇİN ÖLDÜRDÜ	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2004-2005
BENİM GÜZEL PABUÇLARIM	DERSU YAVUZ ALTUN	Yerli	2004-2005
BİR CEZA AVUKATININ ANILARI	FARUK EREM	Yerli	2004-2005
BOYACI	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	2004-2005
ÇİÇEKLERİ SARI GIZA YEDİRDİM	NİHAT GENÇ	Yerli	2004-2005
ÇİĞ	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	2004-2005
ÇOK BİLEN ÇOK YANILIR	RECAİZADE MAHMUT EKREM	Yerli	2004-2005
DELİ DUMRUL	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	2004-2005
DÜDÜKLÜDE KIYMALI BAMYA	MEMET BAYDUR	Yerli	2004-2005
FEHİM PAŞA KONAĞI	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	2004-2005
FERHAT İLE ŞİRİN	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2004-2005
FERMANLI DELİ HAZRETLERİ	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	2004-2005
FUL YAPRAKLARI	CIVAN CANOVA	Yerli	2004-2005
GOL KRALI SAİT HOPSAİT	AZİZ NESİN	Yerli	2004-2005
GÖZLERİMİ KAPARIM VAZİFEMİ YAPARIM	HALDUN TANER	Yerli	2004-2005
GÜLE GÜLE ARKADAŞIM	FUNDA ÖZŞENER	Yerli	2004-2005
HADİ ÖLDÜRSENE CANIKOM	AZİZ NESİN	Yerli	2004-2005
HARİKALAR MUTFAĞI	EGE IŞIK / HALUK IŞIK	Yerli	2004-2005
HİKAYE-İ MAHMUT BEDREDDİN	MEHMET AKAN	Yerli	2004-2005
HOŞGELDİN AMERİKA	HALUK IŞIK	Yerli	2004-2005
İSTANBUL EFENDİSİ	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	2004-2005
KAMYON	MEMET BAYDUR	Yerli	2004-2005
KOMŞU KÖYÜN DELİSİ	ÜSTÜN DÖKMEN	Yerli	2004-2005
KOZALAR	ADALET AĞAOĞLU	Yerli	2004-2005
KUVAY-İ MİLLİYE "KURTULUŞ SAVAŞI DESTANI"	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2004-2005
KUYUDAKİ ASLAN (SEN DE GEL)	ÖMER NACİ TOPÇU	Yerli	2004-2005
LÜTFEN KIZIMLA EVLENİR MİSİNİZ?	MUZAFFER İZGÜ	Yerli	2004-2005
MEMURİN FASLI	COŞKUN IRMAK	Yerli	2004-2005
MİĞFER	AYLA ÇINAROĞLU	Yerli	2004-2005
NEMRUT	GÜLŞAH BANDA	Yerli	2004-2005
OTOBÜS DURAĞINDA ÜÇ BENCİL	ÖZER TUNCA	Yerli	2004-2005
OTOPARK CİNAYETLERİ	RAŞİT ÇELİKEZER	Yerli	2004-2005
OYUN NASIL OYNANMALI ?	VASİF ÖNGÖREN	Yerli	2004-2005
PIRTLATAN BAL	AZİZ NESİN	Yerli	2004-2005
RAMAZAN'LA CÜLİDE	ERHAN GÖKGÜCÜ	Yerli	2004-2005
SAVAŞ DÜŞLERİMİ ÇALDI	HALUK IŞIK	Yerli	2004-2005
SCHUBERT VE ŞEVKİ BEY	ALİ İHSAN KALECİ	Yerli	2004-2005
SEN DE GİTME TRİYANDAFİLİS	AYLA KUTLU	Yerli	2004-2005
SERSEM KOCANIN KURNAZ KARISI	HALDUN TANER	Yerli	2004-2005

SEVDA DOLU BİR YAZ	FÜRUZAN	Yerli	2004-2005
SEVGİ ÇEMBERİ	HASAN ERKEK	Yerli	2004-2005
SİĞINTI	ORHAN ASENA	Yerli	2004-2005
SİHİRLİ KAVAL	GÜNDÜZ BADAĞ	Yerli	2004-2005
SÖYLEV	ÖZDEMİR NUTKU	Yerli	2004-2005
TAZİYE	MURATHAN MÜNGAN	Yerli	2004-2005
TEPEGÖZ	TURGAY NAR	Yerli	2004-2005
TÖRE	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	2004-2005
UÇAN ŞEMSİYE	ÜMİT DENİZER	Yerli	2004-2005
UÇURTMANIN KUYRUĞU	SAVAŞ DİNÇEL	Yerli	2004-2005
YANGIN DUASI	BERKUN OYA	Yerli	2004-2005
YAŞAR NE YAŞAR NE YAŞAMAZ	AZİZ NESİN	Yerli	2004-2005
YEŞİL GECE	REŞAT NURİ GÜNTEKİN	Yerli	2004-2005
YİRMİBİRÖNBEŞ TRENİ	TOYGUN ORBAY	Yerli	2004-2005
YOLCU	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2004-2005
ZENGİN MUTFAĞI	VASİF ÖNGÖREN	Yerli	2004-2005
ALTINDAĞ ANILARI (HÜZNÜN COŞKUSU)	YAŞAR SEYMAN	Yerli	2005-2006
ANADOLAR	MUZAFFER İZGÜ	Yerli	2005-2006
ASİYE NASIL KURTULUR?	VASİF ÖNGÖREN	Yerli	2005-2006
AŞK BİR MASALDIR	GÜNER SÜMER	Yerli	2005-2006
AŞK EVLERDEN UZAK	ÖZEN YULA	Yerli	2005-2006
AVRUPA KOMEDYASI	ÖZCAN ÖZER	Yerli	2005-2006
AY TEDİRGİNLİĞİ	ÖZEN YULA	Yerli	2005-2006
AYAK BACAK FABRİKASI	SERMET ÇAĞAN	Yerli	2005-2006
AYRILIK	BEHİÇ AK	Yerli	2005-2006
AYYAR HAMZA	ALİ BEY	Yerli	2005-2006
BAHÇEMDEKİ AYI	REFİK ERDURAN	Yerli	2005-2006
BATAKHANE GÜZELİ	ERMAN CANATAN	Yerli	2005-2006
BEN NAZİM HİKMET	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2005-2006
BEN RUHİ BEY NASILIM	EDİP CANSEVER	Yerli	2005-2006
BENERCİ KENDİNİ NİÇİN ÖLDÜRDÜ	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2005-2006
BİR MAHALLE Kİ	MÜNİR CANAR	Yerli	2005-2006
BURNUNU KAYBEDEN PALYAÇO	NİLBANU ENGİNDENİZ	Yerli	2005-2006
BUZLAR ÇÖZÜLMEDEN	CEVAT FEHMİ BAŞKUT	Yerli	2005-2006
BÜYÜYÜNCE NE OLACAKSIN	TURGUT DENİZER	Yerli	2005-2006
DEFİNE NAME	SİNAN BAYRAKTAR	Yerli	2005-2006
DELİ DUMRUL	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	2005-2006
DERYA GÜLÜ	NECATİ CUMALI	Yerli	2005-2006
DÜDÜKLÜDE KIYMALI BAMYA	MEMET BAYDUR	Yerli	2005-2006
EL ELE (KURTARIRKEN KURTULANLAR)	REFİK ERDURAN	Yerli	2005-2006

EŞEĞİN GÖLGESİ	HALDUN TANER	Yerli	2005-2006
FERHAT İLE ŞİRİN	ÜMİT DENİZER	Yerli	2005-2006
FUL YAPRAKLARI	CIVAN CANOVA	Yerli	2005-2006
GOL KRALI SAİT HOPSAİT	AZİZ NESİN	Yerli	2005-2006
GÖLGENİN CANI	FİKRET TERZİ	Yerli	2005-2006
GÖZLERİMİ KAPARIM VAZİFEMİ YAPARIM	HALDUN TANER	Yerli	2005-2006
GÜLE GÜLE ARKADAŞIM	FUNDA ÖZŞENER	Yerli	2005-2006
HADİ ÖLDÜRSENE CANIKOM	AZİZ NESİN	Yerli	2005-2006
HARPUTTA BİR AMERİKALI	CEVAT FEHMİ BAŞKUT	Yerli	2005-2006
HELİKOPTER	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	2005-2006
HİÇ BİR ŞEY	RAŞİT ÇELİKEZER	Yerli	2005-2006
HİTİT GÜNEŞİ	TURGAY NAR	Yerli	2005-2006
İÇERDEKİLER	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	2005-2006
İSTANBUL EFENDİSİ	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	2005-2006
KAMYON	MEMET BAYDUR	Yerli	2005-2006
KELOĞLAN KELEŞOĞLAN	ULVİYE BURSA KARACA	Yerli	2005-2006
KEŞANLI ALİ DESTANI	HALDUN TANER	Yerli	2005-2006
KILÇIK MAHALLESİ	NİLBANU ENGİNDENİZ	Yerli	2005-2006
KURŞUN ASKERİN UTANCI	HALUK IŞIK	Yerli	2005-2006
KUVAY-İ MİLLİYE "KURTULUŞ SAVAŞI DESTANI"	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2005-2006
KUYUDAKİ ASLAN (SEN DE GEL)	ÖMER NACİ TOPÇU	Yerli	2005-2006
MASAL BAHÇESİ	ALİ TAYGUN	Yerli	2005-2006
MİKADO'NUN ÇÖPLERİ	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	2005-2006
MİSAFİR	BİLGESU ERENUS	Yerli	2005-2006
NALINLAR	NECATİ CUMALI	Yerli	2005-2006
NEMRUT	GÜLŞAH BANDA	Yerli	2005-2006
OTOBÜS DURAĞINDA ÜÇ BENCİL	ÖZER TUNCA	Yerli	2005-2006
OYUNLARLA YAŞAYANLAR	OĞUZ ATAY	Yerli	2005-2006
OYUNUN ADI KÜLKEDİSİ	ÖZER TUNCA	Yerli	2005-2006
ÖLÜMSÜZLER YA DA BİR CİNAYETİN SÖYLENCESİ	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	2005-2006
RAMAZAN'LA CÜLİDE	ERHAN GÖKGÜCÜ	Yerli	2005-2006
SANDALIM KIYIYA BAĞLI	DİNÇER SÜMER	Yerli	2005-2006
SARI TENKE, KIRMIZI TENKE, YEŞİL TENKE (TENKE ŞÖVALYELER)	ÜLKÜ AYVAZ	Yerli	2005-2006
SEFERİ RAMAZAN BEY'İN NAFİLE DÜNYASI	OKTAY ARAYICI	Yerli	2005-2006
SEVDALI BULUT	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2005-2006
SEVGİLİ HAYAT	FUNDA ÖZŞENER	Yerli	2005-2006
SİHİRLİ KÖPEK	NİL ÜNLÜ AYÇIL	Yerli	2005-2006
SİZ NE DERSİNİZ?	FAİK ERTENER	Yerli	2005-2006

TEK YOL	AZİZ NESİN	Yerli	2005-2006
TÖRE	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	2005-2006
UÇTU UÇTU MİDAS UÇTU	SALİH KALYON	Yerli	2005-2006
UÇURTMANIN KUYRUĞU	SAVAŞ DİNÇEL	Yerli	2005-2006
UZUN BİR HECEDİR AŞK	HİDAYET SAYIN	Yerli	2005-2006
YANGIN DUASI	BERKUN OYA	Yerli	2005-2006
YAŞASIN BARIŞ	HASAN ERKEK	Yerli	2005-2006
YAŞASIN TİYATRO	SÖNMEZ ATASOY	Yerli	2005-2006
YILDIZ OLMAK KOLAY MI!	NAHİD SİRRI ÖRİK	Yerli	2005-2006
YİRMİBİRONBEŞ TRENİ	TOYGUN ORBAY	Yerli	2005-2006
YOLCU	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2005-2006
72.KOĞUŞ	ORHAN KEMAL	Yerli	2006-2007
AŞK BİR MASALDIR	GÜNER SÜMER	Yerli	2006-2007
AY TEDİRGİNLİĞİ	ÖZEN YULA	Yerli	2006-2007
AYAK BACAK FABRİKASI	SERMET ÇAĞAN	Yerli	2006-2007
AZİZNAME 95	AZİZ NESİN	Yerli	2006-2007
BAHÇEMDEKİ AYI	REFİK ERDURAN	Yerli	2006-2007
BEN NAZİM HİKMET	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2006-2007
BEN RUHİ BEY NASILIM	EDİP CANSEVER	Yerli	2006-2007
BOZKIR DİRLİĞİ	ÜNAL AKPINAR	Yerli	2006-2007
BUZLAR ÇÖZÜLMEDEN	CEVAT FEHMİ BAŞKUT	Yerli	2006-2007
BÜYÜYÜNCE NE OLACAKSIN	TURGUT DENİZER	Yerli	2006-2007
ÇİÇEĞİM SOLMASIN	KEREM GÖKÇER	Yerli	2006-2007
ÇÖPLÜK	TURGAY NAR	Yerli	2006-2007
DELİ DUMRUL	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	2006-2007
DERYA GÜLÜ	NECATİ CUMALI	Yerli	2006-2007
DÜĞÜN ŞARKISI	CIVAN CANOVA	Yerli	2006-2007
DÜNYANIN ORTASINDA BİR YER	ÖZEN YULA	Yerli	2006-2007
EL ELE (KURTARIRKEN KURTULANLAR)	REFİK ERDURAN	Yerli	2006-2007
FUL YAPRAKLARI	CIVAN CANOVA	Yerli	2006-2007
GÖLGENİN CANI	FİKRET TERZİ	Yerli	2006-2007
GÖZLERİMİ KAPARIM VAZİFEMİ YAPARIM	HALDUN TANER	Yerli	2006-2007
GÜL PRENSES	RÜVEYDA SİNANOĞLU	Yerli	2006-2007
HADİ ÖLDÜRSENE CANIKOM	AZİZ NESİN	Yerli	2006-2007
HİÇ BİR ŞEY	RAŞİT ÇELİKEZER	Yerli	2006-2007
ISLAK EKMEK	SAMİM KOCAGÖZ	Yerli	2006-2007
İSTANBUL EFENDİSİ	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	2006-2007
KADINCIKLAR	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	2006-2007
KAMYON	MEMET BAYDUR	Yerli	2006-2007
KANLI NİGAR	SADIK ŞENDİL	Yerli	2006-2007

KARAGÖZÜN SALINCAK SEFASI	Yerli	2006-2007	
KELOĞLAN KELEŞOĞLAN	ULVİYE BURSA KARACA	Yerli	2006-2007
KEŞANLI ALİ DESTANI	HALDUN TANER	Yerli	2006-2007
KILÇIK MAHALLESİ	NİLBANU ENGİNDENİZ	Yerli	2006-2007
KÖPEKLER	ARDA AYDIN	Yerli	2006-2007
KURBAN	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	2006-2007
KUVAY-İ MİLLİYE "KURTULUŞ SAVAŞI DESTANI"	NAZIM HİKMET RAN	Yerli	2006-2007
MEVLANA	RECEP BİLGİNER	Yerli	2006-2007
MOR GECE MAVİ GÜN	AYTÜL AKAL / MAVİSEL YENER / NİLAY YILMAZ	Yerli	2006-2007
NASREDDİN İNADIN SONU	ÖZER TUNCA	Yerli	2006-2007
NEYZEN	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	2006-2007
OCAK	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	2006-2007
OTOBÜS DURAĞINDA ÜÇ BENCİL	ÖZER TUNCA	Yerli	2006-2007
OYUNUN ADI KÜLKEDİSİ	ÖZER TUNCA	Yerli	2006-2007
ÖDÜL	REFİK ERDURAN	Yerli	2006-2007
ÖLÜMSÜZLER YA DA BİR CİNAYETİN SÖYLENCESİ	MELİH CEVDET ANDAY	Yerli	2006-2007
RESİMLİ OSMANLI TARİHİ	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	2006-2007
RUMUZ GONCAGÜL	OKTAY ARAYICI	Yerli	2006-2007
SANDALIM KIYIYA BAĞLI	DİNÇER SÜMER	Yerli	2006-2007
SARI TENKE, KIRMIZI TENKE, YEŞİL TENKE (TENKE ŞÖVALYELER)	ÜLKÜ AYVAZ	Yerli	2006-2007
SAVAŞ DÜŞLERİMİ ÇALDI	HALUK IŞIK	Yerli	2006-2007
SEHER VAKTİ	REFİK ERDURAN	Yerli	2006-2007
SEKSEN BİRİNCİ CADDE ONDÖRDÜNCÜ BİNA İKİ NUMARALI DAİRE	ERDİ MAMİKOĞLU	Yerli	2006-2007
SELANİKTEN ANITKABİRE	MUSTAFA AHMET YUVANÇ	Yerli	2006-2007
SİHİRLİ KÖPEK	NİL ÜNLÜ AYÇIL	Yerli	2006-2007
SİYAH ÇORAPLILAR	COŞKUN IRMAK	Yerli	2006-2007
SİZ NE DERSİNİZ?	FAİK ERTENER	Yerli	2006-2007
SOKAK KEDİSİ MARİLU	YEŞİM DORMAN	Yerli	2006-2007
SON KUŞLAR	SEMİH SERGEN	Yerli	2006-2007
ŞARKIYLA SALLANAN SALINCAK	AHMET METİN ÖNEL	Yerli	2006-2007
TEK YOL	AZİZ NESİN	Yerli	2006-2007
TRAFİK KAMPANYA	FEYZULLAH ARSLAN-NERMİN ERTÜRKMEN	Yerli	2006-2007
UÇURTMANIN KUYRUĞU	SAVAŞ DİNÇEL	Yerli	2006-2007
UZUN BİR HECEDİR AŞK	HİDAYET SAYIN	Yerli	2006-2007
YANGIN DUASI	BERKUN OYA	Yerli	2006-2007
YAŞAR NE YAŞAR NE YAŞAMAZ	AZİZ NESİN	Yerli	2006-2007

YAŞASIN BARIŞ	HASAN ERKEK	Yerli	2006-2007
YAŞASIN TİYATRO	SÖNMEZ ATASOY	Yerli	2006-2007
YEDİ KOCALI HÜRMÜZ	SADIK ŞENDİL	Yerli	2006-2007
YEDİ KÖYÜN YARGICI	SÖNMEZ ATASOY	Yerli	2006-2007
YEDİNCİ KÖPEK	ÇETİN ALTAN	Yerli	2006-2007
YILDIZ OLMAK KOLAY MI!	NAHİD SİRRI ÖRİK	Yerli	2006-2007
YILDIZ TARİHİ	AYÇE ABANA	Yerli	2006-2007
YOLCU	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2006-2007
72.KOĞUŞ	ORHAN KEMAL	Yerli	2007-2008
ADVİYE	H. CAN UTKU	Yerli	2007-2008
AKİDE ŞEKERİ	ALİ MERİÇ	Yerli	2007-2008
AŞK-I MEMNU	HALİD ZİYA UŞAKLIGİL	Yerli	2007-2008
BENERCİ KENDİNİ NİÇİN ÖLDÜRDÜ	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2007-2008
BİR GARİP ORHAN VELİ	MURATHAN MUNGAN	Yerli	2007-2008
BİR MAHALLE Kİ	MÜNİR CANAR	Yerli	2007-2008
BİR ŞEHNAZ OYUN	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	2007-2008
BUZLAR ÇÖZÜLMEDEN	CEVAT FEHMİ BAŞKUT	Yerli	2007-2008
ÇİĞ	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	2007-2008
ÇİRKİN PRENSESLE, ŞİŞKO PRENS	HARUN ÖZER	Yerli	2007-2008
DELİ BAYRAMI	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	2007-2008
DELİ DUMRUL	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	2007-2008
DERYA GÜLÜ	NECATİ CUMALI	Yerli	2007-2008
DÜĞÜN ŞARKISI	CİVAN CANOVA	Yerli	2007-2008
DÜĞÜN YA DA DAVUL	HAŞMET ZEYBEK	Yerli	2007-2008
DÜNYANIN ESKİ ZAMANLARINDA	IŞIL KASAPOĞLU	Yerli	2007-2008
DÜNYANIN ORTASINDA BİR YER	ÖZEN YULA	Yerli	2007-2008
ESKİCİ DÜKKANI	ORHAN KEMAL	Yerli	2007-2008
FUL YAPRAKLARI	CİVAN CANOVA	Yerli	2007-2008
GAYRİ RESMİ HÜRREM	ÖZEN YULA	Yerli	2007-2008
GIORDANO BRUNO	ERHAN GÖKGÜCÜ	Yerli	2007-2008
GÜL GÜZELİ	ANONİM	Yerli	2007-2008
KADINCIKLAR	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	2007-2008
KAMYON	MEMET BAYDUR	Yerli	2007-2008
KANLI NİGAR	SADIK ŞENDİL	Yerli	2007-2008
KARA KEDİ GEÇTİ	YILMAZ ONAY	Yerli	2007-2008
KARAGÖZÜN SALINCAK SEFASI	Yerli	2007-2008	
KELOĞLAN KELEŞOĞLAN	ULVİYE BURSA KARACA	Yerli	2007-2008
KIRMIZI ŞAPKALI KURT	HAKAN GÜVEN	Yerli	2007-2008
KÖŞEBAŞI	AHMET KUTSİ TECER	Yerli	2007-2008
KURBAN	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	2007-2008
KUVAY-İ MİLLİYE "KURTULUŞ	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2007-2008

SAVAŞI DESTANI"			
KUVAY-I MİLLİYE KADINLARI	NEZİHE ARAZ	Yerli	2007-2008
KÜÇÜK BİR MUCİZE	ULVİYE BURSA KARACA	Yerli	2007-2008
MAVİ SAÇLAR PEMBE GÖZLER	AYLA KUTLU	Yerli	2007-2008
MEVLANA	RECEP BİLGİNER	Yerli	2007-2008
MİDAS'IN KULAKLARI	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	2007-2008
MİSAFİR	BİLGESU ERENUS	Yerli	2007-2008
NASREDDİN İNADIN SONU	ÖZER TUNCA	Yerli	2007-2008
NEYZEN	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	2007-2008
OYUNUN ADI KÜLKEDİSİ	ÖZER TUNCA	Yerli	2007-2008
ÖÇ	ORHAN ASENA	Yerli	2007-2008
PİNTİ HAMİT	TEODOR KASAP	Yerli	2007-2008
PUSUDA	CAHİT ATAY	Yerli	2007-2008
RESİMLİ OSMANLI TARİHİ	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	2007-2008
SAVAŞ DÜŞLERİMİ ÇALDI	HALUK IŞIK	Yerli	2007-2008
SELANİKTEN ANITKABİRE	MUSTAFA AHMET YUVANÇ	Yerli	2007-2008
SİMAVNALI ŞEYH BEDRETTİN	ORHAN ASENA	Yerli	2007-2008
TEK KİŞİLİK ŞEHİR	BEHİÇ AK	Yerli	2007-2008
TRAFİK KAMPANYA	FEYZULLAH ARSLAN-NERMİN ERTÜRKMEN	Yerli	2007-2008
UÇURTMANIN KUYRUĞU	SAVAŞ DİNÇEL	Yerli	2007-2008
YAĞ YAĞ YAĞMUR	ŞUAYİP ÜNSAL	Yerli	2007-2008
YANGIN DUASI	BERKUN OYA	Yerli	2007-2008
YAŞAR NE YAŞAR NE YAŞAMAZ	AZİZ NESİN	Yerli	2007-2008
YEDİ KOICALI HÜRMÜZ	SADIK ŞENDİL	Yerli	2007-2008
YILDIZ YARGILANMASI	ORHAN ASENA	Yerli	2007-2008
YUNUS DÜRÜR BENİM ADIM	SEMİH SERGEN	Yerli	2007-2008
72.KOĞUŞ	ORHAN KEMAL	Yerli	2008-2009
ADVİYE	H. CAN UTKU	Yerli	2008-2009
AKILLI SOYTARI	FİKRET TERZİ	Yerli	2008-2009
ASİLZADELER	ÖMER SEYFETTİN	Yerli	2008-2009
ASİYE NASIL KURTULUR?	VASIF ÖNGÖREN	Yerli	2008-2009
AYININ FENDİ AVCIYI YENDİ	MUHARREM BUHARA	Yerli	2008-2009
AYYAR HAMZA	ALİ BEY	Yerli	2008-2009
BAVUL HİKAYESİ	RAŞİT ÇELİKEZER	Yerli	2008-2009
BENERCİ KENDİNİ NİÇİN ÖLDÜRDÜ	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2008-2009
BİR GARİP ORHAN VELİ	MURATHAN MÜNGAN	Yerli	2008-2009
BİR ŞEHNAZ OYUN	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	2008-2009
BÜYÜYÜNCE NE OLACAKSIN	TURGUT DENİZER	Yerli	2008-2009
CEZA KANUNU	İBNÜRREFİK AHMET NURİ SEKİZİNCİ	Yerli	2008-2009
CEZA KANUNU	İBNÜRREFİK AHMET NURİ	Yerli	2008-2009

	SEKİZİNCİ		
CİBİL KURT	AYHAN AKALIN	Yerli	2008-2009
ÇİRKİN PRENSESLE, ŞİŞKO PRENS	HARUN ÖZER	Yerli	2008-2009
ÇOK ORJİNAL BİR OYUN	SAVAŞ DİNÇEL	Yerli	2008-2009
DELİ BAYRAMI	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	2008-2009
DELİ DUMRUL	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	2008-2009
DÜĞÜN ŞARKISI	CIVAN CANOVA	Yerli	2008-2009
DÜĞÜN YA DA DAVUL	HAŞMET ZEYBEK	Yerli	2008-2009
DÜNYANIN ESKİ ZAMANLARINDA	IŞIL KASAPOĞLU	Yerli	2008-2009
DÜŞLERİM BENİM	GÖKHAN AKTEMUR	Yerli	2008-2009
EŞİK	HASAN ERKEK	Yerli	2008-2009
EX-PRESS	Sahne Çalışmasını Yazan: ŞİRİN AKTEMUR TOPRAK	Yerli	2008-2009
FELATUN BEY RAKİM EFENDİ	AHMET MİDHAT EFENDİ	Yerli	2008-2009
FOSFORLU CEVRİYE	SUAT DERVİŞ	Yerli	2008-2009
FUL YAPRAKLARI	CIVAN CANOVA	Yerli	2008-2009
GAYRİ RESMİ HÜRREM	ÖZEN YULA	Yerli	2008-2009
GECEİN KULLARI (GECE)	DİNÇER SÜMER	Yerli	2008-2009
GENÇ OSMAN	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	2008-2009
GEVEZE BERBER	ALİ BEY	Yerli	2008-2009
GIORDANO BRUNO	ERHAN GÖKGÜCÜ	Yerli	2008-2009
GÜL GÜZELİ	ANONİM	Yerli	2008-2009
HARİKALAR MUTFAĞI	EGE IŞIK / HALUK IŞIK	Yerli	2008-2009
HÜZZAM	GÜNER SÜMER	Yerli	2008-2009
İKİ BAVUL DOLUSU	NEDİM BUĞRAL	Yerli	2008-2009
KANLI NİGAR	SADIK ŞENDİL	Yerli	2008-2009
KARA KEDİ GEÇTİ	YILMAZ ONAY	Yerli	2008-2009
KELOĞLAN KELEŞOĞLAN	ULVİYE BURSA KARACA	Yerli	2008-2009
KIRMIZI BAŞLIKLİ KIZ	ULVİYE BURSA KARACA	Yerli	2008-2009
KIRMIZI ŞAPKALI KURT	HAKAN GÜVEN	Yerli	2008-2009
KIŞ GELMEDEN	FÜRUZAN	Yerli	2008-2009
KOKONA YATİYOR	ALİ BEY	Yerli	2008-2009
KÖŞEBAŞI	AHMET KUTSİ TECER	Yerli	2008-2009
KURBAN	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	2008-2009
KUVAY-I MİLLİYE KADINLARI	NEZİHE ARAZ	Yerli	2008-2009
KÜÇÜK BİR MUCİZE	ULVİYE BURSA KARACA	Yerli	2008-2009
MASALLAR-TÜRKÜLER	Yerli	2008-2009	
MİDAS'IN KULAKLARI	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	2008-2009
MİSAFİR	BİLGESU ERENUS	Yerli	2008-2009
NASREDDİN İNADIN SONU	ÖZER TUNCA	Yerli	2008-2009
NE DERSİN AZİZİM ? (TAM AZİZ NESİNLİK)	AZİZ NESİN	Yerli	2008-2009

OYUNUN ADI KÜLKEDİSİ	ÖZER TUNCA	Yerli	2008-2009
ÖÇ	ORHAN ASENA	Yerli	2008-2009
ÖĞRETMENİN JUDOSU (IŞIK ÖĞRETMEN)	TÜLAY GÜNGÖR	Yerli	2008-2009
PİNTİ HAMİT	TEODOR KASAP	Yerli	2008-2009
PUSUDA	CAHİT ATAY	Yerli	2008-2009
RESİMLİ OSMANLI TARİHİ	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	2008-2009
RUMUZ GONCAGÜL	OKTAY ARAYICI	Yerli	2008-2009
SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ	AHMET HAMDİ TANPINAR	Yerli	2008-2009
SAKARCA	FAKİR BAYKURT	Yerli	2008-2009
SİMAVNALI ŞEYH BEDRETTİN	ORHAN ASENA	Yerli	2008-2009
ŞU 1941 YILINDA	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2008-2009
TEK KİŞİLİK ŞEHİR	BEHİÇ AK	Yerli	2008-2009
UÇURTMANIN KUYRUĞU	SAVAŞ DİNÇEL	Yerli	2008-2009
ÜÇ KAĞITÇI	ORHAN KEMAL	Yerli	2008-2009
YAĞMURLA GELEN	MERAL ERBİL	Yerli	2008-2009
YARINLARA GEÇ KALMADAN	FEYZULLAH ARSLAN-NERMİN ERTÜRKMEN	Yerli	2008-2009
YUNUS DÜRÜR BENİM ADIM	SEMİH SERGEN	Yerli	2008-2009
ZİYARETÇİ	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	2008-2009
72.KOĞUŞ	ORHAN KEMAL	Yerli	2009-2010
AKILLI SOYTARI	FİKRET TERZİ	Yerli	2009-2010
ANAM BACIM AVRADIM	İNANÇ YILAN	Yerli	2009-2010
AYININ FENDİ AVCIYI YENDİ	MUHARREM BUHARA	Yerli	2009-2010
BİR GARİP ORHAN VELİ	MURATHAN MÜNGAN	Yerli	2009-2010
BU DİZİ BAŞKA DİZİ (DİZİ DEDİĞİN)	İHSAN SANIVAR	Yerli	2009-2010
BÜYÜMEK İSTİYORUM	MEHMET AKAY	Yerli	2009-2010
BÜYÜYÜNCE NE OLACAKSIN	TURGUT DENİZER	Yerli	2009-2010
CEZA KANUNU	İBNÜRREFİK AHMET NURİ SEKİZİNCİ	Yerli	2009-2010
CİBİL KURT	AYHAN AKALIN	Yerli	2009-2010
CUMHURİYETİN İLK SADASI	ASIYE DEMET ÇİZMELİ / BARIŞ PINAR ÇELEBİOĞLU	Yerli	2009-2010
ÇİRKİN PRENSESLE, ŞİŞKO PRENS	HARUN ÖZER	Yerli	2009-2010
ÇOK ORJİNAL BİR OYUN	SAVAŞ DİNÇEL	Yerli	2009-2010
DELİ DUMRUL	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	2009-2010
DERBİ YA DA DARBE (BATON YA DA BATON)	AHMET METİN ÖNEL	Yerli	2009-2010
DUVARLARIN ÖTESİ	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	2009-2010
DUYULMAMIŞ BİR AŞK İLLETİ (KAYNANAM NASIL KUDURDU)	HÜSEYİN RAHİMİ GÜRPINAR	Yerli	2009-2010
DÜNYANIN ESKİ ZAMANLARINDA	İŞİL KASAPOĞLU	Yerli	2009-2010
DÜŞLERİM BENİM	GÖKHAN AKTEMUR	Yerli	2009-2010
DÜŞMANLA SEVİŞENLER	ENDER ÇAKMAK	Yerli	2009-2010

EX-PRESS	Sahne Çalışmasını Yazan: ŞİRİN AKTEMUR TOPRAK	Yerli	2009-2010
FELATUN BEY RAKİM EFENDİ	AHMET MİDHAT EFENDİ	Yerli	2009-2010
FESLEĞEN ÇIKMAZI	MELTEM YILDIRIM	Yerli	2009-2010
FOSFORLU CEVRİYE	SUAT DERVİŞ	Yerli	2009-2010
FUL YAPRAKLARI	CİVAN CANOVA	Yerli	2009-2010
GAYRİ RESMÎ HÜRREM	ÖZEN YULA	Yerli	2009-2010
GEÇ KALANLAR	PERVİN ÜNALP	Yerli	2009-2010
GENÇ OSMAN	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	2009-2010
GILGAMEŞ	ŞİRİN AKTEMUR TOPRAK / GÖKHAN AKTEMUR	Yerli	2009-2010
GİZLER ÇARŞISI	TURGAY NAR	Yerli	2009-2010
HERKES SİHİRBAZ OLACAK	KUBİLAY TUNÇER	Yerli	2009-2010
HÜNKAR İLE MİMAR (Muhteşem Süleyman Koca Sinan)	CEM GÜNEN	Yerli	2009-2010
HÜZZAM	GÜNER SÜMER	Yerli	2009-2010
İKİ BAVUL DOLUSU	NEDİM BUĞRAL	Yerli	2009-2010
İKİ ÇARPI İKİ	BEHİÇ AK	Yerli	2009-2010
ISLIKÇI	ÇETİN ALTAN	Yerli	2009-2010
İSTANBUL EFENDİSİ	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	2009-2010
İSTİBDAT KUMPANYASI	UĞUR SAATÇİ	Yerli	2009-2010
İŞTE BAŞ İŞTE GÖVDE İŞTE KANATLAR	SEVİM BURAK	Yerli	2009-2010
KADER KISMET OYUNU	UMUR BUGAY	Yerli	2009-2010
KADEŞ GELİNİ	HÜSEYİN ERDOĞAN	Yerli	2009-2010
KAĞIT ŞENLİĞİ -2- (Sözsüz Oyun)	AYLA ÇINAROĞLU	Yerli	2009-2010
KAHRAMAN KARINCA	ÇAĞLAR DENİZ	Yerli	2009-2010
KARŞILAŞMALAR	H. CAN UTKU	Yerli	2009-2010
KELEBEĞİN GÜNLÜĞÜ	ALİ YOLERİ	Yerli	2009-2010
KELOĞLAN KELEŞOĞLAN	ULVİYE BURSA KARACA	Yerli	2009-2010
KENDİ KENDİNE KONUŞMAKTIR AŞK	CEZMİ ERSÖZ	Yerli	2009-2010
KERBELA	ALİ BERKTAY	Yerli	2009-2010
KIRMIZI BAŞLIKLİ KIZ	ULVİYE BURSA KARACA	Yerli	2009-2010
KIRMIZI ŞAPKALI KURT	HAKAN GÜVEN	Yerli	2009-2010
KOCA AYAK	ARZU GÜNEŞ	Yerli	2009-2010
KOD ADI KONGO	MÜRSEL YAYLALI	Yerli	2009-2010
KREDİ KARTI	CÜNEYT ÇALIŞKUR	Yerli	2009-2010
KREM KAMEL	ZEYNEP KAÇAR	Yerli	2009-2010
KURBAN	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	2009-2010
KUŞLAR MAHKEMESİ	PEMBE AKGÜN KÖSE	Yerli	2009-2010
KUZGUNCUK TÜRKÜSÜ	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	2009-2010
KÜÇÜK BİR MUCİZE	ULVİYE BURSA KARACA	Yerli	2009-2010
KÜÇÜK KORSAN	NECMETTİN TETİK	Yerli	2009-2010

KÜL BELLEK (ÜSTÜNE KÜL YAĞAN HAYATLAR)	BANU BELİZ GÜÇBİLMEZ	Yerli	2009-2010
LOZAN	MEMET BAYDUR	Yerli	2009-2010
MİSAFİR	BİLGESU ERENUS	Yerli	2009-2010
NE DERSİN AZİZİM ? (TAM AZİZ NESİNLİK)	AZİZ NESİN	Yerli	2009-2010
NERİMAN'IN KILICI "KAHRAMANLAR ÖLDÜ MÜ"	REFİK ERDURAN	Yerli	2009-2010
ORKESTRA	ZEKİ YORULMAZ	Yerli	2009-2010
ÖĞÜT	CEM USLU	Yerli	2009-2010
ÖLÜMÜ YAŞAMAK	ORHAN ASENA	Yerli	2009-2010
PRÖMİYER	CİVAN CANOVA	Yerli	2009-2010
PUŞİDE-İ SİYAH (KARA ÖRTÜ)	ZERRİN TİĞLIOĞLU	Yerli	2009-2010
RAB ŞEYTAN'A DEDİ Kİ	NİHAT ASYALI	Yerli	2009-2010
REZERVUAR KANİŞLERİ	BÜLENT USTA	Yerli	2009-2010
RUMUZ GONCAGÜL	OKTAY ARAYICI	Yerli	2009-2010
SAKARCA	FAKİR BAYKURT	Yerli	2009-2010
SİNEK KADAR KOCAM OLSUN BAŞIMDA BULUNSUN	HATİCE MERYEM	Yerli	2009-2010
ŞEREFİNE İNSANOĞLU	TOYGUN ORBAY	Yerli	2009-2010
TEK KİŞİLİK ŞEHİR	BEHİÇ AK	Yerli	2009-2010
TELEVİZYON CUMHURİYETİ	ALİ CÜNEYD KILCIOĞLU	Yerli	2009-2010
TİYATRO ÇOCUKLARI	MEHMET ŞEKİP TAŞPINAR	Yerli	2009-2010
TÖRE	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	2009-2010
UÇURTMANIN KUYRUĞU	SAVAŞ DİNÇEL	Yerli	2009-2010
UYSAL YURTTAŞ PROJESİ	HASAN ÖZTÜRK	Yerli	2009-2010
VAK'AA	CÜNEYT ÇALIŞKUR	Yerli	2009-2010
YAĞMUR AĞACI	SERPİLHAN KANIBOL	Yerli	2009-2010
YARINLARA GEÇ KALMADAN	FEYZULLAH ARSLAN-NERMİN ERTÜRKMEN	Yerli	2009-2010
YAŞLI PALYAÇO	İRFAN GÜRKAN ÇELEBİ	Yerli	2009-2010
YAZILIKAYA	SEVGİ SANLI	Yerli	2009-2010
YOKSUN	CUMA BOYNUKARA	Yerli	2009-2010
YOLLARDA	HALUK IŞIK	Yerli	2009-2010
ZİYARETÇİ	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	2009-2010
ASİYE NASIL KURTULUR?	VASIF ÖNGÖREN	Yerli	2010-2011
BENİM GÜZEL PABUÇLARIM	DERSU YAVUZ ALTUN	Yerli	2010-2011
BENİM TATLI MELEĞİM	METİN MURAT ARSLAN	Yerli	2010-2011
BİR GARİP ORHAN VELİ	MURATHAN MUNGAN	Yerli	2010-2011
BOĞAÇ HAN	HASAN ERKEK	Yerli	2010-2011
BÜYÜMEK İSTİYORUM	MEHMET AKAY	Yerli	2010-2011
CAMDAN KALP	ÖZLEM SARAÇ	Yerli	2010-2011
CUMHURİYETİN İLK SADASI	ASİYE DEMET ÇİZMELİ / BARIŞ PINAR ÇELEBİOĞLU	Yerli	2010-2011

ÇOK BİLEN ÇOK YANILIR	RECAİZADE MAHMUT EKREM	Yerli	2010-2011
DELİ DUMRUL	GÜNGÖR DİLMEN	Yerli	2010-2011
DÖNÜLMEZ AKŞAMIN UFKUNDAYIZ	NAZLI NİHAN ŞENOL	Yerli	2010-2011
DUVARLARIN ÖTESİ	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	2010-2011
DÜNYANIN ESKİ ZAMANLARINDA	IŞIL KASAPOĞLU	Yerli	2010-2011
EDİNİN ANNESİ NEREDE ?	RAŞEL MESERİ / PINAR YAYGEL	Yerli	2010-2011
ERKEK VE KADIN	SEMİH SERGEN	Yerli	2010-2011
FERMANLI DELİ HAZRETLERİ	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	2010-2011
FOSFORLU CEVRİYE	SUAT DERVİŞ	Yerli	2010-2011
GAYRİ RESMİ HÜRREM	ÖZEN YULA	Yerli	2010-2011
GEÇ KALANLAR	PERVİN ÜNALP	Yerli	2010-2011
GENÇ OSMAN	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	2010-2011
GILGAMEŞ	ŞİRİN AKTEMUR TOPRAK / GÖKHAN AKTEMUR	Yerli	2010-2011
GİZLER ÇARŞISI	TURGAY NAR	Yerli	2010-2011
GÜLYABANİ	HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR	Yerli	2010-2011
HACİYATMAZ	CEVAT FEHMİ BAŞKUT	Yerli	2010-2011
HADİ ALDAT BAKALIM (GÜLDÜRÜ ÜSTÜNE ALDATMA YA DA TAM TERSİ)	AHMET METİN ÖNEL	Yerli	2010-2011
HERKES SİHİRBAZ OLACAK	KUBİLAY TUNÇER	Yerli	2010-2011
HİÇ KİMSENİN ÖYKÜSÜ	ERDİ MAMİKOĞLU	Yerli	2010-2011
HÜZZAM	GÜNER SÜMER	Yerli	2010-2011
İÇLERİNDEN HANGİSİ (KARILARINDAN HANGİSİ)	YILDIRIM KESKİN	Yerli	2010-2011
İKİ ÇARPI İKİ	BEHİÇ AK	Yerli	2010-2011
İSTİBDAT KUMPANYASI	UĞUR SAATÇİ	Yerli	2010-2011
İŞTE BAŞ İŞTE GÖVDE İŞTE KANATLAR	SEVİM BURAK	Yerli	2010-2011
KADIN SIĞINAĞI	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	2010-2011
KAHRAMAN KARINCA	ÇAĞLAR DENİZ	Yerli	2010-2011
KARŞILAŞMALAR	H. CAN UTKU	Yerli	2010-2011
KENDİ KENDİNE KONUŞMAKTIR AŞK	CEZMİ ERSÖZ	Yerli	2010-2011
KERBELA	ALİ BERKTAY	Yerli	2010-2011
KISMET	GÜLRİZ SURURİ	Yerli	2010-2011
KREDİ KARTI	CÜNEYT ÇALIŞKUR	Yerli	2010-2011
KREM KAMEL	ZEYNEP KAÇAR	Yerli	2010-2011
KÜÇÜK KORSAN	NECMETTİN TETİK	Yerli	2010-2011
MATRUŞKA	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	2010-2011
MURTAZA	ORHAN KEMAL	Yerli	2010-2011
NAZİM HİKMET'İN MEMLEKETİMDEN İNSAN MANZARALARI'NDAN ONBİR TABLO	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2010-2011

NE DERSİN AZİZİM ? (TAM AZİZ NESİNLİK)	AZİZ NESİN	Yerli	2010-2011
NERİMAN'IN KILICI "KAHRAMANLAR ÖLDÜ MÜ"	REFİK ERDURAN	Yerli	2010-2011
ORKESTRA	ZEKİ YORULMAZ	Yerli	2010-2011
ÖLÜMÜ YAŞAMAK	ORHAN ASENA	Yerli	2010-2011
ÖZGÜRLÜK OYUNU	ADEM ATAR	Yerli	2010-2011
PAPAĞAN KAÇTI	ÖZEN RODOP	Yerli	2010-2011
PİR SULTAN ABDAL	MAHMUT GÖKGÖZ	Yerli	2010-2011
PRÖMİYER	CİVAN CANOVA	Yerli	2010-2011
PUŞİDE-İ SİYAH (KARA ÖRTÜ)	ZERRİN TİĞLİOĞLU	Yerli	2010-2011
RAB ŞEYTAN'A DEDİ Kİ	NİHAT ASYALI	Yerli	2010-2011
SAKARCA	FAKİR BAYKURT	Yerli	2010-2011
SARIPINAR 1914 (DEĞİRMEN)	REŞAT NURİ GÜNTEKİN	Yerli	2010-2011
SİNEK KADAR KOCAM OLSUN BAŞIMDA BULUNSUN	HATİCE MERYEM	Yerli	2010-2011
SOĞUK BİR BERLİN GECESİ (YABANCI)	BARIŞ EREN	Yerli	2010-2011
SUSKUNLAR KAPISINDA (BAB-I HAMÛŞAN)	CEM GÜNEN	Yerli	2010-2011
ŞAİR BABA VE DAMDAKİLER	İBRAHİM BALABAN	Yerli	2010-2011
ŞİLİ'DE AV	ORHAN ASENA	Yerli	2010-2011
TEK KİŞİLİK ŞEHİR	BEHİÇ AK	Yerli	2010-2011
TELEVİZYON CUMHURİYETİ	ALİ CÜNEYD KILCIOĞLU	Yerli	2010-2011
TİTİL İLE BİBİL	HABİB BEKTAŞ	Yerli	2010-2011
UÇURTMANIN KUYRUĞU	SAVAŞ DİNÇEL	Yerli	2010-2011
UYSAL YURTTAŞ PROJESİ	HASAN ÖZTÜRK	Yerli	2010-2011
ÜSTAT HARPAGON'A SAYGI VE DESTEK GECESİ	CİVAN CANOVA	Yerli	2010-2011
VAK'AA	CÜNEYT ÇALIŞKUR	Yerli	2010-2011
YABAN	YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU	Yerli	2010-2011
YAŞAMA HAKKI	GÜLTEN KARLI	Yerli	2010-2011
YAŞAR NE YAŞAR NE YAŞAMAZ	AZİZ NESİN	Yerli	2010-2011
YAŞLI PALYAÇO	İRFAN GÜRKAN ÇELEBİ	Yerli	2010-2011
YOKSUN	CUMA BOYNUKARA	Yerli	2010-2011
YOLLARDA	HALUK IŞIK	Yerli	2010-2011
ZENGİN MUTFAĞI	VASIF ÖNGÖREN	Yerli	2010-2011
AÇIL KAFAM AÇIL (AÇIL SUSAM AÇIL)	REFİK ERDURAN	Yerli	2011-2012
AK KARTALIN OĞLU	ORHAN ASENA	Yerli	2011-2012
ALAADDİN'İN SİHİRSİZ LAMBASI	HARUN ÖZER	Yerli	2011-2012
ANAM BACIM AVRADIM	İNANÇ YILAN	Yerli	2011-2012
BATAKHANE GÜZELİ	ERMAN CANATAN	Yerli	2011-2012
BENERCİ KENDİNİ NİÇİN ÖLDÜRDÜ	NAZIM HİKMET RAN	Yerli	2011-2012

BENİM TATLI MELEĞİM	METİN MURAT ARSLAN	Yerli	2011-2012
BİR ANADOLU EFSANESİ- KÖROĞLU'NUN MEYDANA ÇIKIŞI	YAŞAR KEMAL	Yerli	2011-2012
BİR CEZA AVUKATININ ANILARI	FARUK EREM	Yerli	2011-2012
BİR GARİP ORHAN VELİ	MURATHAN MUNGAN	Yerli	2011-2012
BİR HİLAL UĞRUNA	SEMİH SERGEN	Yerli	2011-2012
BİR ŞEHNAZ OYUN	TURGUT ÖZAKMAN	Yerli	2011-2012
BİR TAYYARE SERAVENİ	FİRDEVS AYLİN TEZ	Yerli	2011-2012
BOĞAÇ HAN	HASAN ERKEK	Yerli	2011-2012
CAMDAN KALP	ÖZLEM SARAÇ	Yerli	2011-2012
ÇOCUKTAN AL HABERİ	VEDAT DEMİRCİ	Yerli	2011-2012
DÖNÜLMEZ AKŞAMIN UFKUNDAYIZ	NAZLI NİHAN ŞENOL	Yerli	2011-2012
DÖRT KÖŞE PALYAÇO	TAMAY SAYAR / ŞEKİP TAŞPINAR	Yerli	2011-2012
EDİ'NİN ANNESİ NEREDE ?	RAŞEL MESERİ / PINAR YAYGEL	Yerli	2011-2012
ELMA HIRSIZLARI	MEMET BAYDUR	Yerli	2011-2012
ENTRİKALI DOLAP KOMEDYASI	YUNUS EMRE GÜMÜŞ	Yerli	2011-2012
EŞEĞİN GÖLGESİ	HALDUN TANER	Yerli	2011-2012
FERMANLI DELİ HAZRETLERİ	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	2011-2012
FOSFORLU CEVRIYE	SUAT DERVİŞ	Yerli	2011-2012
GENÇ OSMAN	TURAN OFLAZOĞLU	Yerli	2011-2012
GILGAMEŞ (TANRILAR VE İNSANLAR)	ORHAN ASENA	Yerli	2011-2012
GİZLER ÇARŞISI	TURGAY NAR	Yerli	2011-2012
HACİYATMAZ	CEVAT FEHMİ BAŞKUT	Yerli	2011-2012
HERKESİN BİLDİĞİ SIRLAR	YAVUZ ÖZKAN	Yerli	2011-2012
HİÇ KİMSENİN ÖYKÜSÜ	ERDİ MAMİKOĞLU	Yerli	2011-2012
HÜZZAM	GÜNER SÜMER	Yerli	2011-2012
İBİŞ'İN RÜYASI	TARIK BUĞRA	Yerli	2011-2012
İKİ ÇARPI İKİ	BEHİÇ AK	Yerli	2011-2012
İLK YILLAR (ROKSALAN)	ORHAN ASENA	Yerli	2011-2012
İŞTE BAŞ İŞTE GÖVDE İŞTE KANATLAR	SEVİM BURAK	Yerli	2011-2012
KAFES ARKASINDA	MUSAHİPZADE CELAL	Yerli	2011-2012
KANTOCU	HALDUN DORMEN	Yerli	2011-2012
KAYIP BOLLUK ÜLKESİ (TELEFONU)	HARUN ÖZER	Yerli	2011-2012
KEDİGÖZ DANIŞMAN	HASAN ÖZTÜRK	Yerli	2011-2012
KELOĞLAN KELEŞOĞLAN	ULVİYE BURSA KARACA	Yerli	2011-2012
KENDİ KENDİNE KONUŞMAKTIR AŞK	CEZMİ ERSÖZ	Yerli	2011-2012
KERBELA	ALİ BERKTAY	Yerli	2011-2012
KIRMIZI ŞEMSİYE	AYTÜL AKAL / MAVİSEL YENER / NİLAY YILMAZ	Yerli	2011-2012
KREM KAMEL	ZEYNEP KAÇAR	Yerli	2011-2012

KUVAY-İ MİLLİYE "KURTULUŞ SAVAŞI DESTANI"	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2011-2012
MATRUŞKA	TUNCER CÜCENOĞLU	Yerli	2011-2012
MICHELANGELO	IRMAK BAHÇECİ	Yerli	2011-2012
MURTAZA	ORHAN KEMAL	Yerli	2011-2012
NAZİM HİKMET'İN MEMLEKETİMDEN İNSAN MANZARALARI'NDAN ONBİR TABLO	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2011-2012
NE DERSİN AZİZİM ? (TAM AZİZ NESİNLİK)	AZİZ NESİN	Yerli	2011-2012
NE GÜZEL ŞEY HATIRLAMAK SENİ	NAZİM HİKMET RAN	Yerli	2011-2012
NEREYE	HÜSEYİN ALP TAHMAZ	Yerli	2011-2012
ORTAK AĞIT	HASAN ÖZTÜRK	Yerli	2011-2012
RAB ŞEYTAN'A DEDİ Kİ	NİHAT ASYALI	Yerli	2011-2012
RAHVAN GİDEN ATILAR	ÖZEN YULA	Yerli	2011-2012
SARIPINAR 1914 (DEĞİRMEN)	REŞAT NURİ GÜNTEKİN	Yerli	2011-2012
SERSEM KOCANIN KURNAZ KARISI	HALDUN TANER	Yerli	2011-2012
SİHİRLİ HEDİYELER	AYŞEN İNCİ	Yerli	2011-2012
SİNEK KADAR KOCAM OLSUN BAŞIMDA BULUNSUN	HATİCE MERYEM	Yerli	2011-2012
SINIR	MUZAFFER İZGÜ	Yerli	2011-2012
SOĞUK BİR BERLİN GECESİ (YABANCI)	BARIŞ EREN	Yerli	2011-2012
SUSKUNLAR KAPISINDA (BAB-I HAMÛŞAN)	CEM GÜNEN	Yerli	2011-2012
TEK KİŞİLİK ŞEHİR	BEHİÇ AK	Yerli	2011-2012
TEK KİŞİLİK YAŞAM "İNSANCA, OTÇA, ATOMCA"	BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU	Yerli	2011-2012
TOROS CANAVARI	AZİZ NESİN	Yerli	2011-2012
VE HEP BİRLİKTE SOLDAN ÇIKARLAR	KEREM KURDOĞLU	Yerli	2011-2012
YAŞAMA HAKKI	GÜLTEN KARLI	Yerli	2011-2012
YERİN ALTINDA	SEMA GÖKTAŞ	Yerli	2011-2012
YOSUNLAR	ŞAHİN ÖRGEL	Yerli	2011-2012
YUNUS EMRE	RECEP BİLGİNER	Yerli	2011-2012
ZALİM MAHMUT (BİR KURLU KISSA)	SALİH DÜNDAR MÜFTÜOĞLU	Yerli	2011-2012

Ek 4. Tuik Verileri 2000-2014

Sezon yılına göre tiyatro salonu, oynanan eser ve seyirci sayısı

Number of theater halls, production and attendances by season year

Sezon yılı Season years	Tiyatro	Oynanan eser sayısı			Seyirci sayısı		
	salonu sayısı	Number of production			Attendances		
	Number of theater halls	Yerli eser		Yabancı eser	Toplam	Yerli eser	Yabancı eser
		Toplam	National production	Foreign production		National production	Foreign production
2000-2001	99	630	376	254	2 570 120	1 554 886	1 015 234
2001-2002	102	713	460	253	2 634 841	1 666 463	968 378
2002-2003	97	898	632	266	2 758 206	1 809 068	949 138
2003-2004	115	977	674	303	2 567 491	1 787 714	779 777
2004-2005	123	1 177	1 002	175	2 716 251	2 110 523	605 728
2005-2006	112	608	448	160	2 161 537	1 519 852	641 685
2006-2007	130	848	607	241	2 419 262	1 701 291	717 971
2007-2008	204	2 122	1 818	304	3 380 214	2 466 373	913 841
2008-2009	201	2 217	1 703	514	4 320 729	3 067 727	1 253 002
2009-2010	430	3 694	2 918	776	5 248 226	3 854 341	1 393 885
2010-2011	511	4 252	3 470	782	5 385 588	4 059 860	1 325 728
2011-2012	606	5 539	4 485	1 054	5 621 066	4 023 018	1 598 048
2012-2013	678	6 219	5 301	918	6 244 821	4 739 078	1 505 743
2013-2014	611	6 642	5 631	1 011	6 076 128	4 909 012	1 167 116

Not: 2009-2010 sezonundan itibaren turne faaliyetleri tabloya dahil edilmiştir.

Note: The tour activities are included in since the 2009-2010 season.

ÖZ GEÇMİŞ

Adı, Soyadı: Kerem Demirtaş

D. Tarihi: 01.05.1981

Adres: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Mütercim-Tercümanlık Bölümü
35040 Bornova/ İzmir

Tel: 0232 311 2974

E-mail: kerem.demirtas@ege.edu.tr

Eğitim:

1999 - 2004: Lisans, Ege Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı

2005 - 2008: Yüksek Lisans, Muğla Üniversitesi, Mütercim-Tercümanlık Bölümü

Yüksek Lisans Tezi: “Saçmanın Çevirisi: Türkçede Absürd Tiyatro Örneklerine Çeviribilimsel Bir Yaklaşım”

2008 - 2016: Doktora, Yıldız Teknik Üniversitesi Diller ve Kültürlerarası Çeviribilim Programı

Deneyim:

2005 – 2008: Araştırma Görevlisi, Muğla Üniversitesi, Mütercim-Tercümanlık Bölümü

2008 – 2009: Öğretim Görevlisi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu

2009 - : Öğretim Görevlisi, Ege Üniversitesi, Mütercim-Tercümanlık Bölümü

2008 - : Oyuncu, Ege Sanat Atölyesi, İzmir. (Öncesinde Ege Üniversitesi Tiyatro Topluluğu 2001-2004)

Yayınları:

Kitapta Bölüm:

“Macbeth Çizgi Romanının Türkçe Çevirisinin Bourdieu Sosyolojisi Bağlamında İncelenmesi”. Emine Bogenç Demirel, *Çeviri Sosyolojisinin İnşası: Bourdieu Çözümleri*, İstanbul: Cinius Yayınları, 2013 s.142–165

Hakemli Dergilerde Makaleler:

“Aesthetics as a Constraint for Non-Translation in Theatre”. *Interactions*. İzmir: Ege U.P., 25.1-2, Spring-Fall 2016.

“Tiyatro, Çeviri ve Estetik”. (Prof. Dr. Emine Bogenç Demirel’le birlikte). *Frankofoni*, sayı 26. 2016.

Sözlü Bildiriler:

“History Recycled: The Mingled Lives Beyond the Intertextual Facade”, English Language and Literature Studies: Embracing Edges in Belgrade University 2012 (Belgrad, Sırbistan).

“Çeviribilim ve Özdüşünümsellik”, X. Uluslararası Dil, Deyiş, Yazınbilim Sempozyumu, Gazi Üniversitesi, 2010 (Ankara, Türkiye).

Çağrılı Konuşma:

“Tiyatro Çevirisi”, İzmir Ekonomi Üniversitesi, 27 Şubat 2012, (İzmir, Türkiye).

Katıldığı Etkinlikler:

“EMUNI Agricola Translation Studies Summer School” Turku Üniversitesi, Turku, Finlandiya, 01.06.2015 - 12.06.2015. (Yarı burslu)

“Translation Studies Workshop”, British Institute, Amman, Ürdün. 5-7 Eylül 2011.

“Olympia International Meeting of University Theatre”, Yunanistan, 2003.

Sahnelediği Oyunlar:

2001-2002, Sinekler (J Paul Sartre),

2002-2003, Kel Şarkıcı (Eugene Ionesco)

2003-2004, Savaş Baba (Yakovos Kambenellis)

2004-2006, Kafkas Tebeşir Dairesi (Bertold Brecht)

2008-2009, Venedik Taciri (W. Shakespeare)

2012-2013, İçerdekiler (Melih Cevdet Anday)

Üyelikler:

Çeviri Derneği (İzmir Şubesi Kurucu Üye)