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

**DOKTORA TEZİ**

# TİYATRO ÇEVİRİSİ BAĞLAMINDA BERNARD - MARIE KOLTÈS OYUNLARININ TÜRKİYE'DEKİ DOLAŞIMI

**BEKİ HALEVA**
**7726207**

**TEZ DANIŞMANI**
**Doç. Dr. Emine BOGENÇ DEMİREL**

**İSTANBUL**
**Kasım 2011**

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FRANSIZCA MÜTERCİM TERCÜMANLIK ANA BİLİM DALI
DİLLER VE KÜLTÜRLERARASI ÇEVİRİBİLİM DOKTORA PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

# TİYATRO ÇEVİRİSİ BAĞLAMINDA BERNARD - MARİE KOLTÈS OYUNLARININ TÜRKİYE'DEKİ DOLAŞIMI

BEKİ HALEVA

7726207

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 01.11.2011
Tezin Savunulduğu Tarih: 30.11.2011
Tez Oy birliği / ~~Oy çokluğu~~ ile başarılı bulunmuştur.
Tez Danışmanı : Doç. Dr. Emine B. Demirel
Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Füsun Ataseven
Doç. Dr. Arzu Kunt
Prof. Dr. Sündüz Öztürk Kasar
Prof. Dr. Osman Senemoğlu

İSTANBUL
KASIM 2011

# ÖZ

## TİYATRO ÇEVİRİSİ BAĞLAMINDA BERNARD - MARİE KOLTÈS OYUNLARININ TÜRKİYE'DEKİ DOLAŞIMI

**Beki Haleva**
**Kasım 2011**

Doktora tezi olarak hazırlanan bu çalışmada Batı tiyatrosunda çağdaş klasik olarak kabul gören Bernard-Marie Koltès oyunlarının Türkiye'deki dolaşımı incelenmiştir. Çalışmada, kültürlerarası konumlarıyla birçok benzerlikleri içlerinde barındıran çeviri ve tiyatro, her iki alanın kuramcılarından yararlanılarak oluşturulmuş bir yöntem çerçevesinde ele alınmıştır. Buna göre Fransız tiyatro kuramcılarından Patrice Pavis'in sahnelemeye yönelik tasarladığı "kum saati" modeli çeviri alanına uyarlanarak uygulanmıştır. Uygulamada Koltès yapıtının çıkış kültüründe ortaya çıkış süreci ile bu yapıtın varış kültüründe yeniden üretimi aşamalı bir biçimde mercek altına alınmıştır. Çeviri incelemesi aşamasında Pavis'in önerdiği "bir somutlaştırma dizisi olarak çeviri modeli" kullanılmıştır.

Tiyatro sanatının özellikleri tiyatro çevirilerinin farklı bir yaklaşımla gerçekleştirilmelerini zorunlu kılar. Bu düşünceden yola çıkılarak, çeviri pratiği bağlamında ele alınan metinler, çeviribilim alanında her geçen gün daha çok önem kazanan çeviri sosyolojisinin öngördüğü araçlardan yararlanılarak irdelenmiştir. Uyarlayıcı olarak tanımlanan eyleyicilerin dolaşıma olan katkıları, uygulama kapsamında birey ve kurum olmak üzere iki düzlemde incelenmiştir. Bu amaçla bir yandan çevirmenler, öteki yandan yayınevleri ve/ya da tiyatro kurumları yetkilileriyle gerçekleştirilen söyleşilerin sağladığı veriler ışığında bir sonuç elde edilmiştir.

Uygulamalar sonucunda çevirilerin çoğunlukla her iki alanda bilgi ve/ya da deneyim sahibi ve çeviri süreçlerini gerekçelendirebilen çevirmenler tarafından gerçekleştirildikleri gözlenmiştir. Dolaşımda rol alan tüm eyleyicilerin Koltès metinlerini simgesel sermaye edinme aracı olarak kullandıkları anlaşılmıştır. Ayrıca Türk tiyatrosu ile Batı tiyatrosu arasında yer alan biçimsel, biçemsel ve izleksel farklılıklara karşın, Koltès'in özellikle olgunluk dönemi olarak tanımladığımız yapıtlarının hepsinin çevrildiği, hatta sahnelenmiş kimi oyunların yayımlanmamış olmakla beraber bir kereden çok çevrildiği saptanmıştır. Varılan sonuç, çağdaş Türk tiyatrosunun kat ettiği yolun da bir göstergesi niteliğindedir.

**Anahtar Sözcükler:** çeviri sosyolojisi, çeviri pratiği, tiyatro çevirisi, metin dolaşımı, Bernard-Marie Koltès, Pierre Bourdieu, Patrice Pavis, "uyarlanmış kum saati modeli"

## ABSTRACT

## CIRCULATION OF BERNARD-MARIE KOLTÈS' DRAMAS IN TURKEY AS A PART OF DRAMA TRANSLATION

**Beki Haleva**
**November 2011**

The goal of this dissertation is to make a survey of circulation of Bernard-Marie Koltès' dramas in Turkey, which are respected as modern classics in the Western theatre. Translation and theatre, which show similarities in terms of their intercultural positions, are discussed in the light of a methodology developed by the theoreticians of both fields. In this respect, the "hourglass" model, designed for the purpose of staging by Patrice Pavis, one of the French drama theoreticians, is implemented being adapted to translation. In this study, the emerging process of Koltès' work in the source culture, along with reproduction of this work in the target culture, are put under the lens in a stepwise manner. The "translation model as a series of concretization" proposed by Pavis is employed in the translation analysis section of the study.

The features of theatre require dramas be translated with a different approach. In accordance with this view, the texts analyzed within translation practice are put under the lens by utilizing the means of sociology of translation. The contributions of the agents to circulation are analyzed in terms of both individual and institutional viewpoints within the scope of implementation.

The results of the survey indicate that the texts have been translated by translators who are knowledgeable and/or experienced in both areas and who can explain their translation process. It has been understood that all the agents who take part in the circulation have used the Koltès texts as a means of obtainment of symbolic capital. It has also been found out that all the works of Koltès, which belong to his maturity age, have been translated despite the formal, stylistic and thematic differences between Turkish and Western theatre. The result of the study also stands as a sign showing to what extent the modern Turkish theatre has developed in time.



**Keywords :** sociology of translation, translation practice, drama translation, circulation, Bernard-Marie Koltès, Pierre Bourdieu, Patrice Pavis, "adapted hourglass model"

# ÖNSÖZ

Çeviri ve tiyatro, uygarlığın kilometre taşları, daha da ötesi *olmazsa olmaz*ları, eskiden beri ilgimi çeken iki alan olmuştur Bu ilgiyi uğraşa dönüştürmemse, yaşantımın ileri bir döneminde uzun ve zahmetli bir serüvenin sonucu oldu. Bugün artık çeviri olgusu mesleğimin bir parçası, tiyatroysa soluklandığım bir vaha, beslendiğim bir mecra; öyle ki bir gönül borcum var tiyatroya, bana sağladığı onca yarar için. İşte bu çalışmayla, akademik açıdan çok fazla irdelenmemiş bir konuyu, tiyatro çevirisini ele alarak az da olsa bir katkı sağlamak istedim, bir bakıma bu borcun küçük bir karşılığı. Doktora zor bir uğraştır dediklerinde gülüp geçmiştim. Oysa haklıymışlar, zor olduğu kadar da zahmetli ve hayli özveri isteyen bir süreçmiş, özellikle de yaşam yükünün ağırlaştığı bir döneminize denk gelmişse eğer. Bu yükümü paylaşmakla kalmayıp hafifletmek için elinden gelen her yardımı sağlayan sevgili eşim Moşe'nin desteği olmadan böylesi bir süreci tamamlayamazdım. Kendisine içtenlikle teşekkür ediyor ve çalışmamı, onca desteğin küçük bir karşılığı olarak, kendisine ithaf ediyorum.

Tezimi henüz tamamlamış olmanın yorgunluğuyla hep zorlukları vurgulayarak söze başladım, oysa doktora süreci ister katıldığım dersler kapsamında olsun, ister tez yazım aşamasında olsun bana öyle yeni kapılar açtı ki bugün artık her şeye değdi diyebiliyorum, özellikle de iki alanı kapsamlı bir biçimde ele almayı gerektiren bu çalışma sayesinde edindiğim bilgileri düşündüğümde. Bugün artık iyi ki bu işe girişmişim diyebiliyorsam eğer bu, sevgili tez danışmanım Doç. Dr. Emine Bogenç Demirel sayesinde oldu. Gerek çalışmamın yöntemsel çerçevesini çizerek iki alanın buluşmasına olanak sağlayan, gerek beni Koltès gibi bir yazarla tanıştıran, gerekse her aşamada beni yakından izleyerek yönlendiren ve her daim bana moral veren kendisine ne kadar teşekkür etsem azdır, *iyi ki varsınız* diyorum.

Bu doktora tezinde katkısı olan öyle çok isim var ki hepsine ayrı ayrı teşekkür etmek isterim. Öncelikle sevgili Bölüm Başkanım Prof. Dr. Füsun Ataseven'e doktora derslerinde bana açtığı farklı kapılar ve iki yıl boyunca tez izleme jürimde yer alarak sağladığı değerli katkılar için sonsuz teşekkürler.

Kendi yoğunluğuna karşın tez izleme jürimde yer alarak bana zaman ayıran ve değerli katkılarını benden esirgemeyen sevgili Doç. Dr. Arzu Kunt'a içtenlikle teşekkür ederim.

Doktora dersleri kapsamında verimli çalışmalar yapmamıza olanak sağlayan, onca korktuğum göstergebilimi bana sevdiren ve tez jürimde yer almayı kabul eden sevgili hocam Prof. Dr. Sündüz Öztürk Kasar'a ve tez jürimde yer alarak beni onurlandıran sayın Prof. Dr. Osman Senemoğlu'na teşekkürü borç bilirim.

İncelememin temel araçları çeviri materyali olmaksızın bu çalışmayı istediğim boyutta gerçekleştiremezdim. Bu araçlara ulaşmamı sağlayan sevgili hocam Prof. Dr. Hasan Anamur oldu. Kendisine içtenlikle teşekkür ediyor ve bu vesileyle akademik alana adım attığım ilk günden beri derin bilgisini paylaşarak bana açtığı yeni ufuklar için minnet duygularımı iletiyorum.

İncelememe materyal sağlayan öteki üç kişi de sahnelediği oyunun çevirisini bana ulaştıran Sayın Mahir Günşiray ile gerçekleştirmiş oldukları çevirileri benimle

paylaşan ve söyleşi sorularımı da ayrıntılı olarak yanıtlayan Sayın Zeynep Avcı ve Sayın Esen Çamurdan oldu, kendilerine içtenlikle teşekkür ederim.
Akademik çalışmaların zor bir yanı da kaynakça boyutudur. Kimi kaynaklara sevgili arkadaşım, meslektaşım Arş. Gör. Semra Baturay'ın yardımlarıyla ulaştım, kendisine çok teşekkür ederim.
Çalışmamın temel dayanağı, inceleme nesnesinin Türkiye'deki dolaşımına aracı olan çevirmenler ile yayınevleri ve tiyatro yetkilileriyle yaptığım söyleşilerdi. Kendilerine ulaştığımda hepsi yanıtlamaya gönüllü oldu, ne var ki kimi hemen yanıtlarken kimi, elde olmayan nedenlerle, söyleşiye katılamadı. Hepsine ayrı ayrı teşekkür ederken yanıtlarıyla çalışmama büyük katkı sağlayan değerli Ayça Akarçay, Yiğit Bener, Işık Ergüden, Ayberk Erkay, Hamdi Tuncer, Ali Karabayram, Yılmaz T. Öğüt ve Şaziye Dağyapan'a ayrıca teşekkürü borç bilirim. Özellikle de, bir dedektif titizliğiyle yılmadan aradığım ve sonunda kendisine ulaştığım, sevgili Hamdi Tuncer'in gösterdiği ilgi inanılmazdı. Çekildiği köşesinden benim için çıkması, yanıtlayabilmek için yaşam şeklini değiştirmesi, onca değerin yitirildiği günümüzde hâlâ umut olduğunu gösterdi bana, kendisine gönülden teşekkürler. Ayrıca kimi söyleşileri gerçekleştirmeme aracı olan Sayın Prof. Dr. M. Emin Özcan ve sevgili Selen Korad Birkiye'ye de yardımları için çok teşekkür etmek isterim.
Son olarak da doktora dersleri boyunca birikim ve bilgilerini bizlerle paylaşan tüm hocalarıma ve beni hep yüreklendiren Bölüm arkadaşlarıma sonsuz teşekkürler.

İstanbul, Kasım 2011 Beki Haleva

## İÇİNDEKİLER


**Sayfa No**

**TEZ ONAY SAYFASI**
**ÖZ…….....** iii
**ABSTRACT……...** iv
**ÖNSÖZ……...** v
**İÇİNDEKİLER……..** vii
**TABLOLAR LİSTESİ……..** xi
**ŞEKİLLER LİSTESİ……** xiii
**KISALTMALAR……...** xiv

**1. GİRİŞ……..** 1

**2. KURAMSAL ÇERÇEVE…….....** 6

2.1. Patrice Pavis'in Kum Saati Modeli…… 6
2.2. Çeviribilimde Yeni Yaklaşımlar ve Çeviri Sosyolojisi…… 14
2.3. Tiyatro Çevirisi ve Patrice Pavis Çeviri Modeli…….. 27
2.3.1. Batı'da Çeviri Yaklaşımları……... 30
2.3.1.1. Sahnelenebilirlik ve Okunabilirlik……... 38
2.3.1.2. Çeviri mi? Uyarlama mı?..... 40
2.3.1.3. Çeviri ve Dolaşımı…….. 42
2.3.2. Türkiye'deki Yaklaşımlar…….. 44
2.3.3. Patrice Pavis ve Tiyatro Çevirisi…… 50

**3. KUM SAATİ MODELİ VE ÇIKIŞ KÜLTÜRÜNDE KOLTÈS YAPITLARININ ÜRETİM SÜRECİ……..** 54

3.1. Kültürel Modellendirmeler……... 54
3.1.1. Modernizm……. 61
3.1.2. Postmodernizm……... 68
3.1.2.1. Tüketim Olgusu……. 75
3.1.2.2. Öteki Kavramı……... 82
3.2. Sanatsal Modellendirmeler…..... 89
3.2.1. Batı Tiyatrosu……. 90
3.2.1.1. Karşı Gerçekçi Eğilimler……..... 91
3.2.1.2. Avangard ya da Öncü Tiyatro…….. 94
3.2.1.2.1. Fütürist Tiyatro…….. 96
3.2.1.2.2. Dışavurumcu Tiyatro……... 98
3.2.1.2.3. Gerçeküstücü Tiyatro……... 101
3.2.1.2.4. Absürd Tiyatro……. 103
3.2.1.3. Günümüz Tiyatrosu…… 105
3.2.2. Fransız Tiyatrosu 108
3.2.2.1. Bernard-Marie Koltès ve Tiyatrosu…… 115

3.2.2.1.1.Yaşam Öyküsü…… 119
3.2.2.1.2. Koltès Tiyatrosu……. 137
3.2.2.1.2.1. Koltès Karakterleri…….. 141
3.2.2.1.2.2. Oyun Dili……. 144
3.2.2.1.2.3. Uzamsal Boyut…… 148
3.2.2.1.2.4. Biçimsel-Biçemsel Boyut..……. 149
3.2.2.1.2.5. İzlekler…… 154
3.2.2.1.3. Koltès Yapıtlarından Örnekler…… 161
3.2.2.1.3.1. *La Nuit Juste Avant Les Forêts*..... 163
3.2.2.1.3.2. *Sallinger*…… 172
3.2.2.1.3.3. *Combat De Nègre Et De Chiens*…… 173
3.2.2.1.3.4. *Quai Ouest*……. 181
3.2.2.1.3.5.*Dans la solitude des champs de coton* 189
3.2.2.1.3.6. *Tabataba*…… 204
3.2.2.1.3.7. *Le Retour Au Désert*……... 205
3.2.2.1.3.8. *Roberto Zucco*…… 215

**4. KUM SAATİ MODELİ VE VARIŞ KÜLTÜRÜNDE KOLTÈS YAPITLARININ ÜRETİM İLE DOLAŞIM SÜRECİ……** 233

4.1. Uyarlayıcıların Amacı…….. 235
4.1.1. *Pamuk Tarlalarının Yalnızlığında*…….. 237
4.1.2. *Roberto Zucco*…… 239
4.1.3. *Batı Rıhtımı*..... 243
4.1.4. *Zenciyle İtlerin Dalaşı*…… 246
4.1.5. *Ormanların Hemen Önündeki Gece*……. 250
4.1.6. *Roberto Zucco. Tabataba. Sallinger. Çöle Geri Dönüş*…….. 251
4.1.7. *Ormanlardan Hemen Önceki Gece* (1)……. 257
4.1.8. *Ormanlardan Hemen Önceki Gece* (2)……... 260
4.2. Uyarlama Çalışması……. 261
4.2.1. Üç Uygulama Örneği: 262
*Ormanların Hemen Önündeki Gece - Ormanlardan Hemen Önceki Gece* (1) - *Ormanlardan Hemen Önceki Gece* (2)
4.2.1.1. Biçimsel Düzey……... 263
4.2.1.2. Biçemsel Düzey …….. 266
4.2.1.3. Anlamsal/Dilsel Düzey……. 273
4.3. Alımlama Adaptörleri…….. 282
4.3.1. Uygulama Örneği (*Roberto Zucco)*…… 283
4.3.1.1. M2 Kapsamında Alımlama Adaptörleri……. 285
4.3.1.2. M3 Kapsamında Alımlama Adaptörleri……. 289
4.4.Varış Kültürünün Sanatsal Modellendirmeleri Işığında Okunabilirlikler. 297
4.4.1. Sanatsal Modellendirmeler Bağlamında Türk Tiyatrosu……. 298
4.4.1.1. Cumhuriyet Tiyatrosu…… 302
4.4.1.2. Kısa Tarihçe……... 304
4.4.1.3. Tiyatroda İnsan Öğesi…… 309
4.4.1.4. Oyun Yapısı…… 310
4.4.1.5. Batı ile Türk Tiyatrosunun Karşılaştırılması…… 311
4.4.2 Okunabilirlikler…….. 313
4.4.2.1. Çözümleme Bağlamında Okunabilirlikler……. 314
4.4.2.2. Değerlendirme Bağlamında Okunabilirlikler…… 317

**5. SONUÇ……...** 324

**KAYNAKÇA ……...** 334
**BİRİNCİL KAYNAKLAR……** 334
**İKİNCİL KAYNAKLAR……...** 345

**EKLER ……** 350
Ek 1. Ayça Akarçay (Çevirmen)…… 350
Ek 1a. Özgeçmiş……... 350
Ek 1b. Söyleşi Metni…… 350
Ek 2. Zeynep Avcı (Çevirmen)……... 353
Ek 2a. Özgeçmiş……... 353
Ek 2b. Söyleşi Metni…… 353
Ek 3. Yiğit Bener (Çevirmen)……. 356
Ek 3a. Özgeçmiş…… 356
Ek 3b. Söyleşi Metni……. 356
Ek 4. Esen Çamurdan (Çevirmen)……... 359
Ek 4a. Özgeçmiş…… 359
Ek 4b. Söyleşi Metni……. 359
Ek 5. Işık Ergüden (Çevirmen)……... 362
Ek 5a. Özgeçmiş…… 362
Ek 5b. Söyleşi Metni……. 362
Ek 6. Ayberk Erkay (Çevirmen)……. 364
Ek 6a. Özgeçmiş…… 364
Ek 6b. Söyleşi Metni……. 364
Ek 7. Hamdi Tuncer (Çevirmen)……. 369
Ek 7a. Özgeçmiş…… 369
Ek 7b. Söyleşi Metni……. 369
Ek 8. Söyleşi - Ali Karabayram (Dost Kitabevi Genel Yayın Koordinatörü). 373
Ek 9. Söyleşi - Yılmaz T. Öğüt 375
(Mitos Boyut Yayınları, Sahibi ve Genel Yayın Yönetmeni)……
Ek 10. Söyleşi- Şaziye Dağyapan/ Ankara Devlet Tiyatrosu 377
(DT Genel Müdürlüğü Başdramaturgluk Birimi)……
Ek 11. Yanıtsız Kalan Söyleşi (Ali Berktay -Çevirmen)…… 378
Ek 11a. Özgeçmiş…….. 378
Ek 11b. Söyleşi Metni……... 378
Ek 12. Yanıtsız Kalan Söyleşi (Olcay Kunal -Çevirmen)……... 380
Ek 12a. Özgeçmiş…….. 380
Ek 12b. Söyleşi Metni……... 380
Ek 13. Yanıtsız Kalan Söyleşi (Mahir Günşiray -Yönetmen)……. 382
Ek 13a. Özgeçmiş…….. 382
Ek 13b. Söyleşi Metni……... 382
Ek 14. Yanıtsız Kalan Söyleşi (Işıl Kasapoğlu -Yönetmen)……... 383
Ek 14a. Özgeçmiş…….. 383
Ek 14b. Söyleşi Metni……... 383
Ek 15. Yanıtsız Kalan Söyleşi (Philip Boulay -Yönetmen)…… 384
Ek 15a. Özgeçmiş…….. 384
Ek 15b. Söyleşi Metni……... 384
Ek 16. Yanıtsız Kalan Söyleşi (Nicolas Klotz -Yönetmen)……..... 385

Ek 16a. Özgeçmiş…….. 385
Ek 16b. Söyleşi Metni……... 385
Ek 17. Yanıtsız Kalan Söyleşi (Ahmet Soysal-FKM Yayına ve Çeviriye Destek Programı Yürütücüsü)……... 386

**ÖZGEÇMİŞ ……** 387

## TABLOLAR LİSTESİ


**Sayfa No**

**Tablo 1 :** Mikro Biçimsel Yapı Kapsamında Virgül İmi……. 264
**Tablo 2 :** Mikro Biçimsel Yapı Kapsamında Kısa Çizgi İmi…….. 264
**Tablo 3 :** Mikro Biçimsel Yapı Kapsamında İki Nokta İmi…… 264
**Tablo 4 :** Mikro Biçimsel Yapı Kapsamında Ayraç İmi……..... 265
**Tablo 5 :** Mikro Biçimsel Yapı Kapsamında Ünlem İmi…… 265
**Tablo 6 :** Mikro Biçimsel Yapı Kapsamında Soru İmi…… 265
**Tablo 7 :** ÇM Kapsamında Sözcük Yineleme……..... 268
**Tablo 8 :** VM1 Kapsamında Sözcük Yineleme…….. 269
**Tablo 9 :** VM2 Kapsamında Sözcük Yineleme…….. 271
**Tablo 10 :** VM3 Kapsamında Sözcük Yineleme……... 272
**Tablo 11 :** Anlamsal Bağlamda Sözcük Seçimi – Örnek 1……... 274
**Tablo 12 :** Anlamsal Bağlamda Sözcük Seçimi – Örnek 2……. 274
**Tablo 13 :** Anlamsal Bağlamda Sözcük Seçimi – Örnek 3……... 274
**Tablo 14 :** Anlamsal Bağlamda Açımlama- Örnek 1…… 275
**Tablo 15 :** Anlamsal Bağlamda Açımlama- Örnek 2…….. 275
**Tablo 16 :** Argo Bağlamında Sözcük Seçimi-VM1 Kapsamında Örnek 1... 276
**Tablo 17 :** Argo Bağlamında Sözcük Seçimi-VM1 Kapsamında Örnek 2... 276
**Tablo 18 :** Argo Bağlamında Sözcük Seçimi-VM1 Kapsamında Örnek 3... 276
**Tablo 19 :** Argo Bağlamında Sözcük Seçimi-VM1 Kapsamında Örnek 4... 277
**Tablo 20 :** Argo Bağlamında Sözcük Seçimi-VM1 Kapsamında Örnek 5... 277
**Tablo 21 :** Argo Bağlamında Sözcük Seçimi-VM1 Kapsamında Örnek 6... 277
**Tablo 22 :** Argo Bağlamında Sözcük Seçimi- Örnek 1…… 277
**Tablo 23 :** Argo Bağlamında Sözcük Seçimi- Örnek 2…… 278
**Tablo 24 :** Argo Bağlamında Sözcük Seçimi--(Örnek VM2) ……. 278
**Tablo 25 :** Argo Bağlamında Deyim Desteği –VM3 Kapsamında Örnek 1….. 279
**Tablo 26 :** Argo Bağlamında Deyim Desteği –VM3 Kapsamında Örnek 2..... 279
**Tablo 27 :** Argo Bağlamında Deyim Desteği –VM3 Kapsamında Örnek 3..... 279
**Tablo 28 :** Argo Bağlamında Deyim Desteği –VM3 Kapsamında Örnek 4..... 279
**Tablo 29 :** Argo Bağlamında Deyim Desteği –VM3 Kapsamında Örnek 5..... 280
**Tablo 30 :** Argo Bağlamında Deyim Desteği –VM3 Kapsamında Örnek 6..... 280
**Tablo 31 :** Argo Bağlamında Pekiştirme - Örnek 1…….. 280
**Tablo 32 :** Argo Bağlamında Pekiştirme - Örnek 2…….. 281
**Tablo 33 :** Argo Bağlamında Pekiştirme - Örnek 3…….. 281
**Tablo 34 :** Argo Bağlamında Pekiştirme – Örnek4…….. 281
**Tablo 35 :** Argo Bağlamında Pekiştirme - Örnek 5…….. 281
**Tablo 36 :** Argo Bağlamında Pekiştirme - Örnek 6…….. 281
**Tablo 37 :** Alımlama Adaptörleri Kapsamında Sözcük Seçimi-Örnek 1…….. 286
**Tablo 38 :** Alımlama Adaptörlerine Yönelik Pekiştirme…….. 287
**Tablo 39 :** Alımlama Adaptörleri Kapsamında Sözcük Seçimi-Örnek 2…….. 287
**Tablo 40 :** Alımlama Adaptörleri Kapsamında Sözcük Seçimi-Örnek 3…….. 287
**Tablo 41 :** Alımlama Adaptörleri Kapsamında Sözcük Seçimi-Örnek 4…….. 288
**Tablo 42 :** Alımlama Adaptörleri Kapsamında Sözcük Seçimi-Örnek 5…….. 288
**Tablo 43 :** Alımlama Adaptörleri Kapsamında Sözcük Seçimi-Örnek 6…….. 288

**Tablo 44 :** Alımlama Adaptörleri Kapsamında Sözcük Seçimi-Örnek 7…….. 288
**Tablo 45 :** Alımlama Adaptörleri Kapsamında Sözcük Seçimi-Örnek 8…….. 288
**Tablo 46 :** Alımlama Adaptörlerine Yönelik Pekiştirme-Örnek 1…… 289
**Tablo 47 :** Alımlama Adaptörlerine Yönelik Pekiştirme-Örnek 2…… 289
**Tablo 48 :** Alımlama Adaptörlerine Yönelik Pekiştirme-Örnek 3…… 289
**Tablo 49 :** 1. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü……. 290
**Tablo 50 :** 2. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü……. 290
**Tablo 51 :** 3. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü……. 291
**Tablo 52 :** 4. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü……. 291
**Tablo 53 :** 5. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü……. 291
**Tablo 54 :** 6. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü……. 291
**Tablo 55 :** 7. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü……. 291
**Tablo 56 :** 8. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü……. 292
**Tablo 57 :** 9. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü……. 292
**Tablo 58 :** 10. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü……... 292
**Tablo 59 :** 11. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü……... 293
**Tablo 60 :** 12. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü……... 293
**Tablo 61 :** 13. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü……... 294
**Tablo 62 :** 14. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü……... 294
**Tablo 63 :** 15. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü……... 294
**Tablo 64 :** 16. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü……... 295
**Tablo 65 :** 17. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü……... 295
**Tablo 66 :** 18. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü……... 295
**Tablo 67 :** 19. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü……... 295
**Tablo 68 :** 20. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü……... 295
**Tablo 69 :** 21. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü……... 296
**Tablo 70 :** 22. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü……... 296
**Tablo 71 :** 23. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü……... 296
**Tablo 72 :** 24. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü……... 296
**Tablo 73 :** 25. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü……... 296
**Tablo 74 :** Okunabilirlikler Kapsamında Sözcük Seçimi……..... 314

## ŞEKİLLER LİSTESİ

**Sayfa No**

**Şekil 1 : Kum Saati Modeli (Patrice Pavis)…….....** 7
**Şekil 2 : Çeviri Pratiğine Uyarlanmış Kum Saati Modeli…….** 14
**Şekil 3 : Somutlaştırmalar Dizisi ……..……..** 285

## KISALTMALAR

ABD : Amerika Birleşik Devletleri
ADT : Ankara Devlet Tiyatrosu
AFAA : Sanatsal Eylemler İçin Fransız Derneği
AFKM : Ankara Fransız Kültür Merkezi
AIIC : Uluslararası Konferans Tercümanları Derneği
AST : Ankara Sanat Tiyatrosu
bkz. : Bakınız
ÇM : Çıkış Metni
İBBŞT : İstanbul Belediyesi Büyük Şehir Tiyatroları
M0 : Kaynak Metin
M1 : Metinsel Somutlaştırma
M2 : Dramaturjik Somutlaştırma
M2': Dramaturjik Somutlaştırma (Ayça Akarçay'ın çevirisi)
M3 : Sahnesel Somutlaştırma
M4 : Alımsal Somutlaştırma
MAEE: Fransız Dışişleri ve Avrupa İşleri Bakanlığı
MÖ : Milattan önce
MS : Milattan sonra
OAS : Organisation armée secrète
ORTF : Fransız Radyo-Televizyon Ofisi
SACD : Société des auteurs et compositeurs dramatiques
TEB : Tiyatro Eleştirmenleri Birliği
TKTD : Türkiye Konferans Tercümanları Derneği
TNP : Ulusal Halk Tiyatrosu
TNS : Théâtre National de Strasbourg
VM : Varış Metni

# 1. GİRİŞ

Çeviri edimi yaşadığımız küreselleşme sürecinde, özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, vazgeçilmez bir etkinlik olarak "olmazsa olmaz"ların arasında yerini almış ve bilimsel bir çehreye bürünmüştür. Ne var ki onun önemini ve bilimsel yanını çağımızla sınırlamak yanlış olacaktır, çünkü bu konuda yapılan en küçük araştırma bile bizi eskil çağlara, M.Ö ikinci yüzyılda yaşamış Cicero ve Horatius'a kadar götürmektedir. Çevrilebilirlik ve çevrilemezlik olguları her dönem kısır tartışmalara yol açmış, yirminci yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan çeviri kuramlarıysa çeviriyi özerk bir bilim çerçevesine oturtmuştur. Bir beceri ya da bir tür sanat olarak kabul gören ancak yine de popüler ortamda sıradan bir iş olarak algılanan çeviri ediminin bir disiplin olarak ele alınması alana bir saygınlık katması ve hak ettiği değeri sağlaması açısından önemlidir.

Tiyatro da tıpkı çeviri edimi gibi neredeyse insanlık kadar eskidir. İnsanlık tarihinde toplumsal yaşamın bir aynası olarak işlev görmüş olan bu sanat dalı, eğlendirici olduğu kadar eğitici de olan, önemli kültürel bir araç olarak tanınır. Tiyatro eskiden beri yazınsal bir tür olarak kabul edilmiş ancak on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından bu yana, özellikle de yirminci yüzyılda ortaya çıkan "tarihsel avangardlarla birlikte Avrupa tiyatrosunda edebiyatın bir parçası olarak düşünülen dramatik yapıt, tiyatro metnine dönüşmüş, edebiyattan uzaklaşarak teatralleşmiştir" (Karacabey, 2007, 23). Tiyatro alanında olan gelişmeler ve uygulama alanındaki atılımlarla, Özdemir Nutku (2001, 25)'nun da belirttiği gibi "tiyatronun yazının bir dalı değil de, başlı başına bir sanat olduğu sonunda anlaşıl[dı] mıştır." Tiyatronun birçok sanat dalını içinde barındıran yapısıyla kendine özgü kuralları vardır ve "teatral yapıt daha doğarken yazınsal yapıttan ayrılır" (Nutku, 2001, 26). Bu saptamanın bir uzantısı olarak, tiyatro sanatının özelliklerini de göz önüne alarak tiyatro çevirilerinin farklı bir yaklaşımla gerçekleştirilmelerinin gerektiğini söyleyebiliriz. İşte bu nedenlerden dolayı amacımız bu çalışmayla tiyatro çevirisinin önemini vurgulamak, tiyatro çevirisindeki sorunsalları kültürel, toplumsal ve dilsel düzlemlerde irdeleyerek bu alanda yapılan az sayıda çalışmaya

katkıda bulunmaktır. Bunun yanı sıra ileride de görülebileceği üzere, çok önemli bir tiyatro yazarı olarak dünyanın dört bir yanında ünlenmiş, oyunlarının bir bölümü Türkçeye çevrilmiş olmasına karşın Türkiye genelinde akademik çalışmalarda sayıca çok incelenmemiş bir Fransız tiyatro adamını, çağdaş yazarlar arasında çok önemli bir yer tutan ve günümüz tiyatrosuna kapı araladığını düşündüğümüz Bernard-Marie Koltès'i, çeviriye yönelik bir araştırma aracılığıyla alanın Türk ilgililerine tanıtabilmektir.

Dünya algısındaki düşünsel kırılmaların bir yansıması olarak Avrupa dramı özellikle yirminci yüzyılın ilk yarısından itibaren tiyatrodaki yerleşik kodların altüst olduğu köklü değişimlere uğramıştır. Gerçek ile kurmaca dünyanın birbirine karıştığı postmodern dönemde, dramatik metinler de değişime uğramış, dili başat bir unsur olarak gören metinlerden dilin kullanılmadığı metinlere kadar uzanan farklı türlerde tiyatro yapıtları üretilmiştir. "Organik bütünlüğü reddetmiş, aşırı olana eğilim, deformasyon ve paradoksla birleşen yeni tiyatro" (Karacabey, 2007, 141) anlayışıyla "klasik temsilin kaybolduğu, bütünlüğünü yitirmiş bir dünyada oyun yazarları, yitenden kalanları göstermektedirler" (Karacabey, 2007, 159). Koltès de bu tür çağdaş yazarlar arasındadır. 1948-1989 yılları arasında yaşamış olan Koltès, kısa yaşamına karşın, Fransa'nın ellili yıllar sonrası tiyatrosunun en önemli oyun yazarlarından biri olarak kabul edilmekte, yapıtları çağdaş tiyatro repertuarlarında artık bir klasik olarak nitelendirilmektedir. Koltès'in oyunları günümüzde Fransa'da sürekli olarak sahnelenmekte hatta bu bağlamda âdeta bir patlama yaşanmaktadır. Fransa dışında da çok rağbet gören yazarın yapıtları, birçok ülkede yüzlerce kere oynanmış ve oynanmaktadır. Salino (2009, 11), 2000 yılı itibariyle Koltès'in dünyada oyunları en çok sahnelenen Fransız tiyatro yazarı olduğunu belirtmektedir. Koltès, Anne Ubersfeld (1999, 194)'in tespitiyle otuz dile çevrilmiş, (en az) kırk yedi ülkede oynanmış bir yazar olarak Fransız çağdaş oyun yazarları arasında çok özel bir konuma sahiptir. Ubersfeld ayrıca rekor sayılabilecek bu rakamlara henüz hiçbir çağdaş Fransız oyun yazarının ulaşmadığını belirtmektedir. Koltès'in çok zor anlaşılır bir yazar olarak ünlenmiş olmasına karşın tüm dünyada kabul görmesi Alman yazar, şair, tiyatrocu Heiner Müler (1994, 12)'e göre metinlerinin yoğun, derin, özgün ve güncel bir zekânın parıltılarıyla dolu olmalarındadır. Öyle ki Patrice Chéreau gibi ünlü yönetmenler bile bir Koltès oyununu sahneye ilk koyuşlarında metnin tüm yönlerini yansıtamamışlardır (Benhamou, 1994, 3). Ölümünün üzerinden

geçen yirmi yılı aşan zamana karşın, yapıtının güncelliğini koruması, bu yapıtın yirmi birinci yüzyıl sorunlarını, mutsuz, uyumsuz, belki de umutsuz bir küreselleşmenin sonuçlarını önceden görmüş ve gündeme getirmiş olmasıdır kuşkusuz. Koltès'in tiyatrosu bizi dünyaya eleştirel bir bakış açısıyla bakmaya yönlendirir. Koltès oyunları hep umutsuz, trajik, şiddet dolu bir tiyatro olarak algılanmış olsa bile Koltès'in umudunu yitirmediği, kardeş bir insanlık ütopyasıyla her şeye karşın insanlığa inandığı ve ona umut vermeye çalıştığı oyunlarının satır aralarında ortaya çıkmaktadır.

Elinizdeki bu çalışma hem çeviri, hem de tiyatro alanına duyduğumuz ilgiden kaynaklanmış ve yukarıda belirttiğimiz amaçların ve/ya da nedenlerin uzantısı olarak şekillenmiştir. Her iki alanı bir arada incelememize olanak sağlayan bu doktora tezi giriş ve sonuç da dâhil olmak üzere beş bölümden oluşmaktadır. Girişi izleyen ikinci bölüm çalışmamızın yöntemsel çerçevesini çizmektedir. Uyguladığımız yöntem tiyatro alanının önemli kuramcılarından Patrice Pavis'in günümüz tiyatro pratiğini açıklamayı amaçlayan "Kum saati" olarak adlandırdığı kuramına dayanmaktır. Pavis (1999, 33)'in kuramını "her şeye uyarlanabilir" olarak nitelemesi, bizi bu kuramı tiyatro alanının bir alt alanına, tiyatro çevirisine uygulamaya yüreklendirmiştir. Aslında konumuz gereği biz tiyatro çevirisiyle sınırlı olsak da kanımızca bu kuram, çeviri ediminin her düzeyinde uygulanmaya elverişlidir, çünkü tarih öncesi zamanlardan günümüze dek süregelen evrensel boyutlarıyla gerek tiyatro, gerekse çeviri, benzer bir parkuru izlemişlerdir. Burada "tiyatro" ve "çeviri" sözcüklerini ait oldukları alanın tüm özelliklerini içlerinde barındıran kapsayıcı bir terim olarak kullandığımızı belirtelim. Her ikisinin, "kültürler kavşağında" yer alan konumlarıyla benzer bir süreci yaşadıkları, çıkış (kaynak) kültüründen varış (hedef) kültürüne doğru yaptıkları yolculuklarında benzer aşamalardan geçtikleri yadsınamaz bir gerçektir. Dolayısıyla Pavis'in kültür aktarımı bağlamında önerdiği kuramını çeviri alanına uyarlamanın, henüz bir yüzyılı bulmayan geçmişiyle genç bir bilim dalı olarak tanımlayacağımız çeviribilim alanına yeni bir bakış açısı kazandıracağı düşüncesindeyiz. Söz konusu kuram ilk aşamada, ait olduğu kültürün kodlarıyla şekillenen sanatsal modellendirmelerin bir ürünü olarak ortaya çıkan inceleme nesnesinin oluşum sürecini incelerken, ikinci aşamada bu süreci bu kez varış bağlamında ele almakta ve çeviri aracığıyla yeniden üretilen nesnenin yabancı bir kültürü nasıl birtakım filtreler aracılığıyla süzerek kendine mal-ettiğini mercek altına almaktadır. Kuramı uyarlarken

kullanacağımız araçlar içinse, açtığı yeni ufuklarla günümüzde çeviribilime önemli katkılar sağlayan ve her geçen gün daha fazla ilgi gören çeviri sosyolojisine başvuracağız. Wolf (2009, 73)'ın da belirttiği üzere, son yıllarda çeviribilim, çeviri pratiğinde yalnızca seçim, üretim ve alımlama süreçlerine değil, ama aynı zamanda çeviri sürecine de ışık tutan kültürel ve toplumsal etmenlerin oynadıkları belirgin role daha çok yer vererek sınırlarını genişletmiştir. Çeviriye toplumsal bir pratik olarak yaklaşan çeviri sosyolojisi, çeviri sürecinde etkin olan aktörlerin etik, sosyopolitik yükümlülükleri dâhil birçok sorunsala odaklanmaktadır. Bu sosyolojik yaklaşımlar, çevirmenlerin profesyonel ve sosyal konumlarının çeviri süreçleri ve çeviri ürünleri üzerindeki etkilerini açığa çıkarmaları açısından da önem kazanmaktadır. Çeviriyi bireysel değil, toplumsal bir eylem olarak gören bu bakış açısı Pierre Bourdieu'nün temel sosyolojik kavramlarını çeviri edimine uyarlayarak, çıkış kültürü ile varış kültürü arasındaki uyumdan bağımsız olarak tek başına ele alınamayacak çevirmenin habitusuyla şekillenen çeviri pratiğine yoğunlaşmaktadır.

Yöntemsel çerçevemizin üçüncü ayağını çeviri alanının bir alt alanı olarak tiyatro çevirisi oluşturmaktadır. Bu aşamada Pavis'in bu kez tiyatro çevirisine yönelik olarak önerdiği ve somutlaştırmalar dizisi diye adlandırdığı çeviri modeli bize bir dayanak sağlayacaktır. Pavis (1999, 155-156)'in modeli "yazarının seçimlerinin ve dile getirişinin bileşkesi" olarak çıkış ürününün varış bağlamına aktarım sürecini ele almaktadır. Şöyle ki Pavis (1999, 155) bu modeliyle "dramaturjik olarak analizi yapılan, sahnesel olarak sözcelenen ve seyirci kitlesi tarafından alımlanan metnin geçirdiği değişimleri anlamak için, izlediği yolu ve birbirlerini izleyen somutlaştırmalarının değişimlerini" yeniden kurmaya çalışmaktadır.

Yukarıda ana hatlarını sunmaya çalıştığımız yöntemsel yaklaşım, başka bir deyişle çeviriye uyarlanmış biçimiyle "kum saati" modeli, çalışmamızın üçüncü ve dördüncü bölümlerinde, inceleme nesnemize uygulanmaktadır. Şöyle ki üst kürenin çıkış bağlamına yönelik olması, çıkış kültürünün ve sanatının kodlarıyla modellenen Koltès yapıtını ve bu yapıtın oluşum sürecini üçüncü bölümde incelememize olanak tanımaktadır. Zaten varış metinlerinin sağlıklı bir biçimde incelenmesi kanımızca yazarın doğru okunmasıyla yakından ilintilidir. Yazarları etkileyen yaşamsal olaylar, yaşadıkları toplumun içinde bulundukları koşullar ve siyasal ortam, cinsel seçimle de şekillenen farklı bakış açıları göz ardı edilemez. Koltès'in yapıtları bu duruma iyi bir örnek teşkil etmektedir, çünkü oyunlarında yaşamının izlerini açıkça görmek

mümkündür. Yaşamı boyunca yaptığı yolculuklar kendisinin de bir söyleşide (Koltès, 1999c, 34) belirttiği gibi yapıtını oluşturan fikirlerin kaynağı olmuş ve yaşadıklarının bir yansıması oyunlarında hayat bulmuştur. Ayrıca Kongar (2008, 23)'ın da vurguladığı üzere, sanat yapıtının niteliği hakkında karar vermek için, yapıtın konusunu, yaratıcısının niteliklerini sorgulamamız, sanat yapıtından ya da etkinliğinden kimlerin yararlandığı, onu topluma kimlerin aktardığı gibi konularda bilgi sahibi olmamız gerekir. Dolayısıyla bu bölümün bize sağladığı veriler "kum saati" modelinin varış ayağını oluşturan alt kürede, başka bir deyişle çalışmamızın dördüncü bölümünde, Türk uzamında çeviri aracılığıyla kendisine yer bulmuş olan Koltès yapıtının dolaşımını, örnek uygulamaların da aracılığıyla, incelememizi olanaklı kılmaktadır. Gerek basılmış/basılmamış varış metinleri, gerekse sahne metni transkripsiyonu uygulama materyali olarak işlev görürken, dolaşımda rol alan uyarlayıcılar olarak çevirmenler ile yayınevi/tiyatro gibi kurumların yetkililerileyle yapılan söyleşiler de çeviri sosyolojisinin öne çıkan araçları olmuşlardır. Bu söyleşilerden elde ettiğimiz veriler, kum saatinin alt küresinde, çeviriye uyarladığımız biçimiyle "uyarlayacıların amacı", "uyarlama çalışması", "alımlama adaptörleri" ve "varış kültürünün sanatsal modellenmeleri ışığında okunabilirlikler" katmanlarında mercek altına alınmıştır. İnceleme ve uygulama aşamalarından elde ettiğimiz veriler çalışmamızın sonuç bölümünde değerlendirilmektedir. Eyleyicilerin profilleri ile inceleme nesnesinin dolaşım süreçlerini ortaya çıkaran ve her bir ürüne koşut olarak hazırladığımız sorulardan oluşan söyleşiler kaynakçayı izleyen ekler bölümünde sunulmaktadır. Çalışmamızda yer verdiğimiz Fransızca ve İngilizce kaynaklardan yapılan aktarım ve alıntıların çevirisiyse, aksi belirtilmediği sürece, tarafımızdan gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda kuramsal çerçevede getirdiğimiz karşılıklar bir öneri olarak değerlendirilmelidir.

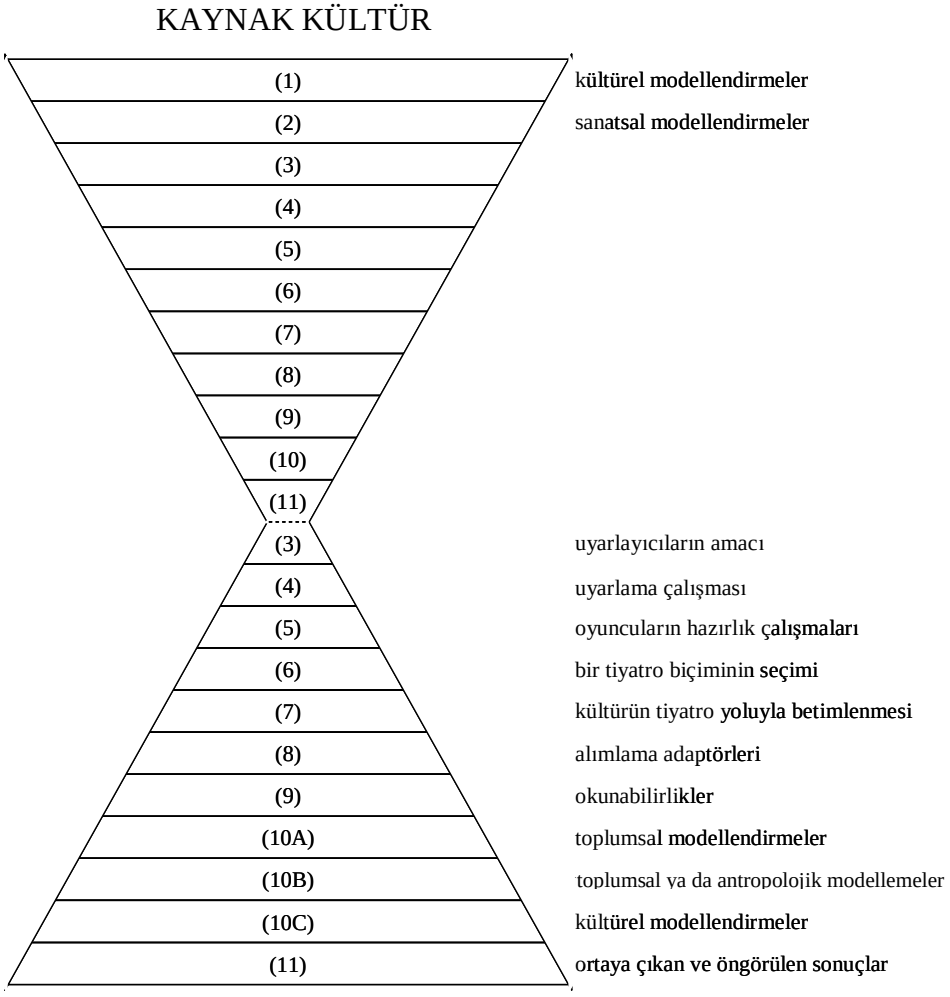
Giriş bölümümüzü, Fransız yazar, yönetmen ve oyuncu François Chattot (1996, 85)'nun *Théâtre Aujourd'hui*'nin Koltès'e ayrılmış özel sayısında yer alan şu sözleriyle noktalayalım: "Koltès, henüz nasıl oynayacağımızı bilmediğimiz bir edebiyat vermiştir elimize."

## 2. KURAMSAL ÇERÇEVE

### 2.1. Patrice Pavis'in Kum Saati Modeli

Paris VIII Üniversitesinde, tiyatro çalışmaları alanında öğretim üyesi olan Patrice Pavis, dünyanın birçok üniversitesinde misafir öğretim üyesi olarak ders veren ve alana kazandırdığı on civarında kitabıyla öne çıkan bir bilim adamıdır. Performans ile sahnelemeye yönelik kapsamlı çalışmalarında özellikle kültürlerarası aktarıma ve göstergebilimsel çözümlemelere odaklanan Pavis, 1990 yılında yayımladığı ve Türkiye'de çevirisi *Sahneleme Kültürler Kavşağında Tiyatro* olarak yayımlanan *Le Théatre Au Croisment des Cultures* başlıklı kitabında kültür aktarımına yönelik bir kuram önerisiyle okuyucunun karşısına çıkar. Söz konusu kuramını Pavis, zamanın geleneksel sembolü olarak kullanılan, dar bir geçitle birbirinden ayrılan kum dolu iki küreden oluşan, bildik bir zaman ölçme aracıyla, başka bir deyişle bir kum saati imgesiyle somutlaştırmıştır. Şöyle ki üst küre çıkış kültürünün, alt küreyse varış kültürünün temsilidir. Geleneksel kum saatinden tek farkıysa burada kum tanelerinin değil "kültür tanelerinin" hareket halinde olmasıdır. Üst kürede yer alan ve varış kültürü için yabancı konumunda olan çıkış kültürü, "antropolojik, toplumsal-kültürel ya da sanatsal modellendirmeler" aracılığıyla "az ya da çok düzenlenmiş ve kalıplaşmış" durumdadır (Pavis, 1999, 33). İki küre arasında kültürel bir alışveriş söz konusu olduğunda, bu kültür varış kültürüne ulaşmak için dar bir boğazdan geçmek zorunda kalacaktır. Kültür taneleri ya da bu tanelerin yığışımı yeterince inceyse varış kültürünün bulunduğu alt küreye yavaş da olsa zorlanmadan akacaklardır. Ancak bu kültür tanecikleri, varış kültürü tarafından yerleştirilmiş bir dizi filtreden geçerek belli bir sıralanma içinde, alt küreye yerleşeceklerdir. Ne var ki kültürel aktarım bir küreden diğerine kendiliğinden gerçekleşen edilgen bir akış değildir. Tam tersine varış kültürünün koşullandırdığı ve kendi gereksinimleri doğrultusunda çıkış kültüründe etkin bir biçimde arayarak gerçekleştirdiği bir etkinliktir. Bu kuram varış kültürünün kendi çıkar ve önyargılarına bağlı olarak, kimi kültürel nitelikleri süzerek ve yoğunlaştırarak nasıl yabancı bir kültürü çözümlediğini ve kendine nasıl mal

ettiğini açıklamaktadır. Amacı her türlü tortulaşmayı sorgulamak ve kültürlerarası aktarımı kolaylaştırmaktır. Bu arada Pavis kum saatini bekleyen iki tehlikeye de dikkat çekmektedir. Ona göre kum saati yalnızca bir sebze değirmeni gibi işleyecek olursa alıcı küreye iletilecek olan, her türlü özelliğini yitirmiş, varış kültürünün modellendirme kalıplarına da uyamamış, "devinimsiz ve biçimsiz bir madde" olacaktır (Pavis, 1999, 35). Yok eğer, bu kum saati yalnızca bir huni işlevi görecek olursa, çıkış kültüründeki malzemeyi hiçbir filtreye tâbi tutmadan, dolayısıyla yeniden biçimlendirmeden emecektir. Kültürler birbirlerinin yanından geçerek ya da melezlenme yoluyla kendilerini yeniden üretip güçlendirerek kesişseler de öteki kültürün mal edilişi hiçbir zaman kesin değildir. Yabancı bir kültürün kullanıcısı, sıra ona geldiğinde, başka bir deyişle bu kez kendi kültürünü başka bir kültüre ileteceği zaman bu mal ediliş tersine dönecek, bu kez de kum saatini aksi yöne döndürmek gerekecektir.




**Şekil 1: Kum Saati Modeli (Patrice Pavis)**

Kum saatinin her bir düzeyinde ortaya çıkan kültürel aktarımın evrelerine bakacak olursak üst kürede bir toplumun simgesel işleyişini belirleyen kültürel modellendirmeler (1) ile toplumsal, insanbilimsel vb. kodlandırmalarla sıkı sıkıya bağlı olan sanatsal modellendirmelerin (2) yer aldığı çıkış kültürünün bulunduğunu görürüz. Bu iki temel modellendirmeye dayanan sanatsal üretim on bir sayısını bulan bir dizi aşamadan geçerek yaratılma sürecini tamamlayacaktır. Pavis (1999, 43)'in vurguladığı üzere:

> "Uyarlayıcıların amacı (3) ve uyarlama ve yorumlama çalışması (4) 'eğitimli' kültürün, yani bilgiye, öğretime, bilime ve karar verme gücüne sahip olan (ya da bunları kendine haksız olarak mal-eden) kısıtlı bir alt topluluğun kültürünün etkisi altındadır. Bu 'yoğunlaştırılmış' kültür bilgiyi derinleştirmeyi sağlayan metodolojik bir kod, bir bilim haline gelir. (…) Bu metodolojik kod, bu bilim, çoğu zaman şifreleri çözmeyi olanaklı kılan 'kültürel bir şifre'dir."

Oyuncuların hazırlık çalışmaları (5) ile bir teatral biçimin seçimini (6) izleyen kültürün tiyatro yoluyla betimlenmesinde (7) kültür, ancak işleyiş kipinin belirlenmesi gereken göstergesel bir dizge biçimindeyse kavranabilir ve betimlenebilir. Kültürlerarası iletişimi düzenleyen alımlama adaptörleri (8) bir takım iletkenler aracılığıyla, örneğin çıkış kültürünün kilit öğelerinden birkaçını basitleştirmek yoluyla oluşturduğu modelleştirmelerle alımlayıcıların hep yanında yer alır. Okunabilirliklerse (9) anlam üretimi ile kültürlerarası farklılıklardan kaynaklanan okunma düzeyinin görelileştirilmesinden sorumludur. Okunabilirlik düzeyleri alıcının, burada seyircinin, kendisine sahneleme aracılığıyla sunulan kültürel olguları nasıl okuyacağını nasıl özgürce seçtiğini açıklar. (1) ve (2)'den itibaren başlayan kültürel aktarım, alımlama (10) düzeyine gelene dek, birtakım kayıplara uğrayabilir ya da aksine birtakım başka öğeler ortaya çıkararak baskın kültürün birer parçası olabilirler. Dolayısıyla (1)'den (10)'a kadar ele alınan aşamalarla çıkış kültürü ile varış kültürünü kıyaslamak, araştırmak, kısacası ikisini yüzleştirmek gerekecektir. Daha indirgemeci bir bakış açısıyla özetleyecek olursak, kültürel ve sanatsal modellendirmelerin ışığında çıkış kültüründe gerçekleşen üretim, her iki kürede de benzer bir süreçten geçmekte olup bir filtreleme işlemine tâbi tutulmaktadır. Filtre işlevi gören katmanları ürün ve tüketici bağlamında iki grup altında toplamaya çalışırsak bir yandan uyarlayıcıların amacını, uyarlama çalışmasını, oyuncuların hazırlık çalışmalarını, bir teatral biçimin seçimini, kültürün teatral temsilini ve alımlama adaptörlerini içinde barındıran yapıta (tiyatro ürünü) yönelik katmanlardan söz edebiliriz. Ancak öbür yandan tüketiciye yönelik filtreleme olgusu, varış kültürünün yer aldığı alt kürede, alımlama düzleminde, çıkış

kültürlerinden farklı işleyecektir. Şöyle ki, okunabilirlikler ile ortaya çıkan ve öngörülen sonuçları içeren filtreler her iki kürede değişmezken, alımlama (10) katmanı başka bir deyişle alımlama işlemleri ve seyirci kitlesinin içine yazımlandığı kültür düzeyi, alt kürede, toplumsal modellendirmeler (10A), toplumsal ya da antropolojik modellendirmeler (10B) ve kültürel modellendirmelerden (10C) geçerek sonuca varacaktır.

Yukarıda Pavis'in, kültürlerarası dolaşımda yer alan tiyatro metinlerinin sahneye taşınmalarına ve seyirciyle buluşmalarına dek geçirdikleri evreleri açıklamak ve anlamlandırmak adına geliştirmiş olduğu kuramını ana hatlarıyla açıklamaya çalıştık. Şimdi de bu kuramı çevirbilimin bize sunduğu kavram ve yaklaşımlarla ilişkilendirerek ve onun araçlarını kullanarak tiyatro metinlerinin çevirisine uyarlamaya çalışalım. Öncelikle Pavis'in kullandığı terminolojinin bizim için de elverişli olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü çalışmamızın bu aşamasında metin düzeyinde kalmakla birlikte, biz de, kuramı aracılığıyla, sahneleme çerçevesinde tiyatro metinlerinin kültürlerarası dolaşımını inceleyen Pavis gibi, kültür aktarımına yoğunlaşacağız. Koltès metinlerinin çeviri aracılığıyla Türkiye'deki konumlarını irdelerken biz de uyarlayacağımız kuramı, bu aktarım sırasında devreye giren mekanizmaların işleyişlerini nedenleriyle açıklamak ve kültürlerarası alışverişin nasıl yapılandığını ortaya çıkarmak için kullanacağız. Kunt ve Demirel (2009, 33)'in de vurguladıkları üzere, "kum saati modelinde çıkış kültürünün gereksinimleri doğrultusunda yeniden oluşturulacak elbette çeşitli katmanlar bulunmaktadır." Biz bu öneriye varış kültürünün gereksinimlerini de ekleyecek ve modelimizi bu doğrultuda yeniden oluşturacağız. Kanımızca kum saatinin üst küresinin ilk iki katmanı içerik bağlamında, her iki kullanım için de geçerli olan bir yapıdadır. Bu kürenin ilk katmanı olan kültürel modellendirmeleri (1) açıklamaya çalışalım. Çıkış kültürü kendisini bir biçimin, başka bir deyişle göstergesel ve düzenleyici bir dizgenin aracılığıyla sunar. Çıkış kültüründe toplumsal ya da törensel teknikler, bedensel pratikler, düşünsel, dinsel, yazınsal ya da mitik dizgeler metinleşmiş durumda bulunur ve modellendirmeler oluştururlar. Bu modellendirmeler ister toplumbilimsel ya da insanbilimsel olsun, ister ideolojinin üstü kapalı kanıt, değer ya da yargı dizgeleriyle dışa vurulsunlar, birer kodlama biçimi alırlar ve bu kodlama ender olarak bitmiş bir biçimde sunulur, öyle ki metnin ipuçlarından ve bağlamsal bilgilerden yola çıkarak onları tamamlamak gerekir (Pavis, 1999, 213).

Kültürel nesnenin (bizim için çıkış metni) oluşum sürecinin ikinci aşaması olan sanatsal modellendirmeyi (2) açıklarken Pavis (1999, 216), "kimi kültürler değişmez bir kodlu biçim içinde modellendirilen teatral oyun türleri ve gelenekleri üretir", demekte ancak bir kültürün tarihsel evrimi içinde neden belli bir kodlamayı doğurduğunu anlamanın güçlüğüne de dikkat çekmektedir. Her ne olursa olsun Pavis (1999, 216)'in de belirttiği üzere "sanatsal modellendirmeleri doğuran, başlangıçta, bir dönemin ve bir kültürün toplumsal içeriğidir."

Kum saatinin alt küresinin varış kültürünü temsil etmesi doğrudan çeviriyle ilişkilendirilmesine olanak tanımaktadır. Bu kürede yer alan her bir katmanın, dar boğazı geçmeyi başarmış kültürel nesnenin, bu durumda çıkış kültüründe üretilmiş tiyatro metninin yeniden üretildiği varış kültüründe kendine bir yer bulmasına dek geçirdiği aşamaları sorgulaması, bize bu süreci nedenleriyle betimleme olanağı sunmaktadır. Bu küreyi üretici ve tüketici bağlamında iki grupta incelemek mümkündür ancak bizim çalışmamız, inceleme bağlamında, üretici kesimiyle sınırlı kalacaktır. İlk grupta yer alan katmanları açıklamadan önce Pavis'in bu grupta değerlendirdiği, oyuncuların hazırlık çalışmaları (5), bir teatral biçimin seçimi (6), kültürün teatral temsili (7) katmanlarının doğrudan sahnelemeye, başka bir deyişle oyun yönetimine yönelik olmalarıyla bizim uyarlamamızda her iki kürede de yer alamayacaklarını belirtelim. Ancak sahne düzleminde doğrudan metinle ilintili olan çeviri ediminin devreye girdiği/girmesi gerektiği durumların söz konusu olduğu katmanlar, doğal olarak incelememizde kendilerine yer bulacaklardır.

a) Uyarlayıcıların amacı (3):

Uyarlayıcı sözcüğü Pavis için metnin sahneye taşınmasında aracılık eden, metnin çevirmeninden sahneleyen yönetmenine, sahnelemede görev alan oyuncudan sahne tasarımcısına kadar, tüm kişiler anlamına gelmektedir. Başka bir deyişle çıkış kültürü ve metnini, varış kültürü ve seyircisine taşıyan, uyarlayan, hazırlayan herkes uyarlayıcı kapsamında yer almaktadır. Bizse uyarlayıcı sözcüğünün kapsamını, çıkış metninin bir çeviri ürüne dönüşmesinde rol alan, Pierre Bourdieu'nün terminolojisinden ödünçleyerek söyleyecek olursak tüm "eyleyenler" ya da "eyleyiciler" olarak belirliyoruz. Tıpkı John Heilbron ile Gisèle Sapiro (2007, 12)'nun uluslararası kültürel alışverişlerde çevirinin rolünü sorgulayan araştırmalarında belirledikleri gibi biz de "çeviriyi toplumsal bir pratik ve uluslararası kültürel değişimlerin vektörü olarak tanımlayabilmek için yapılacak

çözümlemeye çeviri ediminde rol alan - bunlar ister birey, ister kurum olsun - tüm eyleyicileri katmak gerekir", düşüncesindeyiz. Dolayısıyla uyarlayıcı kapsamına öncelikle özne/birey konumuyla elbette çevirmen girecek, ardından da çeviriyi dolaşıma sokacak olan kurum/kurumlar gelecektir. Kurum çerçevesinde içlerinde çeşitli görevleri üstlenmiş eyleyicileri barındıran ve metnin seçiminden varış kültüründe dolaşıma girmesine dek geçen süreçte rol alan yayınevi ve/ya da tiyatro kurumları söz konusu olacaktır. Pavis (1999, 218)'in tanımına göre uyarlamak "aynı anda ve hep, kendiliğinden olmayan bir göstergelemeyi, alımlanmasını ve anlaşılmasını kolaylaştırarak, kültürlerin aracılığına ve birbirleriyle ilişkiye konmalarına müdahale ederek düzenlemektir". Uyarlayıcı her iki kültürü iyi bilen, aralarındaki farklılıkların bilincinde olan ve birini ötekine indirgemeksizin iki kültürü algılayabilen kişidir. Metnin seçiminden sahnelenmesine dek geçen aşamalarda yapılan çalışmalar belirlenmiş bir amaç doğrultusunda gerçekleşir. Bu amaç da kültürün kullanıcılarının yargılarını belirli bir doğrultuya yönelten ideolojik bir bakış açısına koşut olarak biçimlenir.

b) Uyarlama çalışması (4):

Pavis bu aşamada, Brook, Barba ya da Carrière gibi ünlü yönetmenlerin kimi sahneleme çalışmalarından örneklerle, uyarlamaların ne tür biçimsel ve biçemsel yöntemlere dayanabileceğini açıklamaktadır. Bizim içinse bu aşamada uyarlama sürecinin başat eyleyeni, özne/birey olarak olmazsa olmaz konumuyla çevirmenin, bir önceki evrede belirlenen amaç doğrultusunda gerçekleştirdiği çeviri edimini betimlemek önem kazanmaktadır.

c) Alımlama adaptörleri (8):

Kültürel aktarımın gerçekleşmesi, çıkış kültürünün varış kültürü seyircisi/okuyucusu tarafından alımlanmasına bağlıdır. Bu aktarımın sorunsuz işlemesi için kültürel evrenler arasındaki iletişimi kolaylaştıracak düzenlenmelere gereksinim vardır. Pavis yine sahneleme düzleminde konuyu ele alarak, teatral biçimin seçiminden, müzik ve giysi tasarımına kadar uzanan görsel-işitsel öğelerden nasıl yararlanılabileceğini örneklerle açıklamaktadır. Ancak bizim çalışmamız yalnızca çıkış ve varış metinleriyle sınırlı olduğundan, bu aşamada bizim varış metninin, yani çevirmenin elinden çıkmış metnin, sahnelenmeye ne denli elverişli olduğunu belirlememiz, başka bir deyişle metnin hangi boyutta bir dramaturgi çalışmasına gereksinimi

olduğunu saptamamız gerekecektir. Bu betimleme çalışması için Pavis'e başvuracak ve önerdiği tiyatro çevirisi yöntemi doğrultusunda varış metnini inceleme olanağı bulacağız. Söz konusu yöntem aşağıda ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

d) Okunabilirlikler (9):

Pavis öncellikle yazınsal ve kültürel metinlerin okunabilirlik düzeylerine ve onların anlatısal, ideolojik, yorumsal, vb. niteliklerine yönelik henüz genel bir kuram geliştirilmediğine dikkat çekmektedir. Bu nedenle metnin okunmaya hangi düzeyde açıldığını, dolayısıyla aktarımın nasıl gerçekleştiğini belirlemek gerekmekte, bu bağlamda da kültürlerin aktarımı hangi okunabilirlik kipinde ve ne ölçüde kullanacakları önem kazanmaktadır. Şöyle ki Pavis (1999, 231) bu aktarım "hemen okunabilirlik mi yoksa süreli okunabilirlik mi, tematik mi yoksa biçimsel mi, sentetik mi yoksa analitik mi, özgürleştirici mi yoksa genelleştirici mi, vb." kiplerinden her hangi birinin aracılığıyla gerçekleşebileceğini belirtmektedir. Pavis'in dikkat çektiği önemli bir noktaysa, bir metnin ya da kültürün tarihinin, birbirlerini izleyen okunabilirliklerin tarihi olduğudur. Pavis (1999, 231)'e göre "okunabilirlik demek, bir ben (okuyan) ile bir sen (ben'in okuduğu, onun için yazılmış olan) arasında bir iletişim edimi olması demektir. Her okunabilirlik kipi bir başkalık anlamına gelir. Bu başkalık çok ayrı doğalara sahip olabilir." Bizimse bu aşamada çeviri metnin çevirmeni/okuyucusu/seyircisi ile metnin yazarı arasında oluşması gereken iletişimin kurulup kurulamadığına ve bu iletişimin ne ölçüde ve nasıl gerçekleşebildiğine odaklanmamız gerekecektir.

e) Varış kültüründe alımlama (10):

Pavis seyircinin bir metni kabul edebileceği gibi, tam tersi bir durumda gerek seçilen kültürü yadsımasından, gerekse uygunluğundan şüphe etmesinden dolayı reddedebileceğini de belirtmektedir. Aktarım ve alımlama sürecinde seyirci karşılaştığı kültürel ve sanatsal modellendirmeleri hep kendi kültürüyle kıyaslamak durumunda olacak ve kendisine yabancı olan çıkış kültürünü anlamak için "kendisini ona aktarması değil, kendi yerini ona göre alması" gerekecektir (Pavis, 1999, 232). Koltès, inceleme bölümümüzde de sıkça vurgulayacağımız üzere, tıpkı J. Joyce, F. Kafka, A. Robbe-Grillet, W. Faulkner ya da S. Beckett örneklerinde olduğu gibi, çözümlemesi kolay olmayan ve alımlama bağlamında seyirciden önemli bir katılım bekleyen yapıtlar kaleme almıştır. Bu tür yapıtların anlam ve yorumuna ilişkin

okurun/seyircinin işlevini "alımlama" çerçevesinde incelemek ancak veriler doğrultusunda gerçekleştirilebilir. Bizim durumumuzdaysa bu kapsamda veri toplamak mümkün gözükmemektedir. Bu nedenle biz uyarlamamızda, alımlama okunabilirliğe koşut, okunabilirlik de varış kültürünün sanatsal modellendirmeleri doğrultusunda oluşur, düşüncesinden yola çıkarak her iki katmanı harmanlayacak ve eyleyiciler düzleminde kültürel ve sanatsal modellendirmelerin yanı sıra toplumbilimsel kodlamalar ışığında gerçekleşebileceğini varsayarak okunabilirlilikleri betimlemeye çalışacağız. Alımlamaya yönelik ipuçlarınıysa sahnelenen metinlere yönelik kaleme alınmış eleştiri yazılarında bulmaya çalışacağız. Dolayısıyla çalışmamızda (9) ve (10) katmanları harmanlanarak "Varış Kültürünün Sanatsal Modellendirmeleri Işığında Okunabilirlikler" olarak değerlendirilecektir.

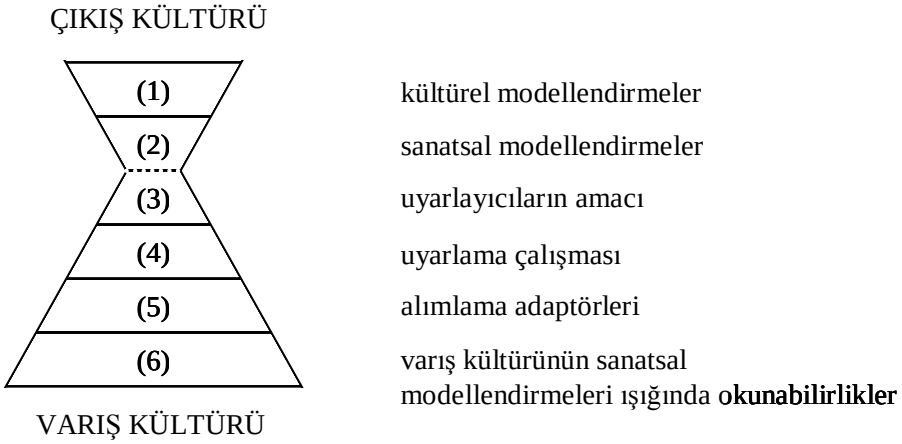
f) Ortaya çıkan ve öngörülen sonuçlar (11):

Alımlama sonucunda seyirci sahnelemenin kendisine sunduğu yeni kültürel bir paylaşımı deneyimlemiş olur. Kültürel farklılık seyircide değişik tepkiler doğurabilir. Bu noktada Pavis (1999, 234), alımlamanın ne anlama geldiğinin sorgulanması gerektiğine ve alımlamanın anlamının sırasıyla ya da eşzamanlı olarak aşağıdakilerden biri olabileceğine dikkat çekmektedir.

- "Dilsel olarak anlamak
- Ussal olarak anlamak
- Ayrıntıda ya da bütün olarak anlamak
- Estetiğinden zevk almak
- Yabancı davranışın anlatım-öncesi düzeyde açınladıkları tarafından etkilenmek
- Gösterimin şifresini çözmeyi ve aynı türden başka kültürel belirtiler üretmeyi sağlayan 'metodolojik kod'u anlamak
- Yabancı kültür konusunda sahip olduğumuz imgeyi doğrulayan ya da tersine yalanlayan ve bu kültürün yeni bir imgesini oluşturan şeyleri araştırmak."

Bizim uyarlamamızda bu katman çalışmanın sonucuna işaret edeceği için ayrıca ele alınmayacaktır.

Pavis'in önerdiği bu kültürlerarası model, kendisinin de belirttiği gibi, bir kültürün başka bir kültüre çevrilmesi olarak tanımlanan kültürlerarası çeviri modeliyle örtüşmektedir, bu da bizim bu modeli çeviriye yönelik olarak kullanmamızı elverişli kılmaktadır. Uyarladığımız modelde kum saati (bkz. Şekil 2), "uyarlayıcıların amacı", "uyarlama çalışması", "alımlama adaptörleri" ile "sanatsal modellendirmelerin ışığında gerçekleşen okunabilirlikler" katmanlarından oluşacak ve incelememiz bu doğrultuda gelişecektir.




**Şekil 2: Çeviri Pratiğine Uyarlanmış Kum Saati Modeli**

### 2.2. Çeviribilimde Yeni Yaklaşımlar ve Çeviri Sosyolojisi

En geniş anlamıyla, bir dilsel bağlamdaki sözlü ya da yazılı bir iletinin bir başka dilsel bağlamda yeniden kurulması olarak tanımlayabileceğimiz çeviri olgusu, tarih öncesi zamanlardan günümüze dek var olan bir edimdir. Bunun bir kanıtı olarak *Eski Ahit*'te yer alan Bâbil Kulesi imgesi çeviri kavramının tanıklığını da yapmaktadır bir bakıma. Çevirinin, farklı insan toplumlarının oluşmasıyla eşzamanlı olduğunu ve insanlığın gelişiminde önemi yadsınmayacak bir edim olarak her zaman öne çıktığını söylemek de yanlış olmayacaktır kanımızca. Hilmi Ziya Ülken (1997, 15)'in de dediği gibi:

> "(...) medeniyetin sürekli açılış yolu üzerindeki bütün esaslı uyanış hareketleri, (...) her şeyden önce, birer büyük tercüme devri ile başlamışlardır. Eski Yunan uyanışı Anadolu, Fenike, Mısır tercümeleriyle, Türk Uygur uyanışı Hint, İran, Nesturî, İslam uyanışı Yunan, Hint tercümeleriyle, yeni Garp uyanışı İslâm, Yahudi, Yunan tercümeleriyle mümkün olmuştur"

Neredeyse insanlık kadar eski bu olgu, M.Ö. ikinci yüzyılda Cicero ve Horatius'la birlikte kuramsallığa doğru ilk adımları atmış ve o dönemden başlayarak çeviri

kavramı birçok evrelerden geçerek günümüzde bir bilim dalı olarak öbür disiplinler arasında yerini almıştır. Çeviribilim bilindiği üzere günümüzde artık kurumsallaşmış ve birçok disiplinle etkileşim halinde olan özerk bir alan olarak kabul görmektedir. Ancak bu noktada çeviribilimin başka disiplinlerden gelen yaklaşımlar, konular, yöntemlerle beslenmiş olduğuna dikkat çekmek gerekir düşüncesindeyiz. 1980'lerde, çeviride disiplinlerarasılık kavramını gündeme getiren Gideon Toury'den bu yana, bu sözcük çok da irdelenmeden kullanılmaktadır. Bir disiplin, inceleme nesnesiyle, kurumsal çerçevesiyle, o disiplinin bir üyesi olarak kendisini tanımlayan ve öteki disiplinlerin üyeleriyle etkileşim içinde olan eyleyicileriyle belirlenir. Bu bağlamda çeviribilim bir disiplin görünümündedir. Alana yönelik çalışmalarıyla tanınan Yves Gambier (2006, 29-42) de "Pour une socio-traduction" (Çeviri sosyolojisine doğru) başlıklı makalesinde çok kapsamlı olmamakla birlikte bu bağlamda, örneklemek amacıyla farklı disiplinlerin çeviribilime katkılarını sıralamaktadır. Buna göre:

- Antropoloji aracılığıyla çeviribilimciler kültürün algılanma sürecinin kültürel ve dilsel çeviri biçimlerini de kapsadığını görmüşlerdir.
- Kutsal metin çalışmalarıyla, bu metinlerin çeviri aracılığıyla, tinsel özelliklerini de koruyarak, çok farklı kültürlere aktarılabileceği anlaşılmıştır.
- Psikolinguistik, çeviri sürecinde çevirmenin kafasında gerçekleşen bilişsel işlemleri çözmeye çalışmaktadır.
- Kültürlerarası çalışmalar, post kolonyal çalışmaların örneğinde olduğu gibi çevirinin kimi ideolojik yaklaşımlara koşut olarak belirlendiğini saptamışlardır.
- Toplumbilime özgü kimi kavram ve araçlar sayesinde, çevirmenin bilgisi, davranışını etkileyen zorluklar, alıcının beklentileri saptanabilmiştir.
- Göstergebilim dilsel ya da dilsel olmayan iletilerin karmaşıklığını çözümlemeye yardımcı olmaktadır.
- Dil bilimleri (yapısalcılıktan işlevsel dilbilime, söylem çözümlemesinden nörolinguistiğe, anlambilimden bilgisayar diline kadar) farklı yaklaşımları ve paradigmalarıyla çeviribilime katkıda bulunmaktadırlar.
- Feminizm alanında yapılan çalışmalar, çeviride cinsiyetçi yaklaşımların etkisini su yüzüne çıkarmıştır.
- Yorum bilgisi aracılığıyla çevirmen çevirisinin ne denli kendi yorumuna bağlı olduğunun bilincine varmıştır.

- Yazınsal alanda yapılan çalışmalar çevirinin ve çevirmenin üstlendiği rolü daha iyi ortaya çıkarmıştır.

Yukarıdaki listenin yanı sıra retorik, kültür tarihi, dil felsefesi, psikanaliz, gibi öbür disiplinler ya da iletişim alanındaki çalışmalar çeviribilimin gelişimine katkıda bulunmuşlar ve bulunmayı sürdürmektedirler. Sonuçta antropolojiden kültürlerarası çalışmalara, dil bilimlerinden göstergebilime, feminizm araştırmalarından yorumbilgisine kadar birçok disiplinden beslenerek yirminci yüzyılın sonlarına doğru kazandığı bu özerk alan kimliği ve günümüze dek yeni bakış açılarına koşut olarak geliştirilen kuramsal çalışmalar sayesinde bu bilim dalı artık neredeyse olgunlaşma sürecini tamamlama aşamasındadır. Bu alana getirilen yeni bakış açılarından biri de yukarıda da belirtildiği gibi toplumbilime yöneliktir. 1972'de James Holmes'un sözünü ettiği, ancak sonrasında unutulan çeviri sosyolojisi günümüzde çeviribilime yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Gambier (2006, 29-42)'nin de belirttiği gibi çeviribilim günümüzde bir yandan durumun, bağlamın, tarihin her çeviri üzerindeki rolünü kabul eden görüşler, öte yandansa çevirmenin, kendi maddi, kültürel, toplumsal çalışma koşullarından soyutlandırılmış biçimiyle yaşadığı, bilişsel, psikolinguistik, nörolinguistik süreçleri de kapsayan çeviri sürecine odaklanan görüşler arasında paylaşılmıştır. Gambier'nin de önerdiği gibi, çevirinin basit bir yeniden yaratım olduğunu ileri süren determinist mantığın dışına çıkarak, çevirmenin beklentileri karşılamak için kendini nasıl sansürlediğini, görünmez, dakik, uyumlu bir taşerona nasıl dönüştüğünü anlamaya çalışan bir çeviri sosyolojisine yönelmek alanı elbette daha da ileriye götürecektir. Çeviribilim başka disiplinlerden ödünç aldığı sınıflandırmaları, modelleri durmadan sorgulamak zorundadır. Araştırmacının da norm ve uzlaşımları içselleştirmiş bir uygulayıcı-özne konumunda olması, ancak aynı zamanda da bunları sorgulayan, kendi deneyimlerini, denemelerini, kuramsal tercihlerini gizlemeyen ve yaklaşımlarını gerekçelendiren bir eyleyen olması gerekmektedir. Ayrıca "disipinlerarası geçişliğin" (transdisciplinarité) sağlanması gözlemcinin verilerle ve araştırmanın örtük değerlerle olan ilişkisini ortaya koyan yöntemsel yaklaşımların belirtilmesine de bağlıdır (Gambier, 2006, 34). Çeviribilim 1980-1990 yılları arasında getirilen önerilerle, bu alanda geliştirilen düşüncelerle bir patlama yaşamıştır. Günümüzdeyse bu bağlamda bir duraklama gözlenmekle birlikte, epistemolojik bir yönelim söz konusudur. Bir çeviri sosyolojisi oluşturmaya yönelik ve çevirmen ile çeviri düzlemlerinde tasarlanan bu yaklaşımın ilk tohumlarını aslında Reine Meylaerts (2008, 91-102)'in de belirttiği gibi yetmişli yıllarda Toury'nin

geliştirdiği ve çeviriyi, çeşitli ve değişken normlara koşut olarak inceleyen, bu noktada bireysel aktörler yerine kolektif düzenlere ve yapılara öncelik veren betimleyici çeviri kuramında bulabiliriz. Bu kuramın önerdiği model, metinlerin daha geniş sosyokültürel ve politik bağlamlar çerçevesinde ele alınarak incelenmesine olanak sağlamıştır. Tıpkı aynı yıllarda Even-Zohar (1987, 58, 68)'ın oluşturduğu çoğuldizge kuramıyla çeviri metinleri toplumsal-kültürel bağlamları içinde değerlendirme olanağı sunması gibi.

Günümüzdeyse Jean-Marc Gouanvic, Gisèle Sapiro, John Heilbron, Daniel Simeoni, Reine Meylearts, Yves Gambier gibi araştırmacılar toplumbilimden çokça yararlanarak çeviri sosyolojisini geliştirdikleri görülmektedir. Bu yeni yaklaşımlarda çeviri pratiği bir üretim olarak kabul görmekte, çevrilerek dolaşıma giren metin de gerek üretim gerekse tüketim aşamalarında koşullara koşut ve piyasanın işleyişine göre kendine yer bulabilecek bir ürün olarak benimsenmektedir. Biz de çeviri sosyolojisine yönelik bu yeni yaklaşımlardan yararlanarak Koltès metinlerinin Türkiye'deki dolaşımlarını toplumbilimsel parametreler çerçevesinde ele alacağız. Aşağıda temel hatlarını çizmeye çalışacağımız bu toplumbilimsel yaklaşımlar, gerek düşünsel düzlemde yararlandıkları çözümleme araçları, gerekse anlatım dağarcığını oluşturan terminolojileriyle Pavis'in kuramına uyarlanacak niteliktedir. Zaten, "kültürel aktarım", "çıkış kültürü", "varış kültürü", "uyarlama", "uyarlayıcı", "alımlama" "okunabilirlikler" örneklerinde olduğu gibi Pavis'in de bu terminolojiye yabancı olmadığı, tiyatro alanına yönelik olsa da toplumbilim kuramcılarından beslendiğini görmekteyiz. Çeviribilim de artık çeviri edimini, toplumbilimin katkılarıyla, çeviri metinlerin uluslararası dolaşım alanının ve bu alanda yer alan aktörlerin incelenmesine dayanan toplumbilimsel parametreler ışığında değerlendirmektedir. Öyle ki çeviri artık, salt dilbilimsel ya da kültürlerarası bir aktarım aracı olmaktan öte toplumbilimsel yaklaşım doğrultusunda bir ürün olarak kabul görmekte ve dolaşımdaki tüm ürünler gibi işlevselliği sorgulanmaktadır. Bunun yanı sıra üretim koşulları, başka bir deyişle çeviri ürünlerin konumlandığı uzam ile bu uzamı yönlendiren siyasi ve ekonomik baskılar gibi çeviri ürünleri tehdit eden unsurlar, çevirilerin üretildiği ve dolaştığı yapılardaki toplumsal ilişkilerin önemi, eyleyicilerin konumu, vb. durumlar irdelenen alt başlıklar arasındadır. Çeviri sosyolojisi bağlamında çeviribilim alanında son yıllarda çalışmalar yapan araştırmacıların özellikle, düşünsel bir birikimin ürünü olarak sosyolojide kuramın

ötesine geçip pratiklerin mantığını açıklamaya çalışan Fransız sosyolog Pierre Bourdieu'nün kullanmış olduğu *alan, habitus, sermaye, yeniden üretim* gibi kavramlardan yararlandıkları görülmektedir. Tüm bilimlerde geçerli olan kuralların sosyoloji için de geçerli olduğunu düşünen Bourdieu, ampirik olarak gözlenebilen olguların açıklanabileceğini ve iyi tasarlanmış önermeler ya da varsayımlarla tutarlı, açıklayıcı sistemler üretilebileceğine inanır. Bourdieu, yaptığı çözümlemelerde, bir farklılıklar uzamı olarak kabul ettiği toplumsal uzamın kuruluş ilkeleriyle bu uzamın yeniden üretilme mekanizmalarını açıklamaya çalışır. Uzam kavramıyla farklılık/uzaklık ile bir özelliğin başka özelliklerle arasında var olan "bağıntı" anlaşılır. Yaptığı çalışmaların ardındaki temel güdülerden birini, yanlış ikiliklere karşı çıkmak olarak açıklayan Bourdieu, Calhoun (2007, 93)'un da altını çizdiği gibi, Batı düşüncesinin yaygın düalist bakış açısının uzantısı olarak ortaya çıkan sosyal bilimlere özgü, nesnel/öznel ya da yapı/eylem gibi temel ikiliklere, yalnızca her iki taraftan bakmanın yeterli olmayacağını, onların ayrılmaz ilişkilerini de görmek gerektiğini belirtir, sosyolojiyi de kişiyi ve toplumu akılcı ve insani bir biçimde yeniden inşa etmeye yönelik bir girişim olarak kabul eder. Sosyolojik nesnenin inşasına yön veren epistemolojik kuralları belirlerken, pratikten ilkelere giden yaklaşımı, yerleşik düşünme tarzlarına bir meydan okuma niteliğindedir. Loic Wacquant'nın da belirttiği gibi Bourdieu'nün yapısal sosyolojisi "toplumsallaşmış bedene bir nesne olarak değil, üretici ve yaratıcı bir yeteneği elinde bulunduran, yapılandırıcı bir güçle donanmış 'kinetik bir bilme' biçiminin etkin desteği olarak anlaşılacak şekilde muamele eder" (Bourdieu, Wacquant 2007, 29). Bourdieu'ye göre toplumsal yasalar dayandıkları kurumsal koşullara koşut olarak varlıklarını sürdüren zaman ve mekânla sınırlı düzenliliklerdir. Bourdieu'nün çözümlemelerinde izlediği yol, gözlemcinin incelediği evrenle "doğal" ilişkisini tersine çevirmeye ve böylece üzerinde hiç düşünülmeden kabul edilen olguları açığa çıkarmaya dayanır. Ona göre sosyologun görevi "toplumsal dünyayı doğal olmaktan ve kader olmaktan çıkarmak, yani iktidarın kullanılmasını örten ve tahakkümü sürdüren mitleri yıkmaktır" (Wacquant 2003, 43). Çalışmamızda çevirilerin dolaşımı bağlamında çeviribilime toplumbilimsel araçlarla yaklaşan bu yeni yaklaşımlardan yararlanacağız. Ancak bu yaklaşımların Bourdieu terminolojisinin temel kavramlarını kullanmaları, öncelikle onları tanımlamamızı gerektirmektedir. Bourdieu kullandığı bu kavramlara yönelik doğrudan bir tanımlama yapmaktan kaçınır çünkü onlar yalıtılmış olarak değil, oluşturdukları kuramsal dizgenin içinde

bir anlam kazanarak tanımlanabileceklerini düşünür. Ancak biz konuya açıklık getirmek amacıyla elimizdeki kaynaklara dayanarak bir tanımlama yapmaya çalışacağız.

a) Alan kavramı:

Wacquant (2003, 25) alanı, "bazı iktidar ya da sermaye biçimlerine gömülü konumlar arasındaki tarihsel nesnel bağıntılar bütününden ibaret olarak tanımlar." Alanı, çatışmanın ve rekabetin egemen olduğu, oraya giren, oranın sunduğu ödüllere inanan oyuncuların var olduğu ölçüde var olan bir oyun mekânı olarak da tanımlayabiliriz. Oyuncuların stratejileri alandaki konumlarına, alanı algılayışlarına ve alanın içinde bundukları noktadan alana bakış açışlarına koşut olarak gelişir. Alanın yapısını belirleyen şey, oyuncular arasındaki kuvvet ilişkilerinin her anki durumudur. "Bir alan ancak sunduğu kârları elde etmek ve oyununa girmek için paralarını, zamanlarını, bazen de onurlarını ya da hayatlarını tehlikeye atmaya toplumsal olarak hazır, sorumlu eyleyiciler bulursa işleyebilir" (Wacquant, 2003, 88). Başka bir deyişle, alanı toplumsal kuvvetlerin ve mücadelelerin mekânı olarak değerlendirebiliriz, bu da onun sürekli bir değişim yeri olduğuna işaret eder. Alana yeni giren ile alanını korumak isteyen egemen baskın sınıf arasında devamlı bir mücadele yaşanır. Bu mücadelede alana yeni girenler yeni stratejiler üreterek, baskın grupların alanda yeniden üretimlerini sağlayan *doxa*yı sarsmaya çalışırlar. Bourdieu sosyolojisinde iktidar alanı, temel bir alan olarak karşımıza çıkar. Bu alan, öbür alanlar gibi bir oyun alanıdır ve iktidar şekilleri ile farklı sermaye türleri arasında var olan güç dengesinin yapısıdır. İktidar alanı bir dizi alanın örgütlenmesiyle yapılanmıştır. Bu alanlar içinde ilk sırayı ekonomik sermayeyle belirlenmiş ekonomik alan, ikinci sırayı kültürel sermayenin oluşturduğu kültürel alan teşkil eder ve bunları bürokratik alan, akademik alan, sanatsal alan diye devam eden alanlar izler. Alanın bölümleri yoktur; her alt-alan da kendi mantığı ve kurallarıyla işler. Belirli bir alanda, farklı konumlara sahip eyleyiciler bu durumun bir uzantısı olarak farklı yaklaşımları benimserler. Böylece ortaya çıkan gerilim alana dinamik bir yapı kazandırarak gelişmesine olanak sağlar.

b) Habitus kavramı:

Habitus kavramınıysa Wacquant (2003, 25)'ın tanımıyla "bireylerin bedenlerine zihinsel ve bedensel algı, beğeni ve eylem şemaları biçiminde 'konulmuş' bir tarihsel

bağıntılar bütünü" olarak anlayabiliriz. Habitus tam olarak bireysel olmamakla birlikte kişinin davranışlarını tek başına belirleyen, kişinin içinde işleyen "yapılandırıcı bir mekanizmadır" Wacquant (2003, 27). Bu mekanizma sayesinde kişi farklı durumlarla karşı karşıya kaldığında bir takım stratejiler üreterek durumun üstesinden gelmeye çalışır. Wacquant (2003, 27) habitusu alanın taleplerine göre genelde tutarlı ve sistematik bir biçimde tepki veren, dış yapıların içselleştirilmesiyle oluşmuş bir strateji üretme ilkesi olarak görür; bu sabit olmayan, "tarihsel olarak inşa edilmiş, kurumsal olarak kök salmış, dolayısıyla toplumsal olarak değişken, üretici bir matristir." Habitus bireyin karakteristik eylem eğilimlerini ortaya çıkartır. Bu eğilimler sosyal bir süreç içinde toplumsal düzenin dayattığı konumlara uyum sağlarlar. Böylece birey konumuna uygun rolleri oynamayı öğrenir. Bourdieu (2005, 21) habitusu, "bir konumun içkin ve bağıntısal özelliklerini bütünleşik bir hayat tarzında, yani insanlar, mekânlar ve pratiklerle ilgili bütünleşik bir tercih dizisini dile getiren can verici ve birleştirici köken" olarak tanımlar. Böylece habitus, bir konumun içkin özelliklerini, pratiklerle ilgili bir tercih dizisi haline getirir. Bu yönüyle hem farklıdır hem de aynı zamanda farklılaştırıcıdır bu durumun bir uzantısı olarak ayrı ve ayrıştırıcı pratikler doğurur. Bourdieu habitusun sadece bireysel bir kapasite olmadığını, aynı zamanda kolektivitenin bir başarısı olduğunu vurgular. Başka bir deyişle bireyin her yerde karşılaştığı "kolektif aşılama"nın bir sonucudur.

c) Sermaye kavramı:

Bourdieu sosyolojisinde öne çıkan bir başka kavramsa sermaye kavramıdır. Sermaye kavramını eyleyicilerin sosyalleşme sürecinde sahip oldukları özellikler ve yatkınlıklar üretilip belirli bir alana sürüldükten sonra burada öteki eyleyicilerle mübadele edilerek, değerini, alan dinamikleri içinde kazanan, toplumsal bir enerji olarak tanımlayabiliriz. Sermayeyi Bourdieu, her biri farklı bir eylem alanıyla ilişki içinde olan ve farkı biçimler kazanabilen bir şey olarak görür. Her biri kendi alt türlerine ayrılan sermaye türlerini de ekonomik sermaye, toplumsal sermaye ve simgesel sermaye olarak ayrıştırır. Ekonomik sermayeyi bilindiği üzere para, mal, mülk gibi maddi değerlere, kültürel sermayeyiyse eyleyicilerin farklı bilgi ve yetenek sahibi olmalarına dayandırabiliriz. Ancak Bourdieu "ekonomik çıkarları önemsemez veya onlara kayıtsız görünen alanların (örneğin sanat, edebiyat ve bilimin) bile sermaye birikimi ve sermayenin yeniden üretimi mantığına göre işlediğini gösterir" (Calhoun, 2007, 107). Toplumsal sermaye bir bireyin ya da bir grubun, bir ilişkiler

ağı içinde, karşılıklı olarak tanıma ve tanınma mekanizmasıyla işleyen ve bu sayede elde edilen gerçek ya da potansiyel kaynakların sağladığı sermaye ve güçlerin toplamı olarak tanımlanabilir. Simgesel sermayeyse, ele alınan alanın nesnel yapılarının özümsenmesine dayanan, bilişsel temelli, yani bilgiye ve/ya da başkaları tarafından kabul görmeye dayalı, ekonomik olsun, kültürel olsun herhangi bir türden özelliktir. Simgesel sermaye onu elinde tutan gruplara katılarak ya da ona pek az sahip olan gruplardan ayırarak onu elde etmeye çalışan bireylerin hedefleridir.

Bourdieu araştırmalarının kapsamına doğrudan çeviri edimini katmamış olmakla beraber, uluslararası bir diyalogun oluşturulmasına yönelik olarak, başka bir deyişle ulusların birbirlerini daha iyi anlamalarının sağlanması için gerekli koşulları oluşturacak bir uluslararası diyalogun arayışıyla kaleme aldığı "Les conditions sociales de la circulation internationale des idées" (Fikirlerin uluslararası dolaşımının toplumsal koşulları) başlıklı makalesi çeviribilimciler için önemli bir kaynak teşkil etmektedir. Reine Meylaerts (2005, 277-283.) "Sociology and interculturality: creating the conditions for inter-national dialogue across intellectual fields" (Sosyoloji ve kültürlerarasılık: entelektüel alanlar arasında uluslararası bir diyalog için gerekli koşulların oluşturulması) başlıklı çalışmasında söz konusu makaleyi yeniden gündeme getirmiş ve makaleyi çeviribilime yönelik bir okumayla değerlendirme yoluna gitmiştir. Meylaerts, Bourdieu'nün seçim ve sınıflandırma işlemlerini irdelerken ilk ve son kez çeviri ediminden söz ettiğini vurgulamaktadır. Bir toplumbilimci olarak Bourdieu entelektüel yaşamın uluslararası boyutuna odaklanarak bu düzlemde gerçekleşen aktarımların hangi etkenlerle şekillendiğini araştırdığı bu makalede her ülkenin ulusal beğenilerinin, çıkarlarının ve geleneklerinin sürekliliğine katkıda bulunan toplumsal düzeneklerin ortaya çıkarılması gerektiğine dikkat çeker. Ona göre uluslararası entelektüel alışverişler yanlış anlamalara yol açan belirli toplumsal etkenler tarafından engellenmektedir. Bu etkenlerden biri metinlerin uluslararası düzlemde özgün bağlamlarından ve üretim alanlarından kopuk olarak dolaşıma girmeleri, öteki de bu metinlerin varış bağlamında varış kitlesinin alımlama alanının yapısı içinde yeniden yorumlanmalarıdır. Böylece yabancı bir yapıtın anlamı ve işlevi çıkış kitlesinde olduğu gibi varış kitlesi tarafından da belirlenmektedir. Uluslararası aktarım sürecinde metnin anlamının kaybolması seçim, sınıflandırma ve okuma gibi birkaç toplumsal işlem sırasında gerçekleşir. Bourdieu entelektüel yaşamın öteki uzamlar

gibi belirgin bir biçimde milliyetçi olduğuna ve entelektüel kitlenin en az halkın diğer kesimi kadar günlük yaşamda yer bulan yanlış anlaşılmalar gibi olumsuzluklardan beslenen önyargılar, edinilmiş fikirler, stereotiplerden kurtulamadıklarını vurgular. Evrensel anlayışı engelleyen en önemli iki etken seçim ve sınıflandırma işlemlerinde ortaya çıkar. Seçim sürecinin bir parçasını çevrilecek materyaller oluşturur. Bunlar "özgün alandan hangi yapıtlar çevrilecek?", "bunları kim(ler) çevirecek ve yayınlayacak?" ve "tüm bunların yapılmasında kimler ne gibi çıkarlar gözetecek?" vb. kültürel alana yönelik önemli soruların gündeme getirilmelerini zorunlu kılar. Kültürel aktarımın gerçekleşmesinde aracılık eden toplumsal aktörler bilerek ya da bilmeden birtakım çıkarlar gözeteceklerdir. Bourdieu, seçim sürecini belirleyen bu çıkarların altında yatan nedenlerin, salt estetik dürtüler ya da kişisel duyarlıklardan kişisel tercih ve beğeniye dayalı gönül yakınlıklarına dek uzanan farklı durumlardan kaynakladığını belirtir. Bu da alandaki kimi konumun bilerek ya da bilmeden güçlenmesine yol açacaktır. Seçim işleminden sonraki aşama olan sınıflandırma aktarımı belli bir noktaya kadar tamamlar. Bu aşamada önsöz ve kapak olmak üzere iki tür sınıflandırıcıya işaret eden Bourdieu, önsözlerin genelde simgesel sermaye aktarım aracı olarak işlev gördüğünü belirtir. Tıpkı simgesel bir etki yaratan kitap kapağında olduğu gibi. Her ikisi de yazarın yapıtına/konumuna çıkış bağlamından tümüyle farklı bir anlam yükleyebilir. Ancak, yapısal etkiler bilinçli bir müdahale olmaksızın da vardır ve bu tür etkiler okuma edimi sırasında mutlaka ortaya çıkarlar. Aktarımda ön plana çıkan okuma işlemindeyse okuyucular yapıta farklı bir alanın üretimi olan alımlama sınıflandırmalarına tâbi tutacaklardır. Varış bağlamı okurları metne farklı bir alanın ürünü olan sorunsallar yükler ve metni farklı algılarlar.

Meylearts, Bourdieu'nün bu makalesinde, anlamın uluslararası dolaşımından çok, anlamın kavranması ve korunması üzerine yoğunlaştığına ve ulusal alanlar içinde eş ya da artzamanlı olarak farklı okumalar yapılabileceği olasılığını göz önüne almadığına ya da seçim işleminin, ürünün özgün anlamının yitişini tam olarak nasıl etkilediği sorununa yeterince ilgi göstermediğine dikkat çekmektedir. Bununla birlikte Meylearts, söz konusu makalenin günümüzde çeviribilim alanında gittikçe önem kazanan kavramların hayata geçirilebilmesinin sosyolojik koşulları hakkında oldukça bilgilendirici olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca Bourdieu'nün 1990'lı yıllarda kültürel ürünlerin uluslararası dolaşımı konusunu irdelemesi o dönem için

oldukça yenilikçi bir girişimdir. Aradan geçen yirmi yılı aşkın süre içinde Bourdieu'nün açtığı yoldan ilerleyen ve çeviri pratiğini toplumbilimin araçlarıyla irdeleyen araştırmacılar artık çeviribilimi farklı düzlemlere taşımaktadırlar. Örneğin Gisèle Sapiro ile John Heilbron da birlikte gerçekleştirdikleri ve çeviriyi uluslararası kültürel değişim aracı olarak ele alan, yazınsal ve sosyal bilim kitaplarının uluslararası dolaşımında Fransa'nın yerini inceleyen araştırmalarında şöyle demektedirler: "Çeviriyi toplumsal bir pratik ve uluslararası kültürel değişimlerin vektörü olarak tanımlayabilmek için yapılacak çözümlemeye çeviri ediminde rol alan - bunlar ister birey, ister kurum olsun - tüm eyleyicileri katmak gerekir" (2007, ilk bölüm). Böylece çeviri ürünü sosyolojik yaklaşım doğrultusunda incelemekten yana olduklarını vurgulamaktadırlar. Söz konusu araştırmacılar, çeviri ürünlerin ortaya çıkana dek bir takım süreçlerden geçerek varış kültüründe yerini bulacak ya da bulamayacaklarına dikkat çekmektedirler. Onlara göre kültürel malların uluslararası dolaşım koşullarını (ekonomik, siyasi, kültürel, vb. ilişkiler) dolaşımın gerçekleştiği uzamın yapısı belirlemektedir. Örneğin bir ülkenin, uluslararası uzamda merkezi bir konumda bulunması, kültürel ürünlerini de merkezi bir konuma taşıyacak hatta bu ürünlerin diğer ülkelerde referans niteliği taşımasına yol açacaktır. Kültürel ürünlerin ithalat ve ihracat süreçlerini yönlendiren koşullar arasında, uluslararası dolaşımda etkili olan siyasi/ideolojik ve ekonomik dış baskılar, kültürel üretim alanlarının bu baskılar karşısındaki özerklik durumu, çıkış ve varış kültüründeki üretim alanlarının yapısı gibi faktörler devreye girecektir. Uluslararası uzamın işleyişinde etkili olan ekonomik ve siyasi güçlerin yanı sıra simgesel güçlerden de söz etmek gerekir. Her ülke, kendine ait simgesel sermayeye sahiptir. Kültürel bağlamda egemen konumdaki ülkeler, geçmişleri ve dünya çapında tanınan metinlerinin sayısıyla ciddi bir yazınsal sermayeye sahiptirler. Bu yazınsal sermaye, siyasi (eğitim, sanat kurumları) /kültürel (çevirmenler, yazarlar, ödüller) /ekonomik (editörler, yayınevleri) eyleyiciler aracılığıyla uluslararası değişimlerde yer alacaktır. Devletlerarası güç ve rekabet ilişkileri diplomatik ve kültürel değişimler üzerinde de etkilidir. Öyle ki bu değişimler konsoloslukların, kültür kurumlarının, çeviri derneklerinin ve dergilerin kontrolündedir. Örneğin Johan Heilbron ile Gisèle Sapiro (2007) Fransa'nın dünya yayın pazarındaki gelişimini inceleyen çalışmalarında, II. Dünya Savaşı sonrasında, kültürel mallar ve serbest değişim piyasasının gelişmesiyle, Fransız devlet politikasının kendi kültürel mallarının uluslararası değişimlerde etkin bir konuma

taşıdığına dikkat çekmektedirler. Bizim çalışmamız kapsamında Fransa'nın Koltès çevirilerine sağlamış olduğu kurumsal destek de buna bir örnek teşkil edebilir.

Bourdieu sosyolojisini çeviri alanında kullanan ve çeviri sosyolojisinin araçlarıyla bilimkurgu türünün Amerika ve Avrupa kıtalarının kültür alanlarına girme süreçlerini inceleyen bir başka araştırmacı Jean-Marc Gouanvic (2000) de çeviri pratiğini dış ve iç durum çerçevesinde irdelemektedir. Ona göre metinsel üretim, üretimde bulunan eyleyiciler ve onların "habitus"u aracılığıyla, başka bir deyişle iç duruma koşut olarak gerçekleşirken, alanın dinamikleri de yazınsal kurumların oluşturduğu dış durum tarafından belirlenmektedir (Gouanvic, 2005, 147-166).

Türkiye'de henüz bakir bir alan görünümünde olan çeviri sosyolojisi bağlamında öne çıkan bir isim de Emine Bogenç Demirel'dir. Bourdieu sosyolojisini çeviri pratiğine uygulayan Demirel (2003), Türk popüler yazın dizgesinin gelişim sürecini çeviri sosyolojisinin araçlarıyla çözümleyerek Türkiye'de alanın öncüleri arasındadır.

Çeviri sosyolojisi çıkış uzamının yanı sıra varış uzamının farklı yapısı ve işleyiş biçimini de mercek altına almaktadır. Bu uzamın hiyerarşik yapısı, toplumsal ilişkilerin etkisi, dolaşımı yönlendiren ekonomik ve siyasi baskılar, çevirilerin varış kültürü tarafından alımlanmasında etkili olan farklı güç ilişkileri, farklı dinamikler çevirilerin varış kültürü tarafından kabul görmesi veya görmemesinde etkili olmaktadır. Batı toplumları için sanat alanları, ulusal kültürel kimliklerin gelişmesinde çok önemli bir yere sahiptirler. Çeviri edimi de doğası gereği öteki alanlarda olduğu gibi sanat alanlarında üstlendiği aracı rolüyle bir ülkenin ortak kimliğinin oluşmasında rol oynar.

Çeviri sosyolojisi bağlamında irdelenen konular arasında çeviri normları ve kısıtlar da önemli bir yer tutmaktadır. Çünkü çeviri sürecinde etkili olan normlar ve kısıtlar yapılacak incelemelerde ekonomik/siyasal/tarihsel vb. alanlardaki yaklaşımların bir yansısı olarak toplumbilimsel bağlamda çözümleyici bilgiler sağlayacaktır. Bu çerçevede çevirmenin uygulamadaki kararlarını nelerin nasıl belirlediğini bu kararların değişkenlik gösterme nedenlerini çevirmenin yeteneklerini, tarzını, seçimlerini etkileyen iç ve dış kuvvetleri sorgulayan Simeoni (1998, 1-39), Norbet Elias'ın tüm insanların maruz kaldığı iki ana tip kısıtlamayı hatırlatır. Bu kısıtlamaların bir bölümü öteki insanlardan kaynaklanırken, diğer bölümü öğrenme ve deneyim aracılığıyla insanda kendi kendine oluşur. Bu yaklaşım her alan kadar çeviri alanında da geçerlidir. Norm olarak da adlandırabileceğimiz bu kısıtlamalara

çevirmenlerin çoğunlukla bağlı kalmayı tercih ettikleri, normun gücünü kabul ettikleri yadsınamaz. Normlara uyma nedenini yalnızca olumsuz yaptırımlardan kaçınmak olarak görmemek gerekir, çünkü çevirmenin seçimlerinde rol oynayan eğitimi, deneyimleri, uygulamaları esnasında sürekli maruz kaldığı ve aşina olduğu durumlar hep aynı normlarla çevrilidir, dolayısıyla seçimlerinde bu normların yönlendirici olmaları kaçınılmazdır. Çevirmenler hem normları yönlendirir hem de onlar tarafından yönlendirilirler. Simeoni, normları bu denli güçlü kontrol araçları haline getiren, onları değiştirecek konumda olan eyleyicilerin bile rahatsızlık yaratma kaygısıyla bundan kaçındıklarına dikkat çekmektedir. İşte bu noktada toplumbilimsel çözümlemeler uygulanacak karşılaştırmalı anketler aracılığıyla bu kısıtlamaların tarihi koşullanmaların ve içselleştirilen inanışların sonucunda oluştuğunu açığa çıkarabilir. Çevirmenin bilişsel özelliği dilden ziyade toplumsal biliş, duyarlılık, dış dünyayla etkileşim ve adaptasyonla ilgili olabileceği göz ardı edilemez. Toplumsal eyleyiciler olarak hepimizin toplumsal habitusa sahip olduğumuz, ancak çok azımızda özelleşmiş profesyonel bir habitusun söz konusu olduğu, hatta özerk bir alanın oluşmasında aktif olarak rol oynayacak bir habitusa sahip insanların sayısının daha da az olduğu söylenebilir. Bu habitusların bir kısmı kısıtlanmış ve genelleşmişken, diğer kısmıysa özel ve toplumsaldır. Çevirmenin habitusu zihinsel, bedensel, toplumsal ve kültürel etkenlerle kişiselleşmiş toplumsal ve kültürel tarihin bir sonucudur. Çeviri normları, aracıların (makam ve bireyler) simgesel üretim uzamındaki konumuna da bağlıdır. Aktarıma katılan makamlar, ideolojik üretim alanı, ekonomik alan ya da sembolik üretim alanına bağlı olmalarına koşut olarak politik, ekonomik ve kültürel kısıtları devreye sokarlar. Editoryal üretim sadece ticari kazanç/kayıp olarak değil, simgesel sermaye biriktirme aracı da olabilir. Bu durumda belli bir meşruiyet derecesine sahip metinler seçilir. Metnin simgesel hiyerarşi içindeki konumu ve çevirmenin simgesel sermayesi, kültürel aktarıma katılan eyleyicilerin çevirmenlere dayatabilecekleri çeşitli kısıtlar karşısında göreceli bir özerklik sağlar. Simgesel metaların dolaşımı Sapiro (2008, 199-208)'nun da belirttiği gibi iç içe geçmiş politik, ekonomik ve özellikle de kültürel kısıtların etkisi altında gerçekleşir. Metinlerin dolaşım biçimi, çıkış ve varış ülkelerindeki kültürel üretim alanlarının yapısı, ithal ve ihraç etme biçimlerine bağlı olarak bu kısıtlara boyun eğer. İthal etme ve alımlama kültürel alışverişlerin eşitsiz karakterine, çıkış ve varış kültürleri arasındaki politik, ekonomik ve kültürel (aynı zamanda dilsel) egemenlik ilişkilerine bağlıdır.

Politik kısıtlar, çıkış kültürünün kültürel üretim uzamından olduğu kadar varış kültürünün kültürel üretim uzamından ve iki ülkenin politik alanları arasındaki ilişkilerden (savaşlar, diplomatik ilişkiler, partiler arası ilişkiler) de kaynaklanabilir. Ekonomik alanın politik alana tâbi olduğu, kültürel üretimin devlet güdümünde olduğu ülkelerde (faşist ve komünist), simgesel metaların üretimi ve dolaşımı politik kısıt ve zorluklarla belirlenmiştir. Bu durumda çeviri, ideolojik bir araç hatta bir propaganda aracı konumuna geçebilir. Bu durum kültürel aktarımı (ihracat ya da ithalat; eserlerin meşru ya da gayrı meşru biçimde dolaşımı) belirler. Komünist dönemde Doğu Avrupa edebiyatlarının Fransızcaya çevrilmesi buna örnektir.

Kültürel aktarımda etkin olan bir başka unsursa ekonomiktir. Pazar mantığı tarafından yönetilen kültürel metaların üretimi, her şeyden önce üreticilerine kısa vadede ekonomik kazanç sağlamak amacını güder. Best-seller'lar buna örnektir. Herhangi bir çeviri uygulamasında egemen olan kısıt türü simgesel üretim alanında metnin konumu ve çevirmenin konumu gibi iki değişkenle birlikte düşünülmelidir: Şöyle ki çeviri normları, metnin kültürel açıdan sahip olduğu meşruiyet derecesine göre değişir. Meşruiyet derecesi, metnin ait olduğu kategori, metnin türler hiyerarşisi içindeki konumu, metnin yaşı/eskiliği, metnin ait olduğu kültürün gördüğü itibar ve onaylanma derecesiyle ölçülür. Çeviri normları öncelikle çevrilecek metnin kategorisine ve aktarımın amacına göre, içerik ve biçime verilen öneme göre değişir. Söz konusu metnin kültürel meşruiyet derecesi ait olduğu kültürün gördüğü itibarla değerlendirilir. Bu itibar söz konusu kültürün kaç tane klasik eser çıkardığıyla ölçülür.

Yukarıda ana hatlarıyla aktarmaya çalıştığımız çeviri pratiğini toplumbilimsel veriler ışığında değerlendirmeye yönelik yaklaşımlarla görüldüğü gibi, çeviribilim farklı bir boyut kazanmıştır. Çalışmamızda Bourdieu'nün yöntemini doğrudan kullanmayacak olsak da kuramcının araştırmacılara önerdiği inceleme nesnesinin inşaası çalışmalarımızda genelde benimsediğimiz bir yaklaşımdır. Bu nedenle kısaca da olsa bu çalışma içinde bu konuya değinmek gereği duymaktayız. Öncelikle Bourdieu bilimsel bir inceleme yapacak kişinin bir algılama tarzı, görme ve sınıflama ilkelerini beraberinde getiren "bir bilimsel üretim tarzı" kazanması gerektiğini bunu da ancak pratik işleyiş içinde görerek edinilebileceğini vurgular. Araştırmacının yapması gereken, bilimin normlarını ilkelere dönüştürmeksizin, pratikte işlev gören bir bilimsel üretim tarzını benimsemektir. Her araştırmada nesnenin tanımını ve veri

toplamanın pratik koşullarını göz önüne almak, anlamlı ve kullanılabilir bütün tekniklere başvurmaya çalışmak gerekir. Ayrıca çözümleme tekniklerinin kullanım koşullarının ilgili soruna uygun olup olmadığı konusunda dikkatli olunmalıdır. Araştırmaya yön verecek nesnelerin ayırt edici özelliklerini veren bir bağıntılar ağı içinde olup olmadığını gözden geçirmemize yönelten alan kavramı yöntemin ilk kuralı olan bağıntısal düşünmeyi bize hatırlatır.

> "Nesneyi inşa etmek için, 'olgular' karşısında etkin ve sistematik bir duruş da gerekir: Sağduyunun ön kabullerini onaylamanın ötesine geçmeyen ampirist edilgenlikten kopmanın yolu, içi boş büyük kuramsal inşalar oluşturmak değil, çok somut bir ampirik olayı bir model kurma amacıyla ele almaktır. (…) kısacası verilerden, olduğu gibi test edilebilecek bir bağıntılar sistemi oluşturmalısınız" (Wacquant 2003, 237-238).

## 2.3. Tiyatro Çevirisi ve Patrice Pavis Çeviri Modeli

Medeniyetlerin gelişmesinde en önemli unsurlardan biri kuşkusuz çeviri etkinliği olmuştur. Gerek Batı, gerekse Doğu medeniyetlerinin çeviri sayesinde iletişime girdikleri, örneğin Arap-İslam medeniyetinin antik Yunan ve Roma'dan çeviriler aracılığıyla geliştiğini; Ortaçağ Avrupa'sı Hıristiyan dünyasınınsa, Yunan felsefe ve bilim kitaplarına, Arapça çevirilerinden yapılan Latince çeviriler sayesinde ulaştıklarını biliyoruz. Böylece bu çeviri döngüsü içinde Antik Yunan yeniden keşfedilmiş ve Rönesans'ı hazırlayacak düşünce yapısının temelleri atılmıştır (Salama-Carr, Myriam, 1990). Tiyatro alanında da çok önemli bir yere sahip olan bu çeviri etkinliğinin izlerini sürmek için bu sanat dalının doğmuş olduğu Antik Yunan'a uzanmamız gerekir. Tarih boyunca metinler, "metin merkezli" Batı tiyatrosunda, sınırları aşıp yeni dizgelerin kurulmasına yardım etmiş ya da var olanlara yeni kan sağlamışlardır. Tiyatro alanında yaşanan bu tür alış-verişlere ilk örneği Antik Yunan tiyatrosunun çevirisiyle oluşan Roma tiyatrosu oluşturur. Hatta bu mübadelede özgün ile ödünç alınan metin arasındaki sınır kimi zaman bulanıklaşır, öyle ki "özgün" olanın nerede bittiği, "yeni" olanın nerede başladığını belirlemek olanaksızlaşır. Böyle olmakla beraber çevrilmiş ya da uyarlanmış önemli sayıdaki Yunan tragedya ve komedyalarının Romalı seyirci önünde oynanması tiyatro alanında bir dilden başka bir dile yapılmış büyük boyutlu ilk girişimdir. Yunancadan Latinceye ihraç edilen çok sayıdaki metne karşın Roma Cumhuriyeti döneminden yalnızca 2 oyun yazarının yapıtları, MÖ. 210-160 yıllarındansa Plautus'tan 20,5 metin, Terentius'tan 6 oyun günümüze kadar gelebilmiştir. Söz

konusu bu metinler kendi içlerinde farklılıklar sergileseler de "özgün" Yunan metinleriyle bağdaştırılabilmektedirler. Bu metinler başka metinlerin ortaya çıkmasına yol açmış ve böylece sanatın gerçekliği taklit etmesine dayanan Yunan estetiği, sanatın Antik Yunanı taklit etmesi gereğine dayanan Roma estetiğine yerini bırakmıştır (Aaltonen, 2000, 20-21).

Çeviri olgusunun Antik Yunan'dan daha gerilere Bâbil kulesi söylencesine dayanmakla birlikte bilimsel bir kimliğe bürünmesi yakın bir zaman diliminde gerçekleştiğini söylemiştik. Gelişim çizgisine bir göz atacak olursak, Barok dönem ile Aydınlama döneminde çeviri ediminin bir retorik alıştırması olarak kabul gördüğünü, öğrenim sürecinde bilgiye ulaşmaları ya da biçemsel bir model olarak yararlanmaları amacıyla öğrencilerden metinleri okuyup çevirmeleri istendiğini görmekteyiz. Romantik dönemden itibarense günümüzde de hâlâ geçerli olan bir yaklaşımla çeviri edimi artık bir sanat biçimi olarak algılanarak, farklı bir değer kazanmıştır (Ortrun Zuber-Skerritt, 1984, 3). Çeviri pratiği günümüzde yalnızca bir öğretim yöntemi ya da bilgiye ulaşmanın yolu olmaktan çıkmış, daha dinamik bir kavrama dönüşerek farklı kültür ve disiplinleri iletişim içine sokan yaşayan bir organ olarak tanınır olmuştur. Çeviribilim bilindiği üzere, günümüzde çeşitli alanların farklı parametrelerine uygun olarak araştırmalarını yürütmektedir. Ne var ki bu alanlar arasında tiyatro çevirisi en az ilgi görmüş alanlardan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. 1980 yılından itibaren tiyatro çevirisine yoğunlaşmış olan Susan Bassnett (1991b, 120-132'den aktaran Nikolarea, 2002, http: //translationjournal.net/ journal// 22theater.htm [04.07.2011] çeviri bağlamında tiyatro alanının en çok ihmal edilen alanlardan biri olduğuna dikkat çekmektedir. Çeviribilim çalışmalarında tiyatro alanına çok fazla ilgi gösterilmemiş olmasının nedeni Terry Hale ve Carole-Anne Upton (2000, 1-13)'ın belirttikleri üzere, araştırmacıların tiyatro geleneğinin ne denli zengin ve çok boyutlu olduğunun bilincinde olmamalarına bağlanabilir. Buna bir de araştırmacıların dramatik yapıta çoğu kez iki farklı bakış açısıyla yaklaşılmış olmalarını da ekleyebiliriz. Anne Ubersfeld (1978, 153'ten aktaran Bassnett-McGuire, 1985, 33) bu farkı şöyle açıklamaktadır: "Bir tiyatro metni, sıradan bir okuma gibi, ulamsal olarak, artsüremli bir diziliş biçiminde okunamayan, kendini ancak aşama sırasına göre düzenlenmiş, uzamsallaşmış, yoğun eşsüremli göstergeler aracılığıyla ele veren tek yazınsal metin türüdür." Dolayısıyla oyun çevirisi uzmanlık

gerektiren bir çeviri türü olarak karşımızdadır. Bu da ilk evrede alanı, başka bir deyişle tiyatroyu ve özelliklerini tanımlamayı gerektirmektedir.

Tiyatro için getirebileceğimiz en basit ve yalın tanımlama, bir öykünün, sahne olarak ayrılmış bir yerde, belirlenmiş bir sahne düzeni içinde oyuncular tarafından ses ve hareketlerle canlandırmasına dayanan bir gösteri sanatı olduğudur. Metin tiyatronun kuşkusuz en önde gelen unsurudur. Dramatik yapıt dendiğinde bağlamına göre ya "yazınsal bir nesne" ya da " bir "sahne gerçekliği" anlaşılsa da bu ikilik ayrışmaz bir bütündür. Oysa dramatik yapıta çoğu kez iki farklı bakış açısıyla yaklaşılmıştır. Metin odaklı yaklaşım onu yazınsal bir nesne olarak kabul ederken, sahne odaklı yaklaşım onu sahneye ilişkin bir gerçeklik olarak görür. Bu fikir ayrılığı özellikle Prag Dilbilim Okulu'nun iki mensubu, tiyatro üzerine yaptıkları öncü çalışmalarıyla tanınan Otokar Zich ile Jiri Veltrusky'nin yaklaşımlarında çok belirgindir (Kocabay, 2008, 39-45). Zich dramatik yapıtın ancak sahnede bir gerçeklik kazandığını ileri sürerken, Veltrusky tiyatro metninin sahnede oynanmasa da var olduğunu ve özerk bir yazınsal yapıt niteliği taşıdığını vurgular (Ducrot, Schaffer, 1999, 740). Kimi zaman gerçeklerden esinlenerek, kimi zaman tarihsel olaylara dayanarak, kimi zaman düşsel, şiirsel, öncü nitelikler sergileyen bir kurgu aracılığıyla yazarın düşüncesini aktaran tiyatro bu noktalarda yazınsal yapıtların özellikleriyle kesişmekte, öte yandan görsel niteliğiyle farklı bir boyut kazanmaktadır. Oyunun hem canlandırılmadan hayat bulamayışını, hem de metnin seyirciye ulaşana kadar birçok işleme tâbi tutulmak zorunda kaldığını göz önünde bulundurursak tiyatro yazarlığının da yazarlık türlerinin en zorlarından biri olduğunu söyleyebiliriz. Öbür yazın türlerinde yapıtın kalemden çıkıp doğrudan okuyucuya ulaştığını düşünürsek tiyatro yazarlığının ayrıca özel bir teknik gerektirdiği ortaya çıkar. Çünkü Terry Hale ile Carole-Anne Upton (2000, 7)'ın vurguladıkları gibi tiyatro karmaşık ve bileşik bir araçtır, yazarın sözü de bu aracı oluşturan görsel ve işitsel kodlardan meydana gelen matrisin içinde önemli bir unsur olarak yerini alır. Yazarın elinden çıkan metin, seyircisiyle buluşana dek yönetmen, dramaturg, oyuncu, sahne, ışık, giysi, müzik tasarımcılarının ve çeviri söz konusuysa çevirmenin ortak bir ürününe dönüşür ve bir üstmetin oluşturulur. Bu dönüşüm aşamasında bir üstmetin oluşturmak için çıkış metninin anlam öğelerinin birlikteliğinden doğan dizgenin doğru okunması, başka bir deyişle şifrelerinin çözülmesi gerekir. Bu çözümlemede yabancı bir metin söz konusuysa en ağır yük elbette çevirmene düşecektir. Ancak çözümlemenin yeterli

olmadığı, çevirmenin varış metnini alanın kural ve gereksinimleri doğrultusunda oluşturmasının da gerektiği bilinmektedir. Dolayısıyla tiyatro çevirmeni yalnızca bir kod çözücüsü değil, bir metni potansiyel bir sahnelemeye yönelik olarak gösterim için yeniden yaratan kişidir. Bu da tiyatro alanını iyi tanımayı, onu öteki alanlardan farklı kılan dilsel ve dildışı özelliklerini ayrıntılı olarak bilmeyi zorunlu kılar. Aaltonen (2000, 3)'in de vurguladığı gibi tiyatro çevirilerinin ortak bir özelliği de hepsinin "hemen burada ve şimdi" (the immediate here and now) gibi özel bir bağlam için üretilmiş olmalarıdır. Tüm bu gerekçeler oyun çevirilerinde farklı bir yaklaşımın benimsenmesi gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Bu yaklaşımları Batı'dan ve Türkiye'den derlediğimiz bir seçki aracılığıyla aşağıda örneklemekteyiz.

### 2.3.1. Batı'da Çeviri Yaklaşımları

Tiyatro çevirisine yönelik çalışmalarıyla tanınan akademisyen ve yazar kimliğiyle Sirkku Aaltonen, *Time-sharing on Stage: Drama Translation* başlıklı kitabında tiyatro çevirisine kuramsal bir çerçeve çizmeye çalışmaktadır. Ona göre çeviri insanlararası, farklı coğrafya ve dillerarası etkileşimi sağlayan bir olgu olarak karşımızdadır, bunun uzantısı olarak da anlamlar yalıtılmış bir biçimde ortaya çıkmazlar. Çeviride anlamlar farklı dizgelerin gücüyle rekabet ederek kültür kavşaklarında oluşurlar. Kesin bir anlamın söz konusu olamaması nedeniyle, anlamın biricikliği yerini kişinin deneyimi ve alt yapısına koşut olarak çok anlamlılığa bırakacaktır. Sonsuz bir anlamlar zincirinde anlamlar okuyucunun toplumsal, kültürel, kurumsal özelliklerine bağlı olarak çatallaşacak ve çoğalacaklardır (Aaltonen, 2000, 29). Bir oyunun anlamı da, kültürden kültüre, dönemden döneme, okuyucudan okuyucuya, gösterimden gösterime değişecektir. Dolayısıyla bir yazar metninin sahibi olduğunu iddia edemez (Bassnett-McGuire 1981, 38-40'tan aktaran Aaltonen, 2000, 37). Aaltonen, okuyucuyu metinlerin içine giren ve bir süreliğine onları işgal eden kiracılar olarak tanımlamaktadır. Tiyatrodaysa çok fazla kiracı söz konusudur öyle ki yazarın dünyayı okuyuşuna koşut olarak oluşturduğu yapıt, çevirmenin, yönetmenin, oyuncunun, ışık ve ses teknisyeninin, kostüm ve sahne tasarımcısının bireysel okumalarından geçerek tiyatro seyircisine ve araştırmacılara ulaşacak ve onlar da kendi okumalarını inşa edeceklerdir. Bu da katlanarak çoğalan anlam üstüne anlam demektir. Octavio Paz'ın ifade ettiği gibi:

> "Hiçbir metin tamamıyla özgün olamaz çünkü dilin kendi, özünde hep çeviridir- ilkin sözlü olmayan dünyadan bir çeviridir, sonrasında da her im ve her tümce başka bir imin ve başka bir tümcenin çevirisidir. Bununla beraber tam tersi bir durum da geçerlidir. Çünkü her metin

> özgündür, çünkü her çevirinin ayırt edici bir özelliği vardır. Bir noktaya kadar her çeviri bir yaratımdır ve dolayısıyla eşsiz bir metin oluşturur" (Paz, 1992, 154'den aktaran Aaltonen, 2000, 29).

Aynı şekilde Pavis (1989, 25-45'den aktaran Joseph Che Suh, 2000, 55) de genelde çeviri pratiğinde, özelde de tiyatro çevirisinde artık paradigmanın değiştiğini ve çevirinin artık mekanik bir anlamsal eşdeğerliliğe indirgenemeyeceğini vurgulamakta, çeviri ediminin bir metnin ötekini kendisine mal etme eylemi olduğunu belirtmektedir. Bir göstergebilimci olarak Pavis, çevirinin de tiyatro göstergebiliminin izinde gittiğine ve amacını alımlama kuramının ışığında yeniden yönlendirdiğine dikkat çekmektedir. Göstergebilimsel çözümlemenin seyirciye, okuyucuya ya da çevirmene imleri tanımlamaya ve oyunun im dizgesinin içine çekmeye yönelik yalnızca bir yöntem sağlamadığı, onlara aynı zamanda alt-dizgelerin ve bunların tiyatro iletişimindeki rolünün karşılıklı bağlılığını da anlattığını belirtmektedir.

Aynı düşünceyi paylaşanlardan İspanya tiyatrosu üzerine çalışmalar yürüten akademisyen Marta Mateo (1995, 99) da her kültürün yabancı bir metni farklı bir biçimde kendine mal edeceğine göre yalnızca bir çıkış metni olmasına karşın, bu metinden sonsuz sayıda varış metni üretilebileceğini belirtmektedir, tıpkı bir tiyatro oyununun da sonsuz sayıda yorumlanabileceği gibi.

Oysa çeviri edimi, tiyatro çevirisi de dâhil, uzun yıllar boyunca, çoğu kez bu düşüncelerle çelişen iki boyutta ele alınarak "sözcüğü sözcüğüne" ve "özgür" kavramlarıyla sınırlı kalarak değerlendirilmiştir. Yetmişli yıllar öncesinde çeviri eleştirisi genelde ülküleştirilmiş bir eşdeğerlilik kavramı bağlamında çevirileri değerlendirmekteydi. Bu görüş varış metninin çıkış metnine hizmet etmesi gereğine inanıyor ve herhangi bir sapmayı affetmiyordu. Yetmişli yıllardan itibaren bu yaklaşım iki farklı çizgide gelişerek yön değiştirmiştir. Bir kısım araştırmacılar çıkış metni merkezli betimleme çalışmaları aracılığıyla metinlerin sözdizimsel, biçembilimsel özelliklerini öne çıkarmayı hedeflerken, ötekiler varış metninin özerkliğini savunarak kabul edilebilirliği üzerine yoğunlaşmışlardır. Bu görüşler aynı boyutta olmasa da tiyatro çevirisini de etkilemiştir (Che Suh, 2002, 51-57). Örneğin Katharina Reis (1976, aktaran Zuber-Skerritt, 1984, 7) işlevlerine göre çevirileri tanımlarken, André Lefevere (1977, aktaran Zuber-Skerritt, 1984, 7)'se yine benzer bir yaklaşımla çevirileri metin odaklı ve okur odaklı olarak sınıflandırmıştır. Tıpkı Marilyn Gaddis Rose (1981, 31-41, aktaran Zuber-Skerritt, 1984, 7)'un da seyirci

odaklı ya da metinsel olarak özerk çevirilerden söz ettiği gibi. Bu bölümde tiyatro çevirisi üzerine bu alanda görece daha çok ürün vermiş araştırmacıların çalışmalarından yola çıkarak yer yer örtüşen, yer yer kesişen farklı çeviri pratiği tanımları ve/ya da süreçlerine yönelik kuş bakışı bir tablo çizmeye çalışacağız. Kullanacağımız metinlerin çevirisi tarafımızdan gerçekleştirilmiş olup kavram ve terimlerin karşılıkları bir öneri olarak değerlendirilebilir. Araştırmamızda az sayıdaki bu çalışmaların farklı coğrafyalarda hemen hemen eşzamanlı olarak ortaya çıktıklarına ve ilk çalışmaların bir model önermekten ziyade betimlemeye yönelik olduğuna tanık olduk.

Tiyatro çevirisinin akademik ortamda henüz araştırılmaya başlandığı seksenli yılların başında Avustralyalı akademisyen Reba Gostand (1980, aktaran Zuber-Skerritt, 1984, 7)'ın geniş çerçeveli bir açıdan ele aldığı çeviri edimini iki aşamada betimlemeye çalıştığını görmekteyiz. Araştırmacı çeviri pratiğini önce

- "bir dilden başka bir dile (deyimler, sözcük oyunları vb.),
- bir kültürden başka bir kültüre (gelenekler, davranışlar),
- bir dönemden başka bir döneme,
- bir dramatik biçemden başka bir dramatik biçeme (gerçekçilikten dışavurumculuğa),
- bir dramatik türden başka bir dramatik türe (tragedyadan komedyaya),
- bir araçtan ötekine ( sahneden radyo ya da televizyona),
- bir senaryodan müzikale, operaya,
- yazılı metinden sahneye,
- duygu/kavramdan "happening"e,
- sözel temsilden sözel olmayan temsile,
- bir etkinlik grubundan ötekine (profesyonelden amatöre),
- bir seyirci kitlesinden ötekine (okul draması, sağırlar için gösterim)"

olarak sınıflandırır, ikinci aşamada da yönetmen, oyuncu ya da ışık, sahne, giysi tasarımları gibi etkenlerin yorumuyla şekillenen çeviri ediminin çeşitli tanımlarını yapar.

Avusturalya'nın en önemli oyun yazarlarından, bu alanda kaleme aldığı eleştirel makaleleri, denemeleriyle tanınan Louis Nowra (1984, 12-21)'ysa tiyatro çevirisi edimini üç kümede değerlendirmektedir. Buna göre çeviri olarak tanımladığı tür içinde, sözcüğü sözcüğüne olarak çevirebileceğimiz "literal" çeviri; doğrudan olarak

çevirebileceğimiz ve çevirmeni çıkış dilinin sözcükleri ile metnin anlamı arasında sürekli bir karar vermeye zorlayan "direct" çeviri ile özgür olarak çevirebileceğimiz, yazarın amacının doğrultusunda sözcüklerden arınıp anlamı aktaran ancak çıkış metniyle belli belirsiz de olsa inkâr edilemeyecek bir bağı bulunan "free" çeviri yer almaktadır. İkinci kümede "adaptation" olarak tanımladığı uyarlamalarda varış metni, oyunu beğenen ancak varış kültüründe daha iyi kabul görebilmesi için bir uyarlamacı tarafından kendi versiyonu olarak yeniden üretilen metinler yer almaktadır. Üçüncü kümedeyse çıkış dilini bilmeyen çevirmenin çıkış metninin var olan önceki çevirilerinden yola çıkarak oluşturduğu versiyon olarak çevirdiğimiz "version"lar yer almaktadır.

Aynı yıllarda, yine aynı coğrafyada bir başka akademisyen, günümüzde çok önemli bir araştırmacı, birçok bilimsel kitabın yazarı ve eğitimde araştırmaya yönelik büyük boyutlu uluslararası projelerin yürütücüsü olarak tanınan Ortrun Zuber-Skerritt (1984, 3-11), tiyatro çevirisinin yazınsal çeviriden ayrıştığını ve çeviri metnin oynanmak üzere oluşturulduğunu dolayısıyla "oynanabilir" (actable) ve söylenebilir (speakable) olması, dildışı öğeler ile kültürel unsurların yanı sıra, sahnelemeye yönelik sorunların da göz önüne alınması gerektiğini vurgulayarak tiyatro çevirisi bağlamında yeni bir kapı açar. Savını da çevirmenin göstergeler ağını yanlış yorumlamasıyla bir oyunun anlamını nasıl değiştirebileceğini 1980 yılında kaleme aldığı "The translation of non-verbal signs in drama" makalesiyle destekleyerek kanıtlar. Zuber-Skerritt ayrıca, çevirmenin her durumda bir aracı olduğunu vurgularken çıkış metnine en çok hâkim olan eyleyici olarak, onun her provaya katılmasının ve sahneleme sürecine dâhil olmasının ülküsel bir yaklaşım olacağına dikkat çekmektedir. Tiyatro çeviribiliminin hem çeviri metin, hem de bireysel teatral performansla ilgilenmesi gerektiğine de işaret ederek her gösterinin kaydedilip oyun sonrası birkaç kez izlenerek incelenmesinden yana olduğu belirtmektedir.

Yine aynı yıllarda bu kez Avrupa coğrafyasına göz attığımızda, Susan Bassnett ve Patrice Pavis gibi günümüzde de tiyatro alanının en öne çıkan kuramcıları arasında yer alan ve tiyatroda göstergebilim üzerinde çalışan araştırmacıları görmekteyiz. Bu araştırmacılardan Susan Bassnett seksenli yıllarda başladığı çeviri araştırmaları sürecinde düşüncelerinde değişime uğramış bir kuramcı olarak dikkat çekmektedir. Şöyle ki yolun başında varış odaklı olarak tanımlanabilecek yaklaşımı aradan geçen yıllar içerisinde çıkış odaklı bir yönelim gösterecektir. Nikolarea Ekaterini,

“Performability versus Readability: A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation” başlıklı çalışmasında bu süreci özetlemektedir. Buna göre, seksenli yılların başlarında tiyatro metinlerinin farklı okunması gereğini belirten Bassnett, dramatik metnin ancak gösterim sırasında tam olarak gerçekleştiğini, dolayısıyla çeviri söz konusu olduğunda çevirmenin metne yazınsal bir metin olarak mı yaklaşacağı yoksa gösterimin karmaşık dizgesi içindeki işlevine göre mi çevirmeye çalışacağını sorgulamaktadır. Bu temel soruya yanıt bulmaya çalışan Bassnett, metin ve gösterim arasındaki diyalektik ilişkiden dolayı bu iki bileşeni ayırmanın imkânsız olduğunu vurgular. Bu yıllarda Bassnett, (1981, 38’den aktaran Nikolarea, 2002, 9), çıkış metnini üstün bir konuma taşıyan yaklaşıma karşı çıkmaktadır. Çünkü ona göre bir tiyatro metninin ve gösteriminin yüksek bir statü kazanması metnin tek bir biçimde okunmasını zorunlu kılan bir yanlış anlamaya yol açacaktır. Bu da çevirmenin katı bir önyargılı modele bağlı olarak çıkış metnine olan sadakati doğrultusunda değerlendirilmesini gerektirecektir. Bu yıllarda Bassnett, tıpkı yukarıda değindiğimiz Ortrun Zuber-Skerritt’in yaklaşımına benzer düşünceler üreterek, tiyatro çevirmenin öteki çevirmenlerden farklı olarak iki ölçüt daha dikkate almak durumunda olduğuna işaret eder. Bu ölçütlerden biri “sahnelenebilirlik” (performability) ötekiyse çeviri metnin işlevidir. Bassnett (1985, 101’den aktaran Nikolarea, 2002, 10)’in görüşüne göre, çıkış metnindeki dilsel birimlerin işlevine yönelik bir araştırmanın, onların varlığı ya da yokluğunun ya da çeviri aşamasında değişime uğramalarının sahnenin dinamiklerinde nasıl bir rol oynayacağını ortaya çıkaracaktır. Önemli olan da bu birimlerin varlığı değil işlevleridir. “Sahnelenebilirlik” kavramının çevirmen için bir ön koşul olarak düşünülmesi, çevirmenin hangi yapıların sahnelenebilir olduğunu belirlemesini ve dilsel, biçemsel bağlamda önemli değişiklikler pahasına varış diline aktarmasını gerektirecektir.

1985 yılına gelindiğinde Bassnett’in fikirlerinde önemli değişimler olduğu gözlenir. "Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts," başlıklı makalesinde “sahnelenebilirlik” kavramından tamamen vazgeçer çünkü çevirmenlerin bu kavramı dilsel stratejilerine bir gerekçe olarak kullandıklarını düşünmektedir. Bundan böyle kuramcının çıkış odaklı bir yaklaşıma doğru ilerlediği gözlenmektedir. Bassnett’in “Translating for the Theatre: The Case Against Performability” başlıklı makalesine baktığımızda bu düşüncesini ünlü yazarlardan örnekler vererek desteklediğini görüyoruz. Bassnett (1991a, 104-105)

gösterimin yorum anlamına geldiğini dolayısıyla yazar, metin, okuyucu arasındaki bağı kestiğini belirtir. Bu düşüncesini desteklemek için örnek olarak da metnin yazara ait olduğunu, gösteriminse yazarın düşüncesine bir saldırı olduğunu ileri süren ünlü yazar Luigi Pirandello'yu gösterir. Bir başka örneği olan Bernard Shaw'sa sahnede karakterlerin fiziksel görüntülerini bile kontrol altında tutmaya çalışmıştır. Dolayısıyla post-natüralist tiyatro ister yönetmen, ister oyuncu tarafından olsun yazılı metne büyük bir sadakatle bağlı kalmıştır. Ancak on dokuzuncu yüzyılla birlikte bu yaklaşım tamamen değişmiş ve yönetmen tiyatrosu kavramı ortaya çıkmıştır. Tiyatroda bu yeni anlayış çevirmenlere de bir kaçış kapısı açmış ve kendilerine büyük bir özgürlük sağlayacak olan "sahnelenebilirlik" kavramını yaratarak çeviride kuralların dışına çıkmalarına olanak tanımıştır. Dolayısıyla "sahnelenebilirlik" (performability) kavramının artık bir ölçüt olarak kabul etmeyen Bassnett, metnin dilsel yapılarına odaklanmanın gereğine işaret eder. Çünkü metin bir hammaddedir, gösterimlerse buradan yola çıkılarak sonsuz sayıda oluşturulabilmektedir; bu da çevirmenin varsayımsal bir gösterimden değil, çıkış metninin kendinden yola çıkmasını zorunlu kılar. Bu düşünce, aşağıda ayrıntılı olarak ele alacağımız çeviri modelinden de görülebileceği gibi Pavis'in yaklaşımıyla tam bir tezat oluşturur. Bu noktada bir ayraç açıp, Bassnett (1991b, 122'den aktaran Che Suh, 2002, 52)'in *Translation Studies* başlıklı kitabında tiyatro çevirmenini dilsel öğelere karşı prozodi düzleminde duyarlı olmaya çağırması ve diyalogun ritm (tartım), tonlama gibi yazılı metnin basit bir okumasıyla ortaya çıkmayacak özellikleri olduğunu vurgulamasının, "sahnelenebilirlik" kavramından ayrı düşünülemeyeceğine dikkat çekelim ve bu düşüncesinin çelişkili bir durum yarattığını belirtelim.

Amerikalı oyun yazarı, yönetmen ve çevirmen Roger Pulvers (1984, 23-28)'sa "Moving others the translation of drama" başlıklı makalesinde bir çevirmenin tiyatro çevirisi yaptığında oyunu hep kafasında yönetmesi ve dilin kabul edilebilir olması gerektiğine dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra her karakterin kendine özgü bir söylemi olması gereğini aksi takdirde oyunun tek bir sese dönüşeceğini vurgularken Pavis'le benzer bir çizgidedir.

Yine aynı çizgide bu kez Kanada'da, Laliberté (1995, 522), "La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Québec" başlıklı makalesinde tıpkı Anne Ubersfeld gibi tiyatroyu yazınsal bir tür olarak değerlendirmeyip, onun sahnesel bir pratik olduğu düşüncesindedir. Laliberté, Jourdheuil (1990, 34)'ün "Okumak

bakmaktır, görmektir (…) ve görülense duyulandan farklı olabilir" düşüncesinden alıntı yaparak, tiyatro çevrildiğinde "duymak" için çeviri yapmak gerektiğini ileri sürenlerdendir. Dolayısıyla ona göre tiyatro çevirisi çok özel bir çeviri türüdür. Ona göre oyun kahramanlarının dili sözceleme sırasında seyirci kitlesi için inanılır olmalıdır, çünkü tiyatroda bu sözcelemenin duygusal bir çağrışımı söz konusudur.

Doksanlı yıllara geldiğimizde araştırmacıların tanımlardan öteye giderek bir yöntem arayışında olduklarını görmekteyiz. Örneğin Pavis 1990'da yayımlanan *Le théâtre au croisement des cultures* başlıklı kitabında aşağıda ayrıntılı olarak aktaracağımız bir çeviri modeli önerir. Aaltonen (1995, 89-97)'se, yine bu yıllarda çevirinin çıkış metnini manipüle ettiği durumları sorguladığı "Translating plays or baking apple pies: A functional approach to the study of drama translation" başlıklı çalışmasında "dönüşüm" (transformation), "kesitleme" (intersection) ve "ödünçleme" (borrowing) olarak adlandırdığı durumları tartışmaktadır. Buna göre çeviri, çıkış metnini dilsel düzeyde izleyip aynı dramatik yapıları ya da temsil biçemlerini koruduğunda metni dönüştürmüş olur. Çıkış metninin sahne sıralamasını, kimi karakterleri ya da düzenlemeyi değiştirip özel bir görünümünü öne çıkarmak istediğindeyse bir kesitleme işlemi gerçekleştirir. Bunun yanı sıra çevirmen çıkış metninin temel düşüncesini ya da içerdiği temaları yeni bir oyun oluşturmak için ödünç alabilir. Aaloten, Victor Papanek'in 1970 yılında ürün tasarımına yönelik olarak oluşturduğu ve işlevsellik üzerine geliştirdiği "yöntem" (method), "gereksinim" (need), "planlı gelişim" (telésis), "çağrışım"(association), "estetik" (aesthetics) ve "kullanım" (use) aşamalarına dayanan kuramını tiyatro çevirisine uyarlar. Buna göre çeviri sürecini oluşturan evreler, başka bir deyişle "yöntem" (method), "dönüşüm" (transformation), "kesişim" (intersection) ve "ödünçleme" (borrowing) ilk aşamada, varış kültürünün tiyatro çoğuldizgesinde çevirmenin "aracı" ya da "yaratıcı" olarak kabulüne uygun olarak belirlenecektir. "Metinin kullanımı" (use) kültürel, ülküsel ve davranışsal çerçevede tiyatro uygulayıcıları ve seyirci tarafından kabul görmesiyle ilintili olacaktır. "Gereksinim" (need), aşamasında çevrilen metinlerin neye göre (tecimsel, estetik tercihler) seçildikleri belirlenecektir. Çeviri metnin "telesis"i onu toplumsal-kültürel koşullara bağlayacak ve her çeviri varış bağlamının kültürel, tarihsel ve uzamsal boyutuna uyarlanacaktır. Çağrışım aşamasında metinlerarasılık çerçevesinde varış metninin okunabilirliğini ortaya çıkacaktır. Varış bağlamının estetik anlayışı metnin kabul ya da reddini beraberinde getirecektir. Sonuçta işlevselliğin farklı

boyutları devreye girdiğinde çeviri özel bir "yöntem", belli bir "gereksinim" ve "planlı bir gelişim"in sonucunda ortaya çıkmış olur. "Gereksinim" ve "estetik" de eşzamanlı olarak etkili olabilir.

Aynı şekilde betimleyici bir çözümleme modeli geliştirmeyi amaçlayan Louise Ladouceur (1995, 31) «Normes, Fonctions et Traduction théâtrale», başlıklı makalesinde amacının ülküsel bir çeviri modeli oluşturmak olmadığı, yalnızca çıkış metninin ne tür çeviri yöntemlerinden geçerek ve varış kültüründeki işlevi doğrultusunda varış dilinde nasıl işlediğini belirlemek olduğunu belirterek bir model önerisinde bulunur.

Tiyatro çevirisinin bir alt türü olarak değerlendirilebilecek üst-yazı/üst çeviri konusuna değinecek olursak, "Surtitles and Translation Towards an Integrative View of Theater Translation" başlıklı makalesinde Yvonne Griesel (2005, 1-14) bu türe yönelik araştırmaların iki binli yıllarda başlamış olduğunu belirtmektedir. Yabancı oyunların yabancı dilde sahnelenme süreçlerinde seyirciye sunulan üst-çeviri bağlamında yapılan araştırmalar sözlü ve yazılı çeviriye işaret eder. Bu çeviri türü çıkış metnini çeviri sürecinde bir bütün olarak ele alır ve yalnızca bir kez ve belli bir zamanda gerçekleştirilen bir deneyim olarak öteki çeviri türlerinden ayrışır. Bu çevirinin bir özelliği çıkış metninin yazılı metinden çok, gösterim metni olmasıdır. Bu da çeviriyi durumsal bağlama bağımlı kılar ve oyuncuların yorumlama süreciyle yakından ilişkilendirir, dolayısıyla oyun metni çevirisinden farklı bir yaklaşım gerektirir. Yabancı dilde oynanan oyunlar, ister misafir tiyatro, ister festival kapsamında olsun, ağırlıklı olarak metin odaklı olmaları durumunda çeviri etkinliği zorunlu olacaktır. Griesel 1995-2005 yılları arasında gözlemlediği ve özellikle deneysel çalışmalarda tanık olduğu çeviri türü örneklerinden yola çıkarak "üst-çeviri" (surtitle) başlığı altında bu çevirinin farklı biçimlerini şöyle sıralamaktadır:

- seyircilere dağıtılan sinopsis formatında hazırlanmış bir özet çeviri,
- sahnenin üstüne yansıtılan üst-yazı,
- seyircilere kulaklıklar aracılığıyla sunulan ve gösterimle eşzamanlı olarak gerçekleştirilen sözlü çeviri,
- çevirmenin gösterinin içinde yer alması,
- çevirinin başka biri tarafından sahnede yapılması

Bu tür çevirilerde genelde festival düzenleyicileri görevlendirdikleri çevirmenden önceden kaydedilmiş bir gösteriminden, başka bir deyişle prototip bir çıkış

metninden, bir varış metni oluşturmasını isterler. Griesel, bu çeviri türünün, ister yorum farkından, ister oyuncu değişikliğinden ya da yapılabilecek yanlışlar nedeniyle olsun, oynanacak olan oyunla aynı çizgide olabileceği gibi olamayabileceğine de dikkat çekmekte ve bu çevirinin işlevini değerlendirirken, biçemsel düzeyde karşılaşılan değişikliklerin, alımlamada yaşanan zorlukların, prototipten yola çıkılarak oluşturulan metin ile gösterimin uyumunun, kısaltma durumunda uygulanan stratejilerin göz önüne alınması gerektiğini belirtmektedir.

#### 2.3.1.1. Sahnelenebilirlik ve Okunabilirlik

Tiyatro çevirisinde "sahnelenebilirlik" ve "okunabilirlik" kavramları uzun yıllardan beri tartışılan konuların başında gelmekte ve günümüzde de güncelliğini korumaktadır. Hatta yukarıda da Bassnett örneğinde görüldüğü gibi "sahnelenebilirlik" kavramı kimi kuramcıların tiyatro metinlerinin çevirisine yönelik yaklaşımlarını gözden geçirmeye yöneltmiştir. Espasa (2000, 49) "sahnelenebilirlik" (performability) kavramının metinsel bir bakış açısıyla hep "söylenebilirlik" (speakability) ve "nefeslenebilirlik" (breathability) kavramlarıyla eşdeğer olarak algılandığına, dolayısıyla oyuncunun zorlanmadan söyleyebileceği akıcı metinler oluşturmak anlamında kullanıldığını belirtmektedir.

Bu bağlamda yapılan önemli ve etkileyici ilk çalışmalardan biri Çek kuramcı Jiri Levy tarafından gerçekleştirilmiştir. Bassnett (1991a) bu öncü çalışmanın günümüze kadar yeterince geliştirilmemiş olmasına dikkat çekmektedir. Bir tiyatro çevirisi kuramı oluşturmaya yönelik çalışmalarında Levy (1969, 128'den aktaran Aaltonen, 2000, 42) tiyatro dilinin, konuşan, dinleyen ve konuşulan dil ölçütleriyle işlevsel bir ilişki içinde olduğunu ileri sürer. Levy tiyatro dilini, tiyatro kurallarıyla şekillenen konuşma dilinin stilize biçimi olarak görür ve özellikle söylenebilirlik ve anlaşılabilirlik üzerinde durarak kısa tümceler ve bildik sözcükler kullanmanın gereğine işaret eder. Bu bağlamda söylenebilirliği "kolay telaffuz" olarak okuyan Pavis (1989, 30'dan aktaran Aaltonen, 2000,42) yüksek düzeyde olan bir çıkış metninin basitleştirilme tehlikesiyle karşı karşıya kalabileceğine dikkat çeker. Aaltonen (2000, 43)'se tiyatro metinlerinin basit ve kolay söylenebilir olmaları gerekmediği düşüncesindedir. Elbette bu metinler öteki yazınsal metinlerden farklı olacaklardır, ancak ritm örneğinde olduğu gibi devreye giren parametrelerin betimlenmesi somut terimler aracılığıyla yapılmalıdır.

Bassnett (1985, 90-91'den aktaran Espasa, 2000, 50) "Ways throug the labyrinth" başlıklı makalesinde "sahnelenebilirlik" kavramını kullanımlarını şöyle açıklamaktadır: Metinsel bir bakış açısıyla çeviri metnin akıcılığı, oyuncuların zorlanmadan kullanacakları başka bir deyişle kolay söyleyebilecekleri gibi nefeslerini de kolayca kontrol edebilecekleri anlamına işaret eder. Sahneleme bakış açısıylaysa çıkış kültürüne özgü kimi unsurların yok sayılıp aktarılmaması ya da varış kültürüne özgü unsurlarla değiştirilmesi gibi kültürel uyarlamaları içeren stratejilere işaret eder.

Doksanlı yıllara gelindiğinde tiyatro çevirisi kuramları sahneye koyma bağlamında "sahnelenebilirlik" (performability) ile yazılı metin bağlamında "okunabilirlik" (readability) olarak iki yönde kutuplaşmıştır. Bu noktada alanın en önemli iki kuramcılarından Bassnett ile Pavis'in tarışmaları dikkat çekicidir. Bu kuramsal kutuplaşmalar kuşkusuz farklı ekollere mensup araştırmacıların farklı noktalara odaklanmış olmalarından kaynaklanmaktadır. Örneğin Pavis evrensel bir jestüel ve kültürün evrenselleştirilmesinden yana olan bir tiyatro göstergebilimcisi olarak çeviriye son yıllarda yoğunlaşmış olup, çeviri sürecine sahnelemeye ve alımlamaya odaklanmaktadır. Bassnett'se çevirinin içinden gelmiş ve tiyatro antropologu olarak her kültürün benzersiz olduğu fikrini destekler ve bu nedenle farklı kültürlerde farklı performans kuralları olduğuna, dolayısıyla "evrensel bir jestus"un olamayacağına inanır.

Pavis (1990, 145-146)'e göre tiyatro çevirisinde iki karşıt görüş bulunmaktadır. Çeviriler ya yayımlanmaya ya da sahnelenmeye yönelik olarak gerçekleştirilirler. Eğer çeviri yayımlanmak üzere yapılırsa, her çeviri işlemi bir yorumlama gerektirse de, çevirmenin metnin belirsizliklerini gidermek üzere özel bir "yorumlama" yoluna gitmesi gerekmeyecektir. Yok, eğer çeviri sahnelemeyle bağlantılı olarak düşünülürse o zaman yorum içeren bir işlem olarak kabul görecektir. Tiyatro uygulamacılarının bakış açısını aktaran bu görüşte çeviri ve sahneleme benzer etkinliklerdir, çünkü her ikisi de gösterge hiyerarşisi içinde seçim yapma sanatıdır. Bu iki görüş sahnelenebilirlik kavramına da farklı yaklaşacaklardır.

Pavis (1989, 41'den aktaran Nikolarea, 2002, 11) çevirinin sahneye koyma düzeyinde gerçekleştiğini ileri sürerken, Bassnett (1990, 71-83, 1991a, 99-111'den aktaran Nikolarea, 2002, 11) gösterim odaklı çevirinin karşısında yer alır. Pavis için çeviri metin her zaman kısmen çıkış, kısmen de varış metni ve varış kültüründen

oluşur, çünkü her türlü aktarım çıkış metninin birçok boyutunun varış metnine ve kültürüne uyarlanmasını gerektirir. Pavis (1989, 30'dan aktaran Nikolarea, 2002, 14) çevirmenin seçimlerinde "söylenebilirlik"ten (speakability) çok, Pavis'in terminolojisiyle söyleyecek olursak, "söz-beden" (the language-body) uygunluğuna öncelik tanıyacaktır.

Pavis alımlama koşullarını incelerken dilsel metinden daha fazla sahneleme düzeyinin önem kazandığını vurguladığında sözcükleri dilsel yapılar olarak gören Bassnett'in aksine onları öncelikle kodlanmış jestüel modellendirmeler olarak kabul eder. Ona göre çıkış ile varış kültürü arasındaki farklılığı ortaya çıkarmak için çıkış metnini korumaya çalışan yaklaşımda, varış kitlesi için anlaşılamaz ve okunamaz bir yaratım ortaya çıkmaktadır. Kendisinin de önerdiği öteki yaklaşımdaysa varış kitlesi için anlaşılması zor farklılıklar yumuşatılmaktadır.

Bassnett (1991a, 100) çevirmenden tiyatro metnin uzamsal ve jestüel boyutunu çözümlemesini beklemenin yanlış olduğunu, bunun ona "insanüstü" bir görev yüklemek anlamına geldiğine işaret eder.
Espasa, (2000, 55) çevirmenin ses, ritm, doğallık gibi unsurları dikkate alıp çevirisini gerçekleştirmesi gerekir düşüncesindedir. Sahnelenebilirlikse hem metinsel hem de sahnesel pratikler tarafından belirlenir.

#### 2.3.1.2. Çeviri mi? Uyarlama mı?

Aaltonen (2000, 7), tiyatro metinleri ve çevirilerinin yazın dizgesinin kurallarına zorunlu olarak uymak durumunda olmadıklarına dikkat çekmektedir. Tiyatro çevirisinde yazınsal çevirilerde söz konusu olamayacak stratejilerin kullanılması birçok gerekçelerin geliştirilmesine yol açmıştır. "Söylenebilirlilik" (speakability) ile "oynanabilirlilik" (playability) ya da "sahne gereği" (requirements of the stage) gibi gerekçeler en çok kullanılanlar arasında olduğu gibi yazınsal çeviri alanında yapılan çalışmalardan ödünçlenen "sadık" ile "özgür" çeviri kavramları da tiyatro çevirisi kapsamında en çok tartışılan konulardandır. Yabancı metinlerin varış kültüründe yer alan başka metinlerle, varış dizgesi ve varış toplumunun gerçekliğiyle uyuşması için çevirmenin metni yerlileştirmek (acculturation/naturalisation) gibi yöntemlere başvurması, böylece bütünleşmeyi engelleyecek unsurları ortadan kaldırması ya da örtük bir biçimde aktarması gerekebilir (Aaltonen, 2000, 55). Uyarlama olarak tanımlanabilecek bu aktarım biçimi Che Suh (2000, 53)'un da dikkat çektiği gibi,

henüz uzlaşılmış bir terimcenin yoksunluğuyla araştırmacılar tarafından farklı şekillerde kavramlaştırılmaktadır. Örneğin İngilizce'de "adaptation," "rewriting," "version," "transplanting," "naturalising," "neutralising," "integrating foreign works," "large-scale amendments," "recreation," "transposition," "reappropriate," ya da Fransızcada "transposer complètement," "traduction ethnocentrique," "traduction-assimilation," "traduction totale," "déplacement," "déraciner de son contexte," "assimilation," gibi kavramlarla uyarlama işlemi ideoloji, kimlik, sömürgecilik bağlamlarında değerlendirilebilir. Bu durumun yansıması olarak kuramsal çerçevede da farklı yaklaşımlar söz konusudur. Örneğin Susan Bassnett-McGuire (1985, 93'ten aktaran Laliberté 1995, 526) çeviri ile uyarlama arasında bir ayırım yapmamak gerektiğini; çıkış metninin bir versiyonu ile bu metnin bir uyarlaması arasında bir ayırım yapmanın yalnızca dikkati başka yöne çekmeye yaradığını ileri sürmektedir. Ona göre bir oyunun çevirisi öylesine karmaşık ve birçok kodun devreye girdiği bir edimdir ki "iyi bir çeviri yapma yaklaşımı"nı dayatmanın "saçma" olacağını vurgulamaktadır. Daha sonraki yıllardaysa Bassnett (1998, 98'den aktaran Aaltonen, 2000, 45, 56) genel olarak çıkış metinlerini kısmen çeviren, kimi bölümlerini yok sayan ya da tamamen değiştiren, dolayısıyla çıkış metninden radikal bir biçimde ayrışan varış metinleri için bu terimi kullanmaya karşı çıkmakta, çıkış metnini uzamsal, kimi kez de zamansal olarak aktaran ve taklit aracılığıyla hakkı kendinde saklı yeni bir oyun oluşturan metinleri uyarlama (adaptation/version ) olarak tanımlamaktadır. Bu durumda çıkış metni metinlerarası konumunu koruyacaktır.

Oyun yazarı, eğitmen, editör ve çevirmen kimliğiyle çok sayıda yapıta imza atmış olan Steve Gooch (1996, 20'den aktaran Aaltonen, 2000, 45) benzer ancak çok da açık olmayan bir yaklaşımla uyarlama teriminin, özgün bir metnin ikincil bir amaç doğrultusunda uyarlanmasında, özgün olandan biraz farklı bir şey söylemek adına ya da oyuna yeni bir bağlamın uygulanması durumunda kullanılmasından yanadır. Dolayısıyla Gooch için uyarlama (adaptation) terimi, yabancı bir metne özel bir yaklaşım biçimi ya da bir çeviri türü anlamına gelmektedir.

Brisset (1990, 35'ten aktaran, Malaborza, 2006, 193)'nin yaklaşımına göreyse uyarlamalar çıkış metni modelini kırıp parçalarını kullanarak yeniden düzenleyen metinlerdir. Kimlik sorunsalı kapsamında ikonoklastik olarak nitelendirdiği bu tür

çeviriler genelde uyarlama taklit ya da parodi (adaptation/imitation/parodie) biçiminde çevirmenin yaratısı olarak ortaya çıkmışlardır.

Uyarlamanın (adaptation) en önemli avantajının seyirci için bildik olan bir çağrışım ağına başvurması olduğuna dikkat çeken Laliberté ( 1995, 523-526)'ye göre seyirci bu sayede gösterimi kolaylıkla anlayacak ve yazarın düşünceleriyle iletişim içine girecektir. Ne var ki Québec'teki tiyatro uygulamalarından örnek veren Laliberté, tıpkı Annie Brisset gibi tiyatroda kimlik sorunsalına yoğunlaşmış uyarlama türünün "Ötekini silmek" amacıyla kullanıldığını da belirtmektedir. Dolayısıyla Aaltonen (2000, 6)'in dikkat çektiği üzere çeviri yabancı tiyatro metinlerinin "gerçeklerini" tehlikeli bir biçimde varış odaklı ve ayırımcı bir yaklaşımla yeniden kurabilir.

### 2.3.1.3. Çeviri ve Dolaşımı

Yukarıda aktarmaya çalıştığımız tiyatro çevirisinin farklı boyutlarına koşut olarak gerçekleştirilen çeviri ürünler dolaşım aşamasında da çeşitli işlemlere maruz kalırlar. Tiyatro çevirisinin bu yönüne yoğunlaşan araştırmaların sıklıkla Even-Zohar'ın "çoğuldizge" kuramına başvurdukları görülmektedir. Örneğin Sirkku (2000, 31) çevirmenlerin yalıtılmış bireyler olarak çalışmadıklarını ve çevirilerinin içinde yer alacakları dizge tarafından yönetildiklerini ya da tiyatro çevirilerine en hızlı etki ve kontrolün tiyatro dizgesi tarafından uygulandığını dile getirirken bu kuramın araçlarını kullandığını görmekteyiz. Tıpkı bir tiyatro gösterisinin seyircisi olmadan var olamayacağı gibi bir çevirinin de varış dizgesinin çıkarı ve kültürel varsayımlarına bağımlı olduğuna, dolayısıyla alıcı kitlenin her iki durumda temel bir rol oynadığına, bunun da çeviribilimin alıcıya odaklanmasına yol açtığına dikkat çeken Marta Mateo (1995, 99) gibi.

Lefevere (1992, 14-15'ten aktaran Aaltonen, 2000, 31) de yine aynı doğrultuda yazınsal dizgenin toplumun oluşturduğu diğer alt dizgelerin çok altına düşmemesi için iki kontrol faktörü olduğunu ileri sürer. Birinci faktörü oluşturan eleştirmenler, öğretmenler, çevirmenler, kimi zaman, kimi yazınsal yapıtları baskılayacaklar ya da belli bir zamanın ve coğrafyanın yazınını ve ideolojisini kabul görene kadar yeniden yazacaklardır. İkinci faktörse yazının daha çok ideolojik boyutuyla ilgilenen ve profesyoneller üzerinde otorite kuran patronaj kavramıdır. Patron olarak tanımlanacak kişiler, dinî kurumlar, siyasal bir parti, sosyal bir sınıf ya da medya kural olarak, edebiyatın dağılımını düzenleyen yayıncılar, akademi, eğitim

kurumları, sansür bürosu, eleştiri yayınları, gibi kurumlara göre çalışırlar. Patronaj üç bileşenden oluşur: seçimleri ve biçim-içerik ikilisini kontrol eden ideoloji, ekonomik faktör ve belli bir grup içinde yer almaya olanak sağlayacak statü. Birinci faktör, yazın dizgesini, ikinci faktörün oluşturduğu parametrelerle kontrol etmeye çalışır. Tiyatro çevirileri de tüm kültür dizgesinin bir parçasıdır, dolayısıyla tiyatro dizgesini kontrol eden çevirmenler, yönetmenler, eleştirmenler, köşe yazarları gibi profesyoneller tarafından kontrol edilirler. Tiyatro dizgesi ve altdizgeler yabancı metinlerin çevirisinden sorumlu olacak yetkilileri seçerken değişken olabilirler. Kimi dizgeler iki tür çevirmen kullanırlar: sözcüğü sözcüğüne bir çeviri yapan çevirmenler ve bu çevirilerden yola çıkarak sahne metnini kaleme alan çevirmenler. Başka dizgeler son sahne versiyonu için dramaturglara başvurur. Çoğu kez de tecimsel kaygıyla kimi dizgeler son sahne versiyonu için isim ve statülerinden faydalanacağı çevirmenleri devreye sokar. Sonuçta tiyatro çevirisi uygulaması sosyal ağın ve iç ile dış kültürün kodları tarafından yönetilir.

Aaltonen (2000, 49-53)'se benzer bir yaklaşımla uygun metinlerin seçimi her zaman varış dizgesinin gereksinimleri ve çıkış metinlerinin varış kültürünün söylemleriyle uygunluğu göz önüne alınarak gerçekleştiğini vurgulamaktadır. Çıkış kültürünün varlığı, varış kültürünün gereksinimlerini karşıladıkça onun tarafından kabul görecek, bunun yanı sıra çıkış metni ve kültürü, yapılan çeviri doğrultusunda varış kültüründe tanınacaktır. Metinlerin seçimi ve düzenlemeler çıkış metninin varış kültürüyle bütünleşmesi doğrultusunda gerçekleştirilecek ve burada varış kültürünün estetik algısı ile toplumsal söylemi göz önüne alınacaktır. Tiyatro çevirisinde ötekinin manipülasyonunu araştırdığı bir başka çalışmasında Aaltonen (1993:26'dan aktaran Che Suh, 2000, 52) çevirmenin bilinçli ya da bilinçsiz olarak seçimler yaptığını bunların da rastlantısal değil, varış metninin de içinde konumlanacağı varış dizgelerinin dayatmasıyla gerçekleştiğini belirtmektedir. Hatta çevirmenin varoluşunu dizgelerin dayatmalarını izleme oranına bağlamakta ve çeviri aracılığıyla yeni bir çevreye dâhil olan yabancı oyunun kimi sapmalar pahasına da olsa, varış seyircisiyle iletişim kurması ve onun tarafından belli bir düzeyde anlaşılır olması gerektiğine dikkat çekmektedir.

### 2.3.2. Türkiye'deki Yaklaşımlar

Tiyatro çevirisine yönelik kuramsal çalışmalar Türkiye'de de çok fazla değildir, örneğin alanı kapsamlı bir biçimde inceleyen bir kitap bulunmamaktadır. Sınırlı sayıda akademisyenin sınırlı sayıdaki makaleleri alan dergilerinde ya da üniversite yayınlarında yer almaktadır. Kimi kez de oyun çevirmenleriyle yapılan söyleşilerin satır aralarından ya da az sayıda düzenlenen panellerden Türkiye'deki tiyatro çevirisi yaklaşımlarını çıkarsayabiliyoruz.

Akademik çalışmalar kapsamında alanı araştırdığımızda çok üretken bir akademisyen, yazar ve çevirmen olarak Özdemir Nutku'nun çevirinin Türkiye'de henüz kurumsallaşmadığı yetmişli yıllardan itibaren tiyatro çevirisine yönelik düşüncelerini kaleme aldığını görmekteyiz. Örneğin *Türk Dili Çeviri Sorunları Özel Sayısı*'nda, "Oyun Çevirilerinde Konuşma Dilinin Önemi" başlıklı makalesinde "tiyatroda önem kazanan bir sözcüğün sözlük anlamı değil, o sözcüğün oyundaki duruma, olaylara, kişilere, konunun geçtiği döneme, oyunun genel havasına göre bir değer birimi oluşturmasıdır", diyerek tiyatro dilinin farklılığını vurgulamaktadır. Konuşma dilinin her tür seyirci için anlamlı ve etkili olması gerektiğine dikkat çeken Nutku, aynı yıllarda Batı'da sözü edilmeye başlanan yukarıda ele aldığımız "sahnelenebilirlik" kavramına değinmekte ve oyun çevirisinin okunmaktan çok oynanmak için gerçekleştirildiğini belirtirken, çevirmenin yazınsal bir dili değil, güncel konuşma dilini kullanması gereğine işaret etmektedir. Öyle ki,

> "Oyun çevirmeni, üzerinde çalıştığı tiyatro yapıtını, o yapıtın kişilerini, durumlarını ve olaylarını düşünsel açıdan çok yaşamsal açıdan kendi diline aktarmalıdır. Kendini hem tiyatro yönetmeninin, hem de seyircinin yerine koymalıdır. (…) Bunun için de konuşma diliyle kişilerin ve ilişkilerinin doğru tavrı çeviride verilebilmelidir. Bazen önemsiz gibi görünen bir ayrıntı, oyun kişisinin seyirci tarafından algılanmasında tutarsızlık yaratabilir. Sözgelimi doğru ve güzel çevrilmiş bir tümcede, tavır ve vurgu açısından yanlış yere konulmuş bir sözcük bir sahnenin anlamını bile değiştirebilir. Bir tümcenin – doğru da olsa- düşünülmeden çevrilmiş olması bir dramatik durumun yitilmesine dek gider" (Nutku, 1978, 81).

Bu noktada bir ayraç açıp, oyun dilinin sahnelenmeye uygun olması gereği genelde Türk tiyatro araştırmacılarının hemfikir oldukları bir konu olduğuna dikkat çekmemiz gerekir. Örneğin çeviri bağlamında söylenmemiş olmakla beraber tiyatro alanında Türkiye'nin önde gelen bilim insanlarından Sevda Şener (1977, 304) "Oyunun Yazarının Dili" başlıklı söyleşide oyun metninin bir yazın metni olarak "hem öteki yazın türlerinin görevlerini yüklenmesi, hem de tiyatronun anlatım amacının gerektirdiği görevleri yükleniyor" olmasına dikkat çekerek onun "rahatlıkla konuşulabilecek" biçimde kurulması gerektiğini vurgulamaktadır. Tıpkı Türkiye'nin

önde gelen tiyatro yazarlarından Turgut Özakman (1998, 238-239)'ın oyun yazarlarını, "(…) Dilin akıcı olmasına çok önem verin. (…) Dilin akıcı olması da yetmez. Repliklerin oynanarak söyleneceğini hiç unutmayın. Eserinizi, bir oyuncu gibi olmasa bile, oynayarak da denetleyin", diyerek uyarması gibi.

Nutku'ya geri dönecek olursak, ona göre oyun çevirilerinde sözcüklerin karşılıklarını tam olarak seçmek, yazarın, oyun kişilerinin özelliklerini tam olarak bilmek önemlidir, hatta önemsiz gibi görünen bir ayrıntı oyunun tüm gelişimini değiştirebilir. Oyun çevirilerinde dikkat edilmesi gereken bir başka noktaysa oyun kişilerinin ayrımına varmaktadır. Şöyle ki oyun kişileri, niteliklerine ve yaşadıkları dönem ve duruma uygun olarak konuşturulmalıdırlar. Çevirmenin oyunu sahneye koyuyormuşçasına çevirmesi gerektiğine işaret eden Nutku (1978, 85) "Oyun çevirmeni de kendini bir ölçüde tiyatro yönetmeni gibi görmelidir. (…) oyun çevirisi çeşitli teknik ve sahne estetiğiyle ilgili ilkelere bağlı olduğundan, bir de yeterli tiyatro bilgisi gerektirir", demektedir. Daha sonraki yıllarda kaleme aldığı *Uzatmalı Gerçekler* başlıklı kitabındaysa Nutku (1985a, 51-62) oyun çevirisine yönelik yaklaşımını üç noktada toplamaktadır. Buna göre çeviri seyirci tarafından yadırganmamalı; oyuncu, kişileri canlandırırken zorlanmamalı ve oyun dili yönetmeni uğraştırmamalıdır. Daha yakın tarihlerde kaleme aldığı "Oyun çevirilerinde konuşma dilinin önemi ve bir model: Göktaşı" başlıklı çalışmasında Nutku, geçmiş yıllardaki düşüncelerini yinelemekte ve bir sahne yapıtının bir dilden başka dile aktarılmasında çevirme işleminin yanı sıra bir "transpozisyon"un zorunlu olduğuna dikkat çekmektedir. Buna göre kültürel izler taşıyan yabancı deyimler Türkçeye sözcük karşılıklarıyla değil, Türkçedeki kullanıma uygun olarak uyarlanmalı, doğal ve inandırıcı olmalıdırlar. Aynı bağlamda kendisiyle yapılan bir söyleşide (bkz. *Ç.N. Çeviri Edebiyatı.* s. 9: 54-58) kültürel aktarımlar konusunda çevirmenin çıkış kültürünü çok iyi bilmesi, kültürel öğeleri "çok iyi özümsemesi" gereğine vurgu yapmaktadır. Uyarlamanınsa daha çok evrensel oyunlarda söz konusu olabileceğini "yani insanın değişmez duygularını yansıtan oyunlarda" bu yola başvurulabileceğini belirtmektedir. Ayrıca çevirmenin yeterli bir tiyatro bilgisine sahip olması gereğini de vurgulayan Nutku (2009, 135) "oyun çevirisinin, tiyatro sahnesinde başarılı olması isteniyorsa, soluk almayı, hareket etmeyi ve bir yaşam kesitini, bir dünyayı canlandırmayı gerçekleştirebilmelidir", diyerek düşüncesini özetlemektedir.

Akademisyen kimliğinin yanı sıra çevirmen ve tiyatro eleştirmeni olarak her iki alanın Türkiye'deki en yetkin isimlerinden Hasan Anamur (1994, 1-14), "Tiyatro çevirisi sorunsalı üzerine" başlıklı makalesinde roman/öykü ve şiir alanlarındaki çevirilerden farklı olarak oyun çevirilerinin, "hem iki doğal dil arası, hem de göstergesel diller -çevre düzeni, giysi, müzik, ışık, bedensel devinimler- arası bir çeviri" olduğuna dikkat çekmektedir. Anamur'a göre tiyatro çevirisinde "eşdeğerli" bir çeviriye ulaşabilmek için iki kültürü de çok iyi bilen çevirmenin öncelikle "gerçek bir metin incelemesi" yapması gerekmektedir. Tiyatro çevirisinde dilsel verilerin dildışı ve göstergesel verilerle birlikte bir anlam kazandığını belirten Anamur, bu durumdan dolayı çevirmende "bir tiyatroculuk damarının olması"nın sorunları aşmasına yardımcı olacağını vurgulamaktadır. Çünkü dildışı anlatımlar tiyatro çevirmeni için roman çevirisinde söz konusu olmayan bir ayrıcalık anlamına gelmektedir. Bu yardımcı anlatım olanaklarının bilincinde olup, bunları anlam bütünü içinde değerlendirebilmesiyse ancak çevirmenin bu alanın işleyişini bilmesiyle gerçekleşebilir. Anamur, bir çeviri türü olarak uyarlamalara da değindiği bu makalede, uyarlamaları özgün tiyatro yapıtını varış dilinin kültürel bağlamına yerleştirebilmek amacıyla yapılan "özgür çeviriler" olarak tanımlamakta ve bu çevirilerde çevirmenin adının, Ahmet Vefik Paşa örneğinde olduğu gibi, neredeyse yazarınki kadar önem kazandığına dikkat çekmektedir. Anamur (1994, 10) genelde çevirinin, özelde de tiyatro çevirisinin bir sanat mı yoksa bir uygulayım mı tartışmalarına yanıt olarak "çeviri uygulayımsal bilgilerle donatılmış kişilerce yapılabilecek sanatsal bir üründür" demektedir. 2008 Memet Fuat Ödülleri kapsamında misafir konuşmacı olarak katıldığı etkinliğin konuşma metnindeyse Anamur,(http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:JCF7vtbYgmcJ:www.memetfuat.com/turkish/2007_tiyatro.doc [06.07.2011]) tiyatro metninin hemen her zaman seslendirilmek amacıyla yazıldığına ve çevirmenin "hem anlam bakımından, hem de eşsüremlilik bakımından eşdeğerli, varış bağlamı seyircisinin hemen algılayacağı bir çeviri yapması" gerektiğine dikkat çekmektedir. Anamur, "eşdeğerlilik" kavramına vurgu yaptığı konuşmasında yazarın amacını keşfetmiş çevirmeni "yazarın ikinci bir örneğiymiş, gölgesiymiş, hayaletiymiş gibi" tanımlamaktadır. Ayrıca Anamur'a göre tiyatro çevirisinin sahneleme aşamasında dramaturgun, yönetmenin, hatta oyuncuların denetimlerinden geçmesi bu çeviri türünü ötekilerinden farklı kılmakta, sahnelenmeyen çeviriyse yazınsal boyutta değerlendirilmelidir.

Çeviri alanında akademisyen kimliğiyle tanınan Suat Karantay, (1989, 91) "Türkiye'de Oyun Çevirisi Tarihine Kısa Bir Bakış" başlıklı makalesinde oyun çevirilerinin birer kullanımlık metinler olarak görülmemesi gerektiğini, tiyatro çevirisinde de öbür yazın türlerinde dikkate alınması gereken tüm ilkelerin uygulanmasının zorunlu olduğunu belirtmektedir. Ayrıca oyun çevirilerinin nasıl olsa yönetmen tarafında değiştirileceği varsayımıyla ciddiye alınmamasının da sakıncalı olacağına dikkat çekmektedir. Aynı düşünceyi "Tiyatro Çevirisinin Sorunları" başlıklı makalesinde yineleyerek dramanın her şeyden önce bir yazın türü olduğunu vurgulayan Karantay (1988, 78) "tiyatro metninin hem öbür yazın metinlerinde olduğu gibi yayımlanacak, okur kitlesine seslenecek bir kitap, hem de sahnelenip seyirci karşısına çıkacak bir sahne metni biçiminde, iki farklı düzlemde ele alınıp çevrilmesi" beklendiğine işaret etmektedir. Karantay'ın Toury'nin "kabul edilebilir" ve "yeterli" çeviri kavramları doğrultusunda metinlere yaklaştığı ve genelde çeviri, özelde de tiyatro çevirisi yaklaşımları bağlamında Batı'nın yanı sıra Türkiye'den de örneklere yer verdiği çalışmasında bir çeviri modeli sunmamakta ne de çeviri sürecini ayrıntılı olarak irdelemektedir.

Akademisyenlerin yanı sıra özellikle oyun çevirileriyle ünlenmiş çevirmenler de kimi zaman makaleler, kimi zamansa kendileriyle yapılan söyleşiler aracılığıyla çeviri yaklaşımlarını açıklamaktadırlar. Bu çevirmenler arasında Sevgi Sanlı gerek çok sayıda gerçekleştirdiği oyun çevirileriyle, gerek bu alanda almış olduğu ödülleriyle, gerekse Devlet Tiyatrolarında baş dramaturgluk görevinde bulunmuş olmasıyla Türk tiyatrosunda özel bir konuma sahiptir. Sanlı (1988, 89) çevirilerinde uyguladığı ve özellikle yazarın biçemine verdiği önemi vurguladığı "Tiyatroda Çevirinin Payı" başlıklı makalesinde çeviri yaklaşımını şöyle dile getirmektedir:

> "(…) Hakkını vermeye çalıştığınız yazar ülkenize sizin pasaportunuzla girecek, etkinliği sizin yeteneğinizle sınırlı kalacaktır. Ne demek istediğini iyice kavradınız, meramını anlatmasına aracı oldunuz diyelim. Yazılı sayfaya eli yüzü düzgün sözler sıralamakla bitmez ki iş! Gerçek oyun yazarının kendine özgü ezgileri vardır; gerçek oyun yazarı sahnede yepyeni bir müzik yaratır. Bu müziği nasıl aktarmalı? Asıl güçlük burada. Oyun çevirenin isi kolay değil. Çoğu zaman bir tek çalgıyı değil bir orkestrayı, bir oda orkestrasını, en azından bir dörtlü ya da üçlüyü transpoze etmek zorundasınız. Ezgiler kulağa yabancı gelmeyecek. Ama orkestrayı bir fasıl heyetine çevirmekten de sakınacaksınız. Bir Rus atasözü sık sık aklınıza gelecek. 'Çeviri kadın gibidir; hem güzel hem sadık olamaz.' Gene de asıl yaratıcıya, yazara vefasızlık etmeyeceksiniz. Haydi müziği başarılı bir biçimde aktarıp icracılara sundunuz. Bu kez çalgıcıların falsolu notalar çıkarmaması için kulak kesileceksiniz."

Sanlı ayrıca "çeviri kokan" bir çevirinin genelde rahatsız edici olduğunu belirtirken, özellikle tiyatroda oyuncu ile seyirci arasındaki bağı koparak, bütünleşmeyi bozduğuna işaret etmektedir.

Çevirmenler çevirilerinde uyguladıkları yaklaşımlarını son zamanlarda düzenlenmeye başlanan çeviri panellerinde de dile getirmektedirler. "Çağdaş Tiyatroda Çeviri-Yorum" paneli bu tür etkinliklere örnek olarak gösterilebilir. Farklı dillerden çağdaş tiyatro metinlerini dilimize kazandıran çevirmenlerin çeviri süreçlerini aktardıkları söz konusu panel Türkiye'de uygulama düzleminde çeviri etkinliğinin nasıl işlediğini göstermesi bakımından ilginçtir kanımızca. Birkaç örnek verecek olursak çağdaş Alman yazarların metinlerini çeviren ve çevirdiği oyunların Türkiye'de oynanmasını sağlayan Sibel Arslan Yeşilay çevirmenin yazarın temsilcisi olduğu, çeviri metnin de sahnelemeye destek olması gerektiğini düşünenlerden. Çevirdiği metinleri oyuncu arkadaşlarına okutarak metnini kontrol eden ve metni dinlerken birçok şeyi keşfedebildiğini, böylece gerekli değişiklikleri yaptığını belirten Yeşilay, sahneleme aşamasında provalarda da bulunmayı tercih etmektedir. Kendisiyle yapılan bir söyleşide (bkz. *Ç.N. Çeviri Edebiyatı*, s. 8: 136-139), tiyatro metinlerinin yazınsal bir tür olarak değerlendirildiğini, ancak "biraz daha karmaşık bir alımlayıcılar grubuna" hitap ettiğine dikkat çekmekte ve çevirmenin yazarın biçemine olduğu kadar dilin sahnede oyuncular tarafından seslendirileceğini hesaba katması gerektiğini belirtmektedir. Kültürel öğelerin aktarımında evrensel göndermeler söz konusu olduğunda belli bir ölçüde varış kültürüne yaklaştırılabileceğini, ancak yazarın özellikle belirli bir kültürün özeline gönderme yapması durumundaysa çevirmenin yazarı yakından izlemesi ancak dipnotlarla açıklamada bulunmasının daha doğru olacağı düşüncesindedir. Yeşilay için tiyatro çevirmenin tiyatroyu bilen bir kişi olması önemlidir, çünkü "tiyatronun dinamiklerini bilen, bir metnin oyuncunun ifade gücüyle nasıl etkili kullanılabileceğini bilen bir çevirmen yazarın yarattığı atmosferi, dilsel, sessel, ritmik, vb. kendi dilinde de yaratmaya çalışacaktır."

Çağdaş İngiliz oyunlarını dilimize kazandıran, çevirmenliğinin yanı sıra yönetmen olarak tanınan Mehmet Ergen, Yeşilay'ın aksine çıkış metnin varış kitlesine yakınlaştırılmasından yana olanlardan. Çeviri oyunlarda seyircinin oyunda sunulan şeyleri yadırgamaması gerektiği konusunda ısrarcı olan Ergen "Çağdaş Tiyatroda Çeviri-Yorum" panelinin yanı sıra Tüyap 28. Kitap Fuarı'nda 7 Kasım 2009 tarihinde TEB Tiyatro Eleştirmenler Birliğinin düzenlediği "Çeviride Özel Bir Alan: Tiyatro" başlıklı panelde de aynı konuya vurgu yaparak, çeviri oyunda özel isim, deyim ve terimlerin "yerli oyun gibi akması" gerektiğini savunmakta ve kanımızca

çeviri ile uyarlamayı aynı düzeye taşımaktadır. Aynı panele konuşmacı olarak katılan Almanca'dan yaptığı oyun çevirilerini yönetmen kimliğiyle de sahneye taşıyan Türkiye'nin önde gelen tiyatrocularından Yücel Erten'se, Nurettin Sevin ile Can Yücel örneklerini vererek ne ilki kadar metni "kibarlaştırmak"tan ne de ikincisi kadar "argo ve cinaslı sözleri çok uzağa götürmek"ten yana. Ona göre önemli olan yazarın, dönemin, metnin dokusuna bakıp ortada durarak, anlamı bozmadan ve "çeviri kokmayan", "alaturka ya da alafranga" dedirtmeyecek bir çeviri gerçekleştirmektir. Tiyatro çevirisinde dip notların önemine de dikkat çeken Erten'in vurguladığı bir başka noktaysa çevirinin yüksek sesle söylenebilir olmasıdır. Yine konuşmacılar arasında yer alan ödüllü bir oyun çevirmeni olarak Şükran Yücel çeviri yaklaşımını sergilerken dilin kullanımına yoğunlaşmakta. Çeviride kullanılan dilin örnek bir dil olması gerektiğine işaret ederek, Türkçenin olanaklarını zorlayarak metinleri "yaşayan Türkçeyle" aktarmaktan yana. Dillerin zaman içinde değişime uğradıklarını belirten Yücel, bu nedenle çevirmenin argo dâhil her düzeyde dili yakından izlemesi gerektiğine işaret etmektedir. Yazarın dilinin çeviri dilini de etkilediğini, dramatik çarpışmayı sözcüklerle seyirciye ulaştırmak için "çarpışan sözcükler" bulmanın da esas olduğuna dikkat çekmekte.

Sonuçta Türkiye çerçevesinde oyun çevirilerine yönelik yaklaşımların, kuramsal ve/ya da uygulama düzlemlerinde, genelde Batı'daki yaklaşımlarla örtüştüğünü görmekteyiz. Bu çeviri türü yazınsal çeviri kapsamında değerlendirilmekte ancak sahnelenmek üzere gerçekleştirilmektedir. Dolayısıyla çeviri süreci bir yandan yazınsal alanın gereklerini, öteki yandan başta söylenebilirlik ve oynanabilirlik olmak üzere sahnelemeye yönelik unsurları göz önüne almak zorundadır. Konuşma diline yapılan vurgunun yanı sıra seyirciyle bütünleşmenin, başka bir deyişle yadırganmadan seyirci tarafından kabul görmenin önemi öne çıkan noktalar arasındadır. Genel anlayış, çevirmeni yazarın bir sözcüsü olarak görmekte ve oyunu onun bakış açısı ile biçemine koşut bir biçimde yorumlamasını beklemektedir. Kültürel aktarım bağlamında, dipnotların da yardımıyla, çıkış metnini yakından izlemenin ve çevirinin yönetmene sunulan bir "hammadde" işlevi görmesinin önemi vurgulanırken Türkiye'de de tıpkı Batı'da olduğu gibi metni "yerlileştirmekten"yana olan yaklaşımlar da bulunmaktadır. Buna karşın sözbirliği edilmişçesine çevirmen-dramaturg-yönetmen-oyuncu işbirliğinin gereğine özellikle işaret edilmekte ve provalarda çevirinin son şeklini alacağı belirtilmektedir.

### 2.3.3. Patrice Pavis ve Tiyatro Çevirisi

Tiyatro çevirisinde de her ne kadar yazınsal çeviride göz önüne alınması gereken biçim, biçem, yananlam, ritm vb. aktarımların iki farklı kültürel düzlem arasında gerçekleştirilmesi söz konusu olsa da bu çeviri türünü farklı ve kendine özgü kılan en önemli unsur çevirinin sahneleme amaçlı olmasıdır. Bu durum tiyatro çevirisini tiyatro alanının tüm bileşkeleriyle ilintili kılar, dolayısıyla kuramsal çerçevede yapılacak akademik bir incelemede alanın uzmanlarına yönelmemizi gerektirir. Bu düşünceden yola çıkarak, alanın önemli uzmanlarından, dikkatini metinsel düzlemden gösterim düzlemine yöneltmiş, Fransız tiyatro kuramcısı Patrice Pavis'in tiyatro çevirisine yönelik oluşturduğu kuramını çalışmamıza dayanak olarak almaktayız. Kuramcı, *Sahneleme, Kültürler Kavşağında Tiyatro* başlıklı, modern tiyatrodan modern sonrası tiyatroya geçişin kültürel ve toplumbilimsel açıdan gelişimini irdeleyen kitabının "Teatral Çevirinin Özgüllüğüne Doğru: Jestlararası ve Kültürlerarası Çeviri" altbaşlıklı yedinci bölümünde tiyatro çevirisini tüm yönleriyle ele almakta ve bir yöntem modeli oluşturmaktadır. Çeviri ve yazın kuramcısından, yönetmen ve oyuncuya, alımlayıcı konumundaki farklı bir kültüre mensup seyirciye dek tüm parametreleri göz ardı etmeden oluşturduğu bu modelle Pavis, dramatik metnin dillerarası çevirisini çok aşan sahnelemeye özgü çeviri edimini tüm aşamalarıyla ele almaktadır. Bunu yaparken "tiyatroda çeviri, oyuncuların bedeninden ve seyircilerin kulaklarından geçer" ve "yalnızca bir dilsel metni bir başkasına çevirmekle kalınmaz, sahne sayesinde türdeş olmayan, uzamla ve zamanla birbirinden ayrılmış sözceleme durumları ve kültürler birbirleriyle karşı karşıya getirilir ve birbirleriyle iletişim içine konur" (Pavis, 1999, 153,154) saptamalarıyla iki gerçeği göz önünde bulundurmaktadır. Öncelikle sözceleme durumlarının girişikliğine (interférence) yoğunlaşan kuramcı çevrilmiş metnin farklı derecelerde de olsa hem çıkış, hem varış kültürlerine ait olduklarına dikkat çekmektedir. Şöyle ki çevirinin doğasında yer alan anlamsal, sözdizimsel, tartımsal, vb. aktarımlar hem çıkış metnini, hem de varış diline ve kültürüne zorunlu olarak uyarlanmış olmasıyla varış metnini ilgilendirir. Ancak tiyatro çevirisinde bu aktarım boyutlarına ek olarak farklı bir boyut, sözceleme durumu devreye girer ve önemli bir yer kaplar. Sözceleme durumu, dramatik metnin içinde diyalog ve didaskali olarak sanal düzlemde yer alırken ancak sahneleme aşamasında somutlaşacaktır. Aynı durumun söz konusu olduğu çeviri metin de, varış ekininde sahneye konulduğunda, bu kez

varış ekinine özgü bir sözceleme durumuyla çevrelenir. Varış metninde sanal ve somut sözceleme durumları tıpkı çıkış metninde olduğu gibi birbirleriyle iç içe geçerler. Ancak çevirmenin durumu biraz daha karmaşıktır; çünkü sanal, geçmiş ve tanımadığı bir sözceleme durumunu, gerçek olacak, tanımadığı ya da henüz tanımadığı bir sözceleme durumuna uyarlamakla yükümlüdür. Pavis, çeviri ediminin, çıkış metninin yorumlanmasına, başka bir deyişle çıkış metninin varış metni tarafından "mal edinilmesi"ne dayandığını vurgular ve bu noktadan hareketle "mal edinilme" sürecinin aşamalarını betimleyen çeviri modelini geliştirir. Yazarın kaleminden çıkan metnin, varış ekininde, seyirci kitlesi tarafından alımlanışına dek geçirdiği değişimleri, aşama aşama bir "somutlaştırma dizisi" olarak ele alan bu modeli açıklamaya çalışalım.

Çıkış metni (MO) yazar tarafından kendi doğruları ve kendi gerçeklik anlayışına koşut olarak "özmetinsel, metinlerarası ve düşünmetinsel boyutlarda" oluşturulur. Bu metin sanal ve geçmiş sözceleme durumuna bağlı olarak ve gelecekteki seyirci kitlesine yönelik sözceleme durumunu da göz önünde bulundurarak, çevirmen tarafından ilk somutlaştırılma edimine tâbi tutulur. Metinsel somutlaştırma (M1) olarak adlandırılan bu ilk çalışmayı dramaturjik somutlaştırma (M2) olarak adlandırılan ikinci aşama izler. Bu evrede çevirmen, hem bir okur hem de teknik anlamda "önce makro-metinsel bir çeviri, yani metnin aracı olduğu yapıntının dramaturjik analizini yapması gereken bir dramaturg" (Pavis, 1999, 156) konumundadır. Bu noktada bir ayraç açıp, çevirmenin yüklenmesi gerektiği dramaturg işlevinin ne denli zor bir uğraş olduğuna dikkat çekmek isteriz. Türkiye'de tiyatro alanının en önde gelen bilim insanlarından Sevda Şener (2010, 32), "Dramaturgun Yekti Alanı ve Sınırları" başlıklı makalesinde

> "Tiyatronun toplumdaki işlevi, kültür politikası, seyircinin durumu sorgulanmaya, bu bağlamda tiyatro topluluklarının işlevi belirlenmeye başlayınca dramaturgun görevleri de çeşitlenmiş, oyunun seçiminden yazımına, yazımından yorumuna bütün ön çalışma kademelerinde bilgisine, araştırma ve inceleme sonuçlarına, hatta yorumuna başvurulan vazgeçilmez kişi konumuna gelmiştir",

saptamasında bulunarak dramaturgun önemini vurgulamaktadır. Bu açıklama bize Pavis'in tiyatro bağlamında çevirmene yüklediği sorumluluğun ne denli büyük olduğunu bir kez daha göstermektedir. Bu aşamada çevirmenin yerine getirmesi gereken yükümlülükleri Pavis (1999, 157) şöyle sıralamaktadır:

> "Öykünceyi ona uygun görünen edimsel mantığa göre kurar; 'sanatsal bütünlük'ü, karakterler dizgesini, edimcilerin içinde hareket ettiği uzam ve zamanı, yazarın ya da çağın metinde görünen ideolojik bakış açısını yeniden kurar; her karakterin özgül ve bireysel özelliklerini ve

> tüm söylemleri homojenleştirme eğiliminde olan yazarın parçalar-üstü özelliklerini göz önünde bulundurur, kaynak metnin tutarlığını sağlayan yankıların, yinelemelerin, yeniden ele alışların, denkliklerin dizgesini ana çizgileriyle ortaya çıkarır."

Çevirmenin makro düzeyde gerçekleştirdiği bu çalışma beraberinde mikro-yapıların çevirisini de gerektirecektir. Çevirinin oynanabilir olmasının gerekliliği tiyatro çevirisini dramaturjik bir etkinliğin ürünü yapar, çünkü aksi durumda dil çevrilse bile oyun çevrilmiş olmaz. Bu ilk çeviri bir temel olarak kabul görecek ve metnin bir yapıntı olarak oluşmasına olanak sağlayacaktır. Bu aşamada "sahnenin dillerinden" de yardım alarak gerçekleştirilen dramaturjik çözümleme çıkış metninin tüm boyutlarının doğru okunmasına olanak tanır, özellikle de eski ve klasik metinlerde. İşte bu nedenledir ki Pavis'in de belirttiği gibi, Shakespeare'in çeviri metinlerde özgün metinlerden daha anlaşılır olması, varış metninin çeviri düzleminde güncel sözceleme durumuna uyarlanmış olmasından kaynaklanır, böylece metin bu günün okuyucusu/seyircisi için okunabilir olmuştur. Dramaturjik çeviri aşamasında çevirmen, metninin varış kitlesince anlaşılır olabilmesi için gerekli bilgiyi sağlamak zorundadır, tıpkı fazla uzun ya da anlaşılması zor bir yorum durumunda, varış kitlesinin gereksinim duyabileceği kimi kısaltmalara gidebileceği gibi**.** Kısaca çıkış metni dramaturg gibi çalışan çevirmen tarafından "mal-edinilmiş", başka bir deyişle zorunlu olarak bir uyarlamaya, bir yoruma tâbi tutulmuş ve artık sahnesel ve alımsal somutlaştırmaya hazır duruma gelmiştir.

Bir sonraki aşama olan "sahnesel sözceleme somutlaştırması" (M3) ilk iki aşamada çevrilmiş olan metnin sahnede sınanmasıdır. Bu aşama çoğu kez çevirmenin tanık olamadığı bir aşamadır, ancak yönetmenle birlikte çalışması ya da çevirdiği metnin nasıl sahnelenebileceğini düşlemesiyle somut olarak gerçekleşebilir. Sahneleme, çıkış metninin sanal sözceleme durumu ile sahnesel sözceleme düzeyine gelmiş varış metninin gerçek sözceleme durumlarını karşı karşıya getirecek ve "metinsel göstergeler ile sahnesel göstergeler arasındaki tüm olası ilişkileri incelemeye davet ede[r]cektir " (Pavis, 1999, 159).

Bir somutlaştırma dizisi olarak tasarlanmış bu modelin son durağı olan "alımsal sözceleme" ya da "alımsal somutlaştırma" (M4) gerçekleştirilen çevirinin amacına ulaşmasına, somut bir sahneleme aracılığıyla, varış kitlesi tarafından "mal-edinilmesi"ne denk gelir. Çevirinin alımlanmasını düzenleyen ve kolaylaştıran etkenler ne var ki sözcelemeyi alımlayacak çevre kültürün dinleyişi nasıl

düzenlediği, oyuncunun bağlı olduğu tiyatro geleneğine koşut olarak sözcelemeyi nasıl aktardığıyla yakından ilintilidir.

# 3. KUM SAATİ MODELİ VE ÇIKIŞ KÜLTÜRÜNDE ÜRETİM SÜRECİ

Pavis (1999, 33)'in de vurguladığı üzere "kültürel aktarım bir kültürden diğerine kendiliğinden gerçekleşen edilgen bir akış değildir." Aksine varış kültürünün "alt küresinin" koşullandırdığı ve çıkış kültüründe kendi gereksinimlerine yanıt verebilecek olanları aramasından oluşan bir etkinliktir. Pavis (1999, 35) önerdiği kum saati modeliyle ithal edilen ürün kapsamında varış kültürünün "kendi çıkar ve önyargılarına bağlı olarak (…) yabancı bir kültürü nasıl çözümlediğine ve kendine mal ettiğine" yoğunlaşır. Söz konusu model yalnızca, alt kürede gerçekleşen bu mal edinme sürecini değil, ürünün çıkış kültüründe yaratılma sürecini de mercek altına alır. Bu sayede eğer varsa kültürel farklılıklar da daha belirginleşmiş olur. Türkçeye çevrilmiş Koltès oyunlarının Türkiye'deki dolaşımlarını inceleyen ve yöntemsel açıdan kum saati modelini benimseyen bu çalışmamız dolayısıyla ilk aşamada Koltès tiyatrosunun hangi kültürel ve sanatsal modellendirmeler ışığında gerçekleştiğini saptamaya çalışacaktır.

## 3.1. Kültürel Modellendirmeler

Çağdaş Fransız tiyatrosunun önde gelen, hatta çağdaş klasik olarak nitelendirilen Koltès tiyatrosu, Batı kültürünün bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Kabul görmüş her yapıt gibi içine doğduğu kültürün ortak paydalarından beslenerek gelişmiş, serpilmiş ve kültürel alanın engellerle dolu parkurunu başarıyla tamamlayıp yazın ve gösterim dünyasındaki yerine yerleşmiştir. Uygulama çalışmamızın ilk aşaması olarak bu yapıtın ait olduğu, genelde Batı, özelde Fransız kültürü kapsamında nasıl modellendirildiğini belirlemek üzere öncelikle Pavis'in kuramının eksenini oluşturan kültür kavramını kısaca da olsa tanımlayalım.

Kültür sözcüğünün kökeni Roma'ya dayanır ve toprağı işlemek, ürün yetiştirmek, ikâmet etmek, tapmak gibi birçok anlama gelen "colere" fiilinden gelir. Latince "cultura" sözcüğü özellikle tarım alanına yöneliktir. Hayvan davranışlarını inceleyen etoloji kapsamında da kullanılan sözcüğü insan bağlamında ilk olarak Cicero, *Tusculanes* başlıklı yapıtında kullanmıştır. Sözcük tarih boyunca kullanımlarına göre

farklı biçimlerde anlamlandırılmıştır. Özgün anlamlarından biri "çiftçilik" ya da doğal gelişme eğilimidir. Ancak modern çağdaki kültür düşüncesindeki tanrısallığa yönelişle "colere" önce Latince "cultus", ardından da dini bir terim olan "cult" /"kült" haline gelecektir (Eagleton, 2005a, 10). Kültür sözcüğünün anlamı kabaca özgül bir grubun yaşam tarzını oluşturan değerler, adetler, inançlar ve pratikler bileşiği olarak özetlenebilir. İçinde örtük olarak tarih, siyaset ve teolojiyi de barındıran sözcük önemli tarihsel değişimleri izlemiş, dolayısıyla temel düşünsel sorunların şifresi olarak kabul görmüştür. Ortaçağda çok kullanılmamakla birlikte sözcük yaşam alanlarında insan aklının kullanılması anlamıyla yüklenmiştir.

On sekizinci yüzyılla birlikte kültür kavramı önce Fransızca ile İngilizcede, daha sonra Almancada kullanılır olmuş, yüzyılın sonlarındaysa Almanya'da yaratıcılık bağlamında entelektüel, artistik/sanatsal, ruhsal ürünler için kullanılmıştır (Çağan, 2003, 24-25). Ticaretin artması, endüstrinin gelişmesiyle derebeyliklerinin etkileşim içine girmeleri, başka bir deyişle kapitalizmin gelişmesi Batı Avrupa'da feodal yapının, kökeninde ekonomik çıkar çatışmalarının yattığı ulusal yapıya dönüşmesine yol açmış ve her ülke yerel kültür özelliklerini ön plana çıkararak farklılığını vurgulamaya başlamıştır. Aydınlanma felsefesiyse, modernlik öncesinden modern topluma geçiş sürecinde, kültür tarihinde bir dönüm noktası oluşturmuştur. Modernizmle birlikte kültür artık birisinin ne olduğuna değil ne olabileceğine ya da daha önce ne olduğuna ilişkin bir tanımlamaydı. Oluşmaya başlayan ulusal kültür kavramı da farklı ülkelerin varlığının gerekçesi olarak ve belli bir ulusu öteki uluslardan ayırmak için kullanılır olmuştur (Kongar, 2008, 14-32).

Kültür kavramı, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısından itibaren, başka bir deyişle sanayi devriminden bu yana belirli bir topluluğun yaşam deneyimine yönelik sorunlarla ilgilenmiştir. Kültür devam eden bir eylem çerçevesinde bir süreç olarak tanımlanabilir. Toplumbilimciler kendi bakış açılarına koşut olarak kavrama farklı tanımlamalar getirmişlerdir, çünkü kavramın doğası gereği herkesin kabul edebileceği evrensel bir tanımlama yapmak olanaksızdır. Örneğin Marx, toplumun bütün ilişkilerini üretim biçimlerinin belirlediğine inandığı için, alt yapının bir ürünü, bir yansıması olarak gördüğü kültürün bir özelliği olamayacağını ileri sürer. Kültür ürünleri bu durumda ekonomiye bağımlıdır. Weber'e göreyse toplumun yapısı, düşünce ve davranış biçimi belli bir bütünün, başka bir deyişle kültürün ayrılmaz parçalarıdır (Çağan, 2003, 29). Kültür sözcüğü, bünyesinde barındırdığı birçok

anlamıyla ve toplumsal sorunların kökeninde yer alan karmaşık yapısıyla, günümüz dünyasında bilimsel, düşünsel ve yazınsal bağlamlarda en çok irdelenen kavramlardan biri olarak bilinmektedir. Sayısız çalışmanın odak noktası olmuş bu kavramı, inceleme nesnemizin kültürel kodlarına ışık tutabilecek, çağdaş toplumbilimcilerden oluşturduğumuz farklı yaklaşımları sergileyen bir seçkiyle sınırlı da olsa irdelemeye çalışalım.

a) Kültür ve uygarlık:

Kültür kavramanın karmaşık tarihine yoğunlaşmış ve "kültür araştırmalarının babası" olarak tanınan Raymond Willams (1963, 17'den aktaran Eagleton, 2005a, 42)'a göre kültür bir kavram olarak, "bir takım ahlaki ve entelektüel faaliyetlerin, yeni bir toplum çeşidini harekete geçiren itkilerden pratikte ayrıldığının fark edilmesiyle" ortaya çıkar ve tarihsel süreç içinde modern anlamla yüklenir. Şöyle ki önceleri on dokuzuncu yüzyılda, sanayi öncesi Avrupası'nın orta sınıf terminolojisinde "terbiye", "incelik" gibi bir anlam taşıyan "uygarlık"la hemen hemen eş anlamlı olarak kullanılırken, yüzyılın sonundaysa, kimi liberallerin gözünden düşmesine yetecek kadar emperyalist bir görünüm kazanan "uygarlık"ın zıt anlamlısı olur. Fransa kökenli "uygarlık", tipik olarak siyasi, ekonomik ve teknik yaşamı kapsarken, Alman kökenli "kültür", dinsel, sanatsal ve entelektüel olanla daha sınırlı bir alana işaret ediyordu. Ayrıca "uygarlık" ulusal farkları önemsemezken; "kültür" özellikle bu farklılıkları vurgulamıştır. Eagleton ( 2005a, 21)'ın belirttiği üzere,

> "Uygarlık soyut, yabancılaşmış, parçalanmış, mekanik, faydacı, maddi sürece duyulan boş inancın esiri; kültür ise bütünsel, organik, duyumsal, kendinde amaçlı ve geçmişi kapsayıcıydı. (…) İki kavram arasındaki siyasi bağlar iç içe geçmiş olsa da uygarlık tümüyle burjuvayken kültür hem aristokrat hem de popülistti."

Kültürlerin kökenlerindeki kimliklerini yitirmeden de kendi sınırlarını aşıp tüm insanlığa mal olabileceklerine dikkat çeken Kongar (2008, 13)'sa, "kültür" ile "uygarlık" sözcüklerinin yakın ilişkilerine şöyle bir açıklık getirmektedir:

> "Tüm insanlığın kültür öğeleri uygarlığı oluşturur. Bir başka deyişle kültür ile uygarlık aynı öğelerin nicel kapsama göre ayrı ayrı adlandırışlarıdır. (…) Fakat bilimsel olarak, kültür ile uygarlık arasında coğrafya kapsamı dışında bir fark yoktur."

Williams (1963, 16'dan aktaran. Eagleton, 2005a, 47)'ın kültüre yaptığı uygarlık vurgusu daha sonraki çalışmalarında etkisini azalttığı ve kavrama dört farklı anlam yüklediği görülür: bireysel bir zihin alışkanlığı olarak kültür; toplumun tamamının entelektüel gelişmişlik durumu olarak kültür; sanat olarak kültür ve bir grup insanın yaşam tarzının tamamı olarak kültür.

b) Kültür ve siyaset:

Tarihsel ve düşünsel bağlamda değerlendirilen "kültür" sözcüğü aynı zamanda siyasi bir çatışma alanına da işaret eder. Kültür belirli toplumsal koşullar gerektirir ve bu koşullardan biri devlet olursa, kültür siyasi bir boyut da kazanabilir. Eagleton (2005a, 15)'a göre kültürel olan değiştirilebilendir ve içimizdeki ideal ya da kolektif benlik ile devletin evrensel çerçevede temsil edilen benliğini özgürleştiren ve böylece bizi siyasi yurttaşlığa hazırlayan ahlaki bir eğitimbilim çeşididir. Şöyle ki kültür de, devlet kültürü de ortak insanlığımızı cisimleştirir. Kültürün nasıl algılandığına dair de örnekler veren Eagleton (2005a, 17), ünlü Alman şair ve düşünür Friedrich Schiller için kültürün, daha sonra "hegemonya" adını alacak şeyin işleyişi olduğuna dikkat çekmektedir. Aydınlama içinse kültür, dünya vatandaşlığına adım atmamızı engelleyen geriye dönük bağlar anlamına gelmekteydi.

c) Kültür ve düzen:

Eagleton (2005a, 11), kültürün aktif doğal gelişme eğilimi anlamına geldiğinin altını çizmekte, kültürün yapay ve doğala, bunun uzantısı olarak da dünyaya yaptıklarımız ile dünyanın bize yaptıkları arasındaki diyalektiğe işaret ettiğini belirterek "doğayı dönüştürmek için kullandığımız kültürel araçların kendileri aslında doğadan türetilmişlerdir. (…) Doğa kültür üretir, kültür de doğayı değiştirir" , demektedir. Bunun sonucunda kültür, farklı ortamlara uygun olarak nasıl hareket edileceği hakkında tartışmamızı sağlayan örtük dünya bilgisi işlevi görür. John Frow (1995, 3'ten aktaran. Eagleton, 2005a, 47)'un deyişiyle, "bir toplumsal grubun gerçekliliğinin (ya da gerekliliklerinin) kurulduğu ve korunduğu tüm pratikler ve temsiller" olarak algılanabilir Bu görüş içinde "düzen" kavramını da barındırmakta ve kanımızca kültür ile düzeni özdeşleştiren Zygmunt Bauman'ın düşüncesiyle örtüşmektedir. Bauman (2006), kültürü bir düzen yaratmak ve onu korumak, düzeni bozan ve bu düzen açısından kaos görünümündeki her şeyle mücadele eden bir insan etkinliği olarak tanımlamaktadır. Öyle ki kültür "doğa düzeni" yerine her şeyi olduklarından ve aksi halde olacaklarından farklı yapan ve onları bu halde tutan yapay bir düzen tesis etmekte, tasarlanmış bir düzen yaratmaktadır. Bir tercih sorunu olarak kültür yapay bir düzeni getirmekle kalmayıp, ona değer de katar, hatta bu düzeni en iyi, belki de tek iyi düzen olarak göklere çıkarır ve alternatiflerini bayağı

ya da tümden düzensizlik olarak tanımlar. "İnsan yapımı" düzenin oluşturulması ve sürdürülmesi çevreye ve bireye yönelik olarak iki ayrı türden eylem gerektirir. Birincisi düzenlerken, ikincisi insanı birçokları arasından belli güdüleri ve amaçları seçmeye yatkın hale getirir. Böylece bir düzen tesis etmek, ayıklamak, seçmek dolayısıyla değer biçmek demektir. Değerler arka planda durur gibi gözükse de tüm yapay düzenlerin yapısına girerler; şöyle ki düzenli dünya kültürel tasarımın ürünü olarak gerçekleşir. Alternatif düzenler bilinmediği müddetçe, kültür doğa gibi görünüp davranmayı sürdürür. Kültürler "biz" ile "onlar", "burası" ile "orası", "içerisi" ile "dışarısı" "yerli ile "yapancı" vb. ayrımlar kurup sürdürdükleri ve her tür rekabetten korunmak istedikleri kendi bölünmez düzenlerinin sınırlarını çizerler (Bauman, 2006, 161-177). Kültürün ait olduğu toplumla içselleşmesi ve ortak bir ürün olarak kabul görmesi, kültürel kod olarak adlandırılabilecek kimi şifreleri gerekli kılar. Bauman (2006, 168) kültürel kodu "sosyal gerçekliğin yapıları ile kültürel olarak belirlenen davranışın yapılarının denkliğini temin eden düzenek olarak açıklamaktadır. Bu kodun işlemesi ancak ait olduğu ve benzer bir kültürel eğitimden geçmiş olan toplum bireylerinin onu okumasını öğrenmesi ve benzer biçimde kullanması durumunda gerçekleşebilir.

> "İnsan kültürü", insan bireylerin eğitimi, kültürel kodun bilgisini vermekten –işaretleri okuma yetisi ve onları seçme ve sergileme becerisi kazandırmaktan- ibarettir. (…) Aksi halde işaretler işaret olarak görülmeyecektir- okura temsil etmeyi amaçladıkları nesneleri ya da davranış mesajını veremeyecektir; ya da eğer okunsa bile farklı, belki de çelişkili bir biçimde okunacaktır. (…) Dolayısıyla, kodu bilmek işaretlerin anlamını anlamak, işaretlerin anlamını anlamak ise işaretin ortaya çıktığı yerde bir durumu nasıl sürdüreceğini ve işaretleri böyle bir durum ortaya çıkması için nasıl kullanacağını bilmek demektir" (Bauman, 2006, 169-170).

d) Kültür ve inanç:

Brian Fay (2005, 83), kültür kavramının genelde bir grubun yaşamını anlatan, ona bir anlam katan ve yaşam biçimi sunan karmaşık bir müşterek inançlar, değerler ve kavramlar kümesi olarak kabul gördüğünü belirtmektedir. Ona göre bu kümeye temel bir inanç sistemi de diyebiliriz. Bu görüşe göre bireyler, belli bir kültürel geleneğin taşıyıcıları konumundadırlar, başka bir deyişle bir kişinin kimliğinin temelleri, belli bir inanç sistemi doğrultusunda ve buna eşlik eden duygu ile etkileşim biçimlerinin içselleştirilmesiyle oluşmaktadır. Kültür, üyelerini zihinsel, fiziksel ve toplumsal olarak etkiler, bu durumun uzantısı olarak da bireylerin grupsal ayırıcı kapasite ve karakteristiklerini üretmiş olur ve bireyin kimliği de kültürlenme sürecinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Ne var ki,

> "Kültürler ve toplumlar, üyelerini şekillendiren ve kalıba sokan ayrı varlıklar değildir. Bunlar üyelerinin süregiden etkileşimlerinden oluşurlar, etkilendikleri insanların katılımından bağımsız bir güç yoktur. (…) Biz, aktör olarak kültürü uyarlıyoruz ve bir toplumun üyeleri olarak da, onun anlamlarını yorumlama ve kurallarını cisimleştirme biçimimizle onu üretiyor ve yeniden üretiyoruz. Sonuç olarak kültürler ve toplumlar, üyelerinin yaratıcı ve yenileştirici güçleri yoluyla sürekli değişiyorlar"(Fay, 2005, 101).

Kültürler, homojen, teksesli ya da kendi içlerinde barışık değil aksine içkin olarak çok-dilli, çatışık, değişebilir ve açık bir yapıdadırlar. Öyle ki içlerinde barındırdıkları karşıtlıklarla dolu repertuarlarının yeniden değerlendirilmesi, dönüştürülmesi, sorgulanması ve yeniden tanımlanmasıyla başka bir deyişle yeniden yazım ve dönüşüm süreçleriyle var olurlar. Kültür anlam ile kuralların, bilinçli aktörlerin yorumlayıcı ve iradeli etkinlikleriyle uygulandığı, sırasıyla, bir uygulama ve bir paylaşma sürecidir, dolayısıyla kültürlenme de aktif bir öğrenme ve düşünme sürecidir. Öyle ki anlamın yorumlanması ve yeni düzeneklere uyarlanması, kültür-taşıyıcılarının oynaması gereken aktif rolü ifşa eder. Aktörler kültürlenme sürecine katılırlar yalnızca kendi amaçları doğrultusunda kültürel inançları, kuralları ve değerleri kullanmakla kalmayıp bu etkinlikleriyle kültürün kendisini de yeniden oluştururlar. Kültürler, bir toplumun bütün katmanlarına homojen bir biçimde dağıtılmış tutarlı birimler değil, farklılık ve karşıtlık alanlarıdır (Fay, 2001, 91-101).

Yukarıda birkaç örnekle sınırlı kalarak da kültür kavramının birçok tanımı olduğuna tanık olduk. Kültür kavramının zor tanımlanacağı konusunda bir düşüncenin hâkim olduğuna dikkat çeken Kongar (2008, 19), aslında kültürü tanımlamakta değil, tanım üzerinde bir düşünce birliğine varmakta zorlanıldığını belirtmekte ve kültürün en genel ve en nesnel bir yaklaşımla insanın yarattıklarının tümü olduğunu vurgulamaktadır. Bir bütün olarak düşündüğü kültür kavramını çözümlemek amacıyla, *Kültür Üzerine* başlıklı yapıtında, yapay da olsa, "maddi" ve "manevi" olmak üzere iki kümeye ayıran Kongar (2008, 19-34), "teknoloji" olarak adlandırdığı, insanın doğayla olan savaşımında ürettiği, insan yapımı tüm araç, gereçler ve teknik bilgileri "maddi kültür", yine insanın yarattığı ve "ideoloji" bağlamında değerlendirdiği anlam, değer ve kuralları da "manevi kültür" kümesine dâhil etmektedir. Özgün niteliklerinden dolayı bu iki kümede yer alamayacak düşün, sanat ve edebiyat yapıtlarınıysa üçüncü bir küme çerçevesinde değerlendirmeyi önermektedir. Kongar, insanlığın kültür birikimi bağlamında dinlerin ne denli büyük bir rol oynadıklarını da vurgulamaktadır. Bütün dinlerin özellikle de tektanrılı dinlerin anlamlar, değerler ve kurallar bütünü olmaları nedeniyle manevi kültürün kendisini belirler. Günümüz dünyasında artan gelişme hızı, maddi kültür alanını her

geçen gün biraz daha zenginleştirmekte, teknolojik yenilikler neredeyse artık günlük değişimler göstermekte, buna karşın manevi kültür alanına çok az katkı sağlamaktadır. Şöyle ki tarihsel süreç içinde değerlendirildiğinde din ya da ideoloji bağlamında inançların değişmediğini açıkça görebilmekteyiz. Örneğin semavi dinlerin sonuncusu olan Müslümanlığın doğuşundan bu yana geçen bin beş yüz yıllık zaman diliminde bu konuda bir yenilikle karşılaşılmadığı görülmektedir. "Maddi" ve "manevi" kültür arasındaki uyumsuzluk ve dengesizlik toplumsal sorunların kaynağında yer alır. Sanat, edebiyat, düşün etkinlikleri ve ürünleri maddi kültür öğeleri kadar hızla gelişmese de manevi kültüre oranla çok hızlı değişirler ve toplumun geleceğini maddi kültür gelişmelerine koşut olarak belirler. Kültür araştırmaları "kültür" kavramını "yüksek kültür", "popüler kültür" alt başlıkları altında incelerler (bkz. Gans, 2007).

Sonuçta "kültür insanın toplumsal yaşamının her alanında kendisinin ve kendisinin olanın (veya olduğunu sandığının) ifadesidir; çünkü kültür, insanın kendi yaşamını, geçmişten gelen deneyimler ve birikimlerle ve kendi yarattıklarıyla nasıl ürettiğini anlatır. İnsan kendini nasıl üretiyorsa, insan odur ve bu üretme yolu onun kültürüdür" (Erdoğan, 2001, 71). On dokuzuncu yüzyıldan başlayarak medya kültürünün yaygınlaşması teknolojik gelişmelere olduğu kadar, bu gelişmelere yatırım yaparak üretime yönelen toplumsal uygulamalara da sıkı sıkıya bağlı olmuştur. İstesek de istemesek de bu kültür birer medya öznesi olarak hepimize "klasik ötesi" (transclassique) bir kültür dayatmıştır (Migozzi, 2005, 93). Medya kültürünü ve onun ortaya çıkışının ilk biçimi olan popüler yazını, yalnızca yayıncıların, üreticilerin kısaca bu üretim ve yayım sürecinde rol alan unsurlara koşut olarak tanımlamak yanlış olur. Unutmamak gerekir ki haz arayışında olan tüketiciler de, geniş bir yelpaze sunan ve değişken olabilen istekleri, algılama yöntemleri gibi daha karmaşık parametrelerle bu üretimi etkilemişlerdir. 1960'lı yıllarla birlikte "kültür" sözcüğü ekseninden sapmaya başlamış olup, artık ulusal, cinsel, etnik, bölgesel sıfatlarıyla öne çıkan özgül bir kimliğin aşkınlığından çok olumlaması anlamındadır. Son yirmi, otuz yıldır dünya gündemine egemen olan devrimci milliyetçilik, feminizm ve etnik mücadeleden oluşan üç radikal siyaset biçimi için kültür gücün alternatifi olarak olmasa da gösterge, imge, anlam, değer, kimlik, dayanışma ve kendini ifade etme olarak kültür, siyasi mücadelede oldukça revaçtadır (Eagleton, 2005a, 51). Postmodern bir dönem olarak tanımlanan günümüz dünyasında siyasetin bir

gösteriye dönüşmesiyle, metanın estetize edilmesiyle, tüketimin erotikleştirilmesiyle ve ticaretin göstergeselleştirilmesiyle kültür de yeni toplumsal "egemen" haline gelmiş gibidir. Artık kültür ortaçağdaki din, erken on dokuzuncu yüzyıl Almanya'sındaki felsefe ya da Viktorya dönemi Britanyası'ndaki doğal bilimler kadar sağlam ve yaygındır. Kültür artık toplumsal yaşamın "oluşturulduğu" anlamına gelmekte ve büyük ölçüde süreduran, tümüyle tikelci "ikinci bir doğa olarak algılanmaktadır. "Maddi kültür" kapsamında gerçekleştirilen teknolojik gelişmelerin hızı insanlığın "manevi kültür" bağlamında düşünsel düzlemde yeniden biçimlendirilmesine yol açmış ve Batı kültürü moderniteden postmoderniteye geçiş sürecinde yeni düşünsel yaklaşımlarla yepyeni bir çehreye bürünmüştür.

### 3.1.1. Modernizm

Sanat alanında da yansımasını göreceğimiz bu yeni çehreyi hazırlayan kültürel modellendirmeleri ele alacağımız bu bölümde, çalışmamızın çerçevesi gereği Koltès tiyatrosuyla sınırlı kalarak ve Koltès yapıtının içeriğine de koşut olarak günümüz Batı kültürünün oluşum sürecini yansıtan modernite ile postmodernite kavramlarını irdelemeye çalışacağız.

Avrupa tarihinde sistematik kapitalist üretim ve ulus-devlet kavramlarıyla şekillenen yaşam biçimleri olarak modernlik geleneksel diğer toplumsal biçimlerin dışında gelişmiş olup Batı'ya özgüdür. "Modern" sözcüğü içinde yaşadığımız dünyayı anlatır, geçmişe oranla günümüz toplumunu farklı kılan değişmeleri ifade eder. Modernite terimi Avrupa'da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine, bilimsel, siyasal, kültürel, teknik ve endüstriyel alanlardaki devrim niteliğindeki değişimlere işaret eder. Sözcük Fransızcadaki kullanımıyla gelenekten kopma ve yenilik duygularına işaret eder. Modernleşme terimi, gelişme sosyolojisinde, ekonomik gelişmelerin geleneksel toplumsal yapılar ve değerler üzerindeki etkilerini vurgulamak; endüstrileşme, bilimsel ve teknolojik gelişmeler, modern ulus-devlet, kentleşme ve öbür altyapısal unsurlarla ilintili toplumsal gelişme aşamaları için kullanılır. Sekülerleşme, özgelişime dayanan modern kimliğin ortaya çıkışı gibi kültürel değişimlerin modernleşme sürecinin sonuçları olduğu kabul edilir (Featherson, 2005, 23-26). Modernizm bireyin yaratıcılığının önünü açmış, modern kültür yaratıcı yazarlığın önünü, geçmiş dönemlerle kıyaslanmayacak ölçüde genişletmiştir. Semih Gümüş

(2010, 28)'ün vurguladığı üzere, "geçmişte bulunmayan labirentlerden çıkış yolları yaratıcıların sayısını kendiliğinden çoğaltırken her birinin zorunlu olarak kendine özgü yol ve yordamlar bulması, modernizmin verimliliğini zenginleştir[miştir]di." Modernliğin genelde Rönesans'la ortaya çıktığı ve eskil çağla ilişkili olarak tanımlandığı savunulur. Modernlik terimi bugünkü anlamını aldığı on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başında M. Weber, F. Tönnies, G. Simmel gibi kuramcıların ışığında, Alman sosyoloji kuramı çerçevesinde ele alındığında geleneksel düzenle karşıtlık içerisine konulur. Modernlik bu bağlamda toplumsal dünyanın gitgide ekonominin etkisi altına girmesi, yönetsel olarak rasyonelleşmesi ve farklılaşması anlamına gelir (Featherstone, 2005, 9-22). En sınırlı anlamıyla modernizm yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan sanat hareketleriyle ilişkilendirilen üsluplara işaret eder. Featherstone (2005, 27) edebiyatta J. Joyce, W.B. Yeats, A. Gide, M. Proust, F. Kafka, T. Mann, R.E. Musil, ve W. Faulkner; şiirde M.Rilke, E.Pound, T.S. Eliot, F.G. Lorca, P. Valery; tiyatroda A. Strindberg ve L. Pirandello; resimde H. Matisse, P. Picasso, G. Braque, P. Cézanne ve Füturist, Dışavurumcu, Dadacı ve Gerçeküstücü hareketler; müzikte İ. Stravinski, A. Schoenberg ve A. Berg gibi isimlerin modern sanatçılar kapsamına girdiğini belirtir. Ancak modernizmin on dokuzuncu yüzyıl içerisinde nereye dek götürülmesi hakkında bir fikir birliği olmadığı gibi, 1830'ların bohem avangardına dek gidilmesi gerektiğini düşünenler de vardır. Featherstone (2005, 28) modernizmin özelliklerini şöyle sıralamaktadır:

> "Estetik bir özbilinçlilik ve düşünümsellik; eşzamanlılık ve montaj lehine anlatı yapısının reddedilişi; gerçekliğin paradoksal, muğlak ve belirsiz açık uçlu doğasının araştırılması; ve yapısızlaştırılmış, bütünlüksüz özneye ağırlık verilmesi lehine tümleşik bir kişilik nosyonunun reddedilişi."

Featherstone'un modernizmin temel özelliklerini özetleyen yukarıda alıntıladığımız tanımı, ileride de görülebileceği gibi Koltès tiyatrosunun özelliklerinin özeti gibidir, tıpkı modernliğin eleştirisini yapan A. Touraine'in saptamalarının Koltès izlekleriyle örtüştüğü gibi. Günümüzün öne çıkan toplumbilimcilerden Touraine'in modernliği sorguladığı kapsamlı çalışması *Modernliğin Eleştirisi*'ni temel alarak modernliği irdeleyecek olursak modernlik "klasik" olarak nitelendirilebilecek bir yaklaşımla akılcılaştırmayla özdeşleştirilir. Hep bir değişim çağrışımı yapsa da salt bir değişim olmayıp akılcı, bilimsel, teknolojik ve idari etkinliklerin yaygınlaşmasına işaret eder ve toplumun siyaset, ekonomi, aile yaşamı, sanat alanlarını giderek artan bir biçimde farklılaştırmasını içerir. Modernlik kavramının getirdiği en önemli değişim toplumun

merkezindeki Tanrı'nın yerine bilimi koyması ve dinsel inançların yalnızca özel yaşamla sınırlı kalmasıdır. Modern toplum kavramını yalnızca bilim ve teknoloji kullanımıyla ilintili olarak tanımlamak yeterli değildir çünkü bunun yanı sıra entelektüel etkinliğin tarafsız yürümesi, siyaset ve dine alet olmaması, yasaların tarafsız olması, özel yaşam ile kamu yaşamının birbirlerinden ayrı olması gerekir. Batı bilimsel bir kanıtlamaya dayanmayan tüm inançları, toplumsal ve siyasal örgütlenmeleri yok sayarak modernliği bir devrim olarak düşünüp yaşamıştır. Alain Touraine (2010, 27)'in belirttiği üzere:

> "Batı'daki en güçlü modernlik yaklaşımı, en derin etkileri yaratmış olan yaklaşım özellikle, akılcılığın geleneksel olarak adlandırılan toplumsal bağlar, duygular, görenek ve inançların yıkımını gerektirdiğini/dayattığını ve modernleşme amilinin belli bir kategori ya da toplumsal sınıf değil, aklın kendisi ve o aklın zaferini hazırlayan tarihsel gereklilik olduğunu vurgulamıştır."

Klasik yaklaşım modernliği aklın zaferi, özgürleşme ve devrim olarak kabul ederken modernleşmeyi de modernlik eylemlerinin içselleşme süreci olarak tanımlar. Tarih, Rönesans'la başlayan, Fransız Devrimi'yle devam eden ve İngiltere'deki kitlesel sanayileşmeye değin uzanan dönemi modern olarak adlandırsa da Touraine (2010, 260), modernliğin ilk belirtilerini, Antik düşünce ile Hıristiyan düşüncesini birleştiren, dünyevileştirilmiş bir kültür dâhilinde insan ile evren birliğinin, başka bir deyişle insan ile doğanın birlikteliğine duyulan inancın gereğini vurgulayan Aydınlanma felsefesinde görmekte ve modernliği "modernlik karşı-gelenektir; sözleşmelerin, görenek ve inançların devrilmesi, tikelliklerden çıkılarak evrenselliğe girme ya da doğal durumdan sıyrılıp akıl çağına adım atmadır", diye tanımlamaktadır. Modernlik, insanları yaşadıkları yerel kültürün görece dar sınırlarından çıkartıp, bireysel özgürlüklerin de yer aldığı kitle toplumu ve kültürünün içine çekmiştir. Modernliğin getirdiği özgürleştirici anlayış yasa ve kurallarla aktarılan iradenin karşısına bilimi, teknolojiyi ve ekonomik başarıyı çıkarmıştır. Bilimsel olma iddiasında olan modern düşünce, maddeci ve doğalcıdır; gözlemlenen olguların bireyselliğini genel yasaların içinde eritir. Modernlik uzun bir süre fikirlerin ve toplumsal örgütlenme biçimlerinin sürekli sorgulanması olarak görülmüş ancak modernleşme hareketi yükseldikçe toplumlar ile kültürler buna uyum sağlayamamıştır. Dolayısıyla bir özgürleşme aracı olarak tasarlanan modernlik yabancılaşmaya ve gerilemeye dönüşerek birçok ülkede önce dışlayıcı bir milliyetçiliğe, ardından toplumların kendi içlerine kapanmalarına, en sonunda da bir ulus, bir kültür ya da bir dinle özdeşleşen rejimlerin galibiyetine yol açmıştır.

Akılcılaştırılmış bir toplum yaratma girişimi, modernleşmenin gitgide daha az içsel oluşu, bir ulusal irade ya da toplumsal devrimler tarafından harekete geçirilmesi ve toplumsal yaşamın iktidar ile çatışma engellerine takılmasıyla başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Modernlik ile modernleşme, kapitalizm ile milliyetçilik arasında açılan uçurum aklın zaferiyle tanımlanan modern toplum düşünün yıkımına yol açmıştır. Kutsallıktan arınmış, aklın egemen olduğu, bilimin araçlarıyla yön bulacak bir dünya düşüncesiyle modernizm uzun bir süre başarılı olarak gözükse de on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Nietzsche ve Freud'la eleştirilmeye ve çözülmeye başlamış, toplumsal roller ile kişisel özelliklerin bileşimi olarak görünen kişi yok olarak yerini "Ben kaygısına düşmüş bir bilinç ile özgürlük ve sorumluluk iradesi"ne bırakmıştır (Touraine, 2010, 61). Böylece modernlik, insan ile tanrısal olan arasında paylaşılmış bir evren yerine akılcılaştırılmış bir evreni koyamamış, bu iki evren arasında dengeyi kuramayınca fırtınalı ilişkilere yol açacak iki gücü, akıl ile özneyi, karşı karşıya getirmiştir. Yeni sanayi toplumları insanı yalnızca yaptığıyla özdeş tutmuş ve hızlı ekonomik modernleşme akılcı düşünce ilkelerini genel toplumsal ve siyasal amaçlara dönüştürmüştür

Modern toplumun yönelimleri akılcılaştırma fikri ile özne fikrinin birlikteliğinde yaşam bulur; dolayısıyla modernliği akılcılık ve özneleşme diyalogu olarak tanımlayabiliriz. Modernlik önceleri geleneksel toplumdan çıkışla özdeşleştirilmiş, daha sonra idealist ya da maddeci tarih felsefeleriyle bütünleştirilmeye çalışılmıştır. Bu noktada tarihselciliğin akılcılaştırma ile öznelleştirmenin birleştirilme istenci olduğunu eklemek gerekir. Ancak günümüzde bu ikisinin hem karşıtlığı, hem de tamamlayıcılığı yönünde bir ikicilik söz konusudur ki bu ikicilik özellikle sanayi sonrası toplumunun tanımında öne çıkar. Şöyle ki sanayi toplumundan programlanmış topluma geçişle şeylerin idaresinden insanların yönetimine geçilmiş olur. Günümüz toplumunu programlanmış bir toplum olarak niteleyebiliriz. Bu bağlamda maddi endüstrilerin yerlerini kültür endüstrilerine bıraktıklarını, dolayısıyla yeni bir kültürün ve yeni toplumsal ilişkilerin oluştuğunu söyleyebiliriz. Touraine (2010, 317)'in de belirttiği üzere, "bu toplumu en iyi tanımlayan da ortaya yeni tekniklerin çıkması değil, özne fikrine yapılan vurgudur. On dokuzuncu yüzyıl ticaret toplumundan sanayi toplumuna, cumhuriyet ruhundan işçi hareketine geçişin yaşandığı bir dönem olmuştur. Programlanmış bir toplum olarak nitelendirilen günümüz toplumundaysa birey, özne kimliğini öne çıkararak yalnızca bir tüketici, bir

insan kaynağı ya da bir hedef kitleye indirgenemeyeceğini vurgulamakta, şeylerin dünyası olarak işleyen sisteme ve kendisinin tecimsel bir talep olarak nesnelleştirilmesine karşı çıkmakta, kendisini özne olarak kanıtlamaktadır. Günümüzde modernlik akılcılıktan çok arzuların özgürleşmesi ve tatminiyle tanımlanmakta ve dinsel olsun, siyasal olsun ya da ailevi olsun her tür yasaklamalara karşı çıkmakta, kısıtlayıcı tüm toplumsal ve kültürel örgütlenme biçimlerini gerici bularak reddetmektedir.

Modernliğin çözülmeye başlamasıyla bir parçalanma söz konusu olmuş ve bu parçalanma dört düzeyde gerçekleşmiştir. Nesnel aklın parçalanmasıyla, cinsellik, tecimsel güç, işletme ve ulus gibi çağdaş toplumu tanımlayan dört güç Ben'in de parçalanmasına yol açmıştır. Şöyle ki Ben, cinsellik tarafından kat edilir, pazar tarafından biçimlendirilir, işletmeyle bütünleşir ve ulusla özdeşleşir olmuştur. Toplum artık Touraine (2010, 342)'in de vurguladığı gibi "pek çok birbirinden farklı mantığın, dolayısıyla da pek çok ilişkiler, uzlaşmalar ve toplumsal çatışmalar kümesinin izdüşümünün yansıdığı değişken, pek az bütünleşmiş ve çok zayıf bir biçimde denetlenen bir uzamdır." Tinsel düzlemde bilince ilişkin akılcı fikir, cinsellik kılıfına bürünerek gerek Nietzsche'nin İd, gerekse Freud'un Ben kavramlarıyla tamamen yıkılmıştır. Birey artık emekçi, tüketici ya da yurttaş kimliklerini bir arada barındıran toplumsal bir varlık olarak değil, içindeki farklı güçler ve dillerle bir arzu varlığına ancak aynı zamanda da bireysel, özel bir varlığa dönüşmüştür. Sanayi Devrimi sürecinde toplumların yaşam ve tüketim biçimleri değişmemişken, on dokuzuncu yüzyılın sonundan günümüze dek süregelen onca bunalım ve savaşa karşın tüketim düzlemi altüst olmuştur. Üretim alanında merkeze yerleşen "örgütlenme fikri"yle işletmeler karar merkezlerine dönüşüp sistemde kapitalizme tanınan yeri almıştır. İşletme bilimin bir üretim tekniğine dönüştüğü akılcı bir eyleyen olarak yarattığı akılcılık etkisiyle bir piyasa değeri kazanmıştır. Toplumsal alanda ulusal kimlik öne çıkmış ve ulusal bağımsızlık giderek modernleşme karşısında daha öncelik kazanır olmuştur. Ulus, modernliğin siyasal biçimidir çünkü gelenek ve göreneklerin yerine aklın ilkeleri doğrultusunda yapılandırılmış bir ulusal uzam koyar. Touraine modernliğin toplum yaşamının dört ana yönü doğrultusunda dört parçaya ayrılmasını aynı zamanda dörtlü bir özgürleştirme hareketi olarak nitelendirir. Bir yanda toplumsal yasa ve ahlaksallaştırma karşısında cinselliğin olumlanması, ikinci yanda piyasa ve paranın

evrenselliğine karşı ulusal kimliğin yükselişi, üçüncü yanda sanayi, banka ve işletme devlerinin yoğunlaşması ve dördüncü yanda da toplumsal denetimin frenleyemediği arzuların ortaya dökülmesi. Nesnel aklın parçalanması cinsellik, tüketim, işletme ve ulus evrenlerinin giderek birbirlerinden ayrılmasını doğurmuştur. Akıl artık bir teknik olarak araçsaldır, yöntemlerin akılcılığı da belirlenen hedeflerin akılcılığı yerine geçmiştir. Üretim ve tüketim alanlarında yaşanan sürekli değişimle hem cinsellik, hem de kolektif kültürel kimliğin oluşturduğu bireysel kişilik arasındaki mesafe gitgide açılmaktadır. Touraine (2010)'e göre on dokuzuncu yüzyılın ortasından yirminci yüzyılın ortasına kadar geçen süre içinde akılcı dünya parçalanmış olsa da onu yerini alacak birleştirici ya da daha karmaşık bir model ortaya çıkmamıştır. Dolayısıyla bu süreç modernliğin çözülmesini oluşturmuş ve toplumsal ile kültürel alanda bir birlik kurulamamıştır. Modernlik, araçlarının kitleler tarafından en akıldışı taleplerin hizmetine sunulmasına, modern akıl da modernleşme siyasetleri ile milliyetçi diktatörlere bağımlı olmuştur. 1968 sonrasında antimodernizm yeni bir tarih felsefesi olarak kabul görmeye başlamış ve Touraine (2010, 194)'in vurguladığı gibi "özellikle de 70'li yıllarda antimodernizm başat, neredeyse hegemonyacı bir hal al[mıştır]dı." Entelektüel yaşam ile toplumsal yaşam birbirinden ayrılmış ve entelektüeller radikal bir yaklaşımla marjinalliğe varan bir modernlik eleştirisi içine hapsolmuşlardır. Toplumsal, kültürel ve siyasal dönüşümler artık akılcı izlenimi uyandırmaz olmuştur. Yaratıcı deneyimin yerini yaşanmış deneyim, hedeflerin yerini yöntemler alırken, akıldan ayrılan bireysel Özne de siyasal ve ekonomik iktidara bağımlı hale dönüşmüştür.

Seksenli yıllar, dünyanın ekonomik konjonktürünün değişmesi ve "bunalım" döneminin ardından gelen "bolluk" dönemiyle, "pratiğin kuramdan, teknik-ekonomik alanların toplumsal-kültürel alanlardan, başarının eleştiriden intikamını aldığı yıllardır" (Touraine, 2010, 223). On dokuzuncu yüzyılda modernleşmiş toplumlarda sınıflar ön plandayken yirminci yüzyıla ulus düşüncesi damgasını vurmuştur. Ardından da sırasıyla ABD, Japonya ve Avrupa'da güçleri ulusal devletleri de aşan işletmelerin egemenliğine tanık olunmuştur. Son olarak da önce ABD'de, sonra Avrupa'da, ardından da Japonya'da kitle tüketimi ve kitle iletişiminde yaşanan patlamayla modern aklın bastırdığı arzuların, imgelemin ve bedenin dünyası kamu yaşamına girmiştir. Toplum gitgide ideolojilerin ve hedeflerin yitirildiği bir pazara dönüşmektedir. Yirminci yüzyılda ya ulusal ya da yabancı bir iktidar tarafından

dayatılan ve gün geçtikçe akılcılıktan uzaklaşan bir modernleşme süreci yaşanmıştır. Günümüzde öne çıkan imgeyse araçsal akılcılıktan giderek uzaklaşan parçalanmış bir dünya imgesidir. Sanayi döneminde ortak değerler adına birbirlerine karşı çıkan toplumsal sınıf çatışmaları söz konusuydu. Örneğin kendilerini ilerlemenin amilleri gören kapitalist girişimciler işçileri tembellikle suçluyorlar, işçi hareketi ve sosyalist düşünürlerse bunalım ve yoksulluğun yaratıcısı olarak kapitalizmi görüyorlardı. Bugünse toplumsal çatışmalar yerini karşı karşıya gelen kültürlere bırakmış durumda, bu durumun bir uzantısı mutlak farklılıkların doğrulanmasını ve Öteki'nin reddini doğurmaktadır. Batı ülkeleri her şeyin siyasal olduğu bir dönemden her şeyin ekonomik olduğu bir döneme geçmiş bulunmaktadır. Eyleyen ile sistem ilişkisi birbirine karşıt iki imgeye dönüşmüştür öyle ki yetmişli yıllara eyleyensiz sistem, seksenli yıllaraysa sistemsiz eyleyen damgasını vurmuştur. Mayıs 68'in ardından ütopyacı komünizmin uçup gitmesiyle toplumsal düşünce uzun bir donma süreci yaşamıştır. Savaş sonrasının iyimser modernizmi umudunu yitirmiş, tüm reform girişimlerinin, toplumun kendi kendine müdahalelerinin, merkezin kenar üzerindeki egemenliğini artırmaktan başka bir işe yaramadığı görülmüştür. Seksenli yıllardan itibaren Fransa'da, doksanlara doğru da Orta ve Doğu Avrupa'daki iradeci rejimler yıkılmış, yerlerini pazar ekonomisinin işlediği tüketim taleplerinin zaferine bırakmışlardır. Toplum fikrinin tükenişi modernliğin yeni bir evresine işaret eder. Touraine (2010, 260-261)'in de belirttiği gibi, "Günümüzde modernliğin en görünür imgesi bir boşluk, kaypak bir ekonomi, merkezi olmayan bir iktidar, üretimden çok bir mübadele toplumu imgesidir." Yirminci yüzyılın sonunda kolektivizm bireyciliğe, devrim hukuka, plan piyasaya yerini bırakmıştır. Sanayileşmiş ülkelerin yetmişli yılların bunalımına çok güçlü bir teknolojik atılımla yanıt vermesi, seksenli yıllardan bu yana büyük eşitsizliklere yol açmıştır. Üçüncü Dünya ülkelerinde dramatik bir gerileme yaşanmakta, zengin ülkelerde ekonomist bir yaklaşım öne çıkarken, yoksul ülkelerde kültüralizm giderek daha saldırganlaşmakta ve bu ülkeler modernizme karşı mitik bir geçmişe yaslanmayı yeğlemektedir. Touraine (2010, 449)'in vurguladığı üzere "modern insan ne Aydınlanma toplumunun bir yurttaşı, ne de Tanrı'nın bir yaratısıdır; yalnızca kendi karşısında sorumludur." Sanayi sonrası Touraine'nin "programlanmış" olarak nitelediği toplumlar, mücadeleler tekniğini değil, üretim ve tasarımların, bilgi ve dillerin toplumsal kullanımını hedeflemektedirler, bu da ekonomi ile kültür arasındaki boşluğu doldurmaktadır. Yirminci yüzyılın sonuna varıldığında artık modernliğin kendi öz amilleri tarafından

ezildiği ve modernliğin "yönünü şaşırmış bir post modernliğe doğru dönen hızlandırılmış bir avangardcılığa" indirgendiği gözlenmektedir.

### 3.1.2. Postmodernizm

Postmodernizm terimi ilk olarak 1930'lu yıllarda Federico de Onis tarafından modernizme karşı bir tepki anlamında kullanılmıştır. 1960'lı yıllarda Susan Sontag, Ihab Hassan, Leslie Fiedler, John Cage gibi genç yazar, eleştirmen ve sanatçıların yüksek modernizmin akademi ve müzeler tarafından kurumsallaştırmalarını reddetmeleri ve postmodernizmi bunun ötesine geçen bir hareket anlamında kullanmalarıyla terim özellikle New York'da popülerleşmiştir (Featherstone, 2005, 28). Robert Bocock (2009, 83) da postmodern dönemin ABD'de 1950'li yıllarda ortaya çıktığını belirtmekte ve kapitalizmin dünyada egemen bir tüketim-üretim modeli olduğunu vurgulayarak, kapitalizmin içinde yirminci yüzyılın ikinci yarısında önemli değişiklikler yaşandığını ve bu değişimlerin yeni bir döneme "postmodernizm"e geçişi oluşturduğunu belirtmektedir. Bu yeni dönemin öne çıkan özelliğiyse, en önemli sosyal, ekonomik ve kültürel süreç olarak tüketime yönelmesi ve kapitalizme küresel bir boyut kazandırmasıdır. Başka bir deyişle günümüzde de süregelen kapitalizmin gelişmesinde yaşanan bir evredir bu. "Postmodern" sözcüğü modern toplumdan sonraki bir yaşamı ve toplumu çağrıştırır; bunun yanı sıra günümüzdeki ve gelecekteki yaşam biçimlerinin, II. Dünya Savaşı sonrası Batı toplumlarınınkinden tamamen farklı olduğunu anlatmak için kullanılır (Slattery, 2007, 447). Postmodernleşme terimi tamamen olgunlaşmış yeni bir toplumsal düzene değil, çeşitli uygulama dereceleri olan bir sürece işaret eder. Batı kültürü düzen, tutarlılık ve sistematik birlik imgeleriyle yönlendirilmiş geniş bir zaman diliminden, başıboşluk, muğlâklık ve farklılığı vurgulayan yeni bilişsel araçların hâkim olduğu bir çağa doğru yol almaktadır. Postmodern olarak tanımlanan bu çağın yükselişe geçmesi ve etkin bir kültürel imaj haline gelmeye başlamasıyla, uzun bir süreden beri toplumsal yapılara ilişkin geliştirilen toplumsal kültür anlayışının köklü bir yenilenmeden geçmesi gereği, seksenli yıllarla birlikte sorgulanmaya başlanmıştır. Postmodern sözcüğü moda bir terim olarak sanatsal, entelektüel ve akademik alanların gündeminde yerini almasıyla, kimi eleştirmenlerce, üniversitedeki yerlerini korumak için sık sık yeni akımlar icat etmek zorunda olan günümüzün ücretli kuramcıları olarak, akademisyenlerce ortaya atıldığı iddia edilmiş, başka eleştirmenlere göreyse "çağdaş kültürün orta yerindeki hastalık"ın belirtileri olarak kabul edilmiştir. "Post" öneki de moderne karşıt olarak

tanımlanıp modernin yadsınmasına, modernden bir kopmaya işaret etmektedir (Featherstone, 2005, 21). Postmodernizm, "tarihsel geçmiş duygusunun yitirilmesi", "şizoit kültür", "dışkı kültürü", "gerçekliğin yerini imajların alması", "simülasyonlar", "zincirinden boşalmış gösterenler" vb. kavramlarla da tanımlanır. Ancak Featherstone'un da belirttiği üzere postmodern teriminin anlamı üzerinde henüz bir anlaşma sağlanmadığı belirgindir. Örneğin kent incelemeleri bağlamında postmodernizmi sorgulayan Philip Cooke ile Sharon Zukin postmodernleşmeyi modernleşmeyle karşılaştırılabilir bir süreç olarak görseler de bu süreci kapitalizmin bir evresi olarak gördükleri için postmodernleşmeyi yeni bir toplum aşaması olarak değerlendirmezler. (Featherstone, 2005, 26). Postmodernizm çağdaş kültürde cereyan eden, toplum içi ve toplumlararası düzlemde gözlenen, sanatsal, entelektüel, akademik alanlarla ilişkilendirilebilecek simgesel ürünlerin üretim ve tüketimi ile yeni anlamlandırma rejimlerini kullanan farklı grupların gündelik pratik ve deneyimlerindeki değişimleri belirtir (Featherstone, 2005, 35). Entelektüel ve sanatsal pratiklerde kuramsallaştırılan postmodernizm, Featherstone (2005, 69)'a göre "daha geniş bir postmodern kültürün, kültürel malların ve pratiklerin üretimi, tüketimi ve dolaşımındaki daha kapsamlı değişimler dizisinin bir işareti ya da habercisi olarak görülebilir."

Yirminci yüzyıl teknik kazanımlar çağı olarak öne çıksa da aynı zamanda modernizmin çöküş çağı olduğuna dikkat çeken Touraine (2010, 128))'se, postmodern olarak adlandırılan kültürün temel bir ilkesi olmadığı gibi ters yönelimleri bir araya getirmesiyle her kafadan bir ses çıkmasına olanak sağladığını ve sistem ile eyleyicilerin birbirlerinden tamamen koptuklarını belirtmektedir. Modernizm endüstrileşmekte olan bir topluma işaret ederken, postmodernizm endüstri sonrası toplumla özdeşleştirilmiş olup düşünme ve yaşam biçimleri olarak algılanarak, geniş anlamda uzlaşılması olanaksız bir düşünce biçimi olarak kabul görmekte ve Anthony Giddens gibi kimi kuramcılarca "en iyi biçimde edebiyat, resim, plastik sanatlar ve mimarideki stil ve akımlara işaret etmeyle sınırlandırılmalıdır" (Gümüş, 2010, 19). Postmodernitenin sanatçıyı kahraman olarak selamlaması ve yaşamı bir sanat eserine dönüştürme hedefi simgesel mallarda uzmanlaşan belli meslek gruplarının genişlemesine yol açmış, bu durumun bir uzantısı olarak entelektüel ve sanatçı çevresinin ötesinde daha büyük bir izlerkitlede yankı bulmuştur. Eski simgesel hiyerarşilerin yıkılmasıyla yeni kültürel mallar, entelektüel ve sanatsal üretime koşut olarak gelişmekte ve yeni kültür aracıları

piyasaya dönük, medya, reklâm, tasarım, moda gibi tüketim kültürü mesleklerinde konumlanmaktadırlar. Altmışlı, yetmişli yılların simgesel üretim merkezleri, seksenli yıllarla birlikte yerlerini iktisadi üretim merkezlerlerinin egemenliğine bırakmıştır (Featherstone , 2005, 72). Yetmişli ve seksenli yıllarda mimaride, görsel sanatlarda ve sahne sanatlarında daha geniş bir kullanım kazanan terim sanatsal bağlamda başlayan tartışmaların daha genişleyip Lyotard, Vattimo, Jameson, Foucault, Baudrillard vb., kuramcıların da ilgisini çekmiştir.

Postmodernizmin iki temel özelliği gerçekliğin yerini imajın almış olması, gerçek ile gerçek olmayan arasındaki ayrımın artık belirgin olmaktan çıkması ya da gerçekliğini yitirmesidir. Postmodernlik klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik kavramlarından, evrensel ilerleme ya da kurtuluş fikrinden kuşku duyan bir düşünce tarzına geçiştir. Sanat bağlamında tanımlandığındaysa postmodernizmin özellikleri şöyle sıralanabilir: sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırın kalkması; yüksek ile popüler kültür arasındaki ayrımın yok oluşu; eklektik ve kodları harmanlayan melez bir biçemin geliştirilmesi; kültürün yüzeysel "derinliksizliği"nin selamlanışı; sanatta özgünlüğün önemsizleşmesi ve sanatın ancak bir yineleme olduğu varsayımı. Terimin daha kapsamlı kullanımıysa Daniel Bell örneğinde olduğu gibi, toplumsal yaşamın politik, kültürel ve ekonomik alanlarını da içerir. Bell (1980'den aktaran Featherstone, 2005, 29), postmodernizmi, modernizmin çatışkılı eğilimlerinin iyice şiddetlenmesi olarak görür, öyle ki "arzu, içgüdü, zevk arayışı zincirlerinden boşalınca, toplumun yapısal gerilimleri artar ve alanların birbirlerinden kopması kızışır, modernizmin mantığı en uca taşınmış olur.

Batı dünyasında yerleşik ve meşru kapalı bölgelere egemen olan tekellerin ve hiyerarşilerin tahrip edilmesiyle ortaya çıkan kültürel sınıflandırmaların bozulması, toplum içi düzeyde yaşanan değişimler, iktidar dengesini Batılı entelektüeller aleyhine değiştiren toplumlararası kızışmış rekabet süreçleri, küreselleşmenin getirdiği küresel kültürel sorunlar, postmodernizm bağlamında ele alınacak konular olarak öne çıkmaktadırlar. Kapitalizmin toplumsal yaşamı kendine göre tasarlamasıyla, ötekiler yabancı konumuna itilip, yalnızlık yüceltilen bir bireylik davranışı olarak benimsenmiştir. İnsanların birbirlerine kayıtsızlıkları kendilerine yönelik o zamana dek düşünmedikleri kaygıları da beraberinde getirmiş ve toplumsal yaşam modernizmin olgunluk çağında da kazanmayı sürdürürken, kaybeden hep birey olmuştur. İnsanın ekonomik ve toplumsal alanlardaki değişimi kentleşme

olgusuyla daha bir açıklık kazınmış ve Georg Simmel (2003'ten aktaran Gümüş, 2010, 26)'in vurguladığı gibi modern yaşam kişisel yaşamları da birörnekleştirmiştir. Nesnel kültür ile öznel kültür yeni biçimler içinde oluşmayı sürdürürken niteliksel değişimlere de uğrayarak farklı kültürler olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu kültür bölünmesinden en önemli paylardan birini postmodernizmin aldığını söylemek yanlış bir saptama olmayacaktır. Postmodernlik kendine özgü örgütleyici ilkelerle işleyen yeni bir toplumsal totaliteye işaret ederken, modernlikten kopuşu da ileri sürmektedir. Jean François Lyotard, Jean Baudrillard, Frederic Jameson ve Gianni Vattimo gibi postmodernizm üzerine yoğunlaşan kuramcılar, postmodernizmin sanayi-ötesi bir çağ yönünde gelişen bir hareket olduğunu varsayarlar (Featherstone, 2005, 22). Modern sosyolojiyi ve onun uzantısında toplumların evrim sürecinde daha iyi bir geleceğe doğru yöneldiklerini reddederek, çok farklı ve radikal bir görüşle ortaya çıkan bu düşünürler, postmodern dünyanın çok farklı olduğunu ve postmodern kavramının savaş sonrası modern toplumlarda yaşanan köklü bir değişim anlamını içinde barındırdığını ileri sürerler ve bu amaçla yeni toplum tipini ve bu farklı dünyayı betimleyecek kuramsal bir çerçeve geliştirirler (Slattery, 2007, 447).

Postmodern kuramcıların yaklaşımlarına örnekleyecek olursak Lyotard bilimsel-teknolojik düşüncenin insanın kurtuluşuna değil huzursuzluğuna, zengin ile yoksul arasındaki ayrımın daha güçlenmesine ve gelişmiş ülkelerin az gelişmiş ülkeleri daha çok sömürmesine yol açtığını vurgular. Dolayısıyla bu durum duygusal zekâya daha az yer veren, "yabancılaştırıcı bir dünya yaratmaktadır" (Slatttery, 2007, 449). Lyotard'a göre postmodern insan teknolojiye olan inancını yitirmiş, insanın yıkımına yol açacağına inanmaktadır. Lyotard sanayi ötesi bir düzene gidildiğini, "toplumun bilgisayarlaşması" sürecinde dil oyunlarının anlatısal bilginin, yerelciliğinse evrenselciliğin yerini aldığını belirtir. Lyotard'a göre postmodern toplum enformasyon, bilimsel bilgi, ileri teknoloji, bilim ve teknolojide sağlanan gelişmelerden kaynaklanan hızlı bir değişim toplumudur. Son zamanlardaki çalışmalarındaysa, postmoderni modernin bir parçası olarak görmek gerektiğini vurgular (Featherson, 2005, 22).

Baudrillard medyanın aşırı bir enformasyon üretmesinin aşırı bir kültürel yüklenmeye yol açtığını, bu durumun bir uzantısı olarak bir anlam çökmesi yaşandığı ve bir simülasyon dünyası oluştuğuna dikkat çeker ve gerçekliğin estetik bir sanrısında normatifliğin ve sınıflandırmanın ötesinde bir hiperuzamda yaşadığımızı

vurgular (Featherstone, 2005, 67, 68). Baudrillard üretimci bir toplumsal düzenden yeniden üretici bir toplumsal düzene geçerken simülasyonların gerçek ile görünüm arasımdaki ayrımı silerek toplumsal dünyayı biçimlendirdiği ve düzenlemede yeni teknolojilerin ve enformasyon biçimlerinin merkezi bir rol oynadığını belirtir. Baudrillard'a göre postmodern toplum, gösterenin göndergesinin olmadığı bir simulacra evrenidir (Karacabey, 2006, 116-117).

Federic Jameson (1984'den aktaran, Featherson, 2005, 25)'sa postmodernizmi daha çok II. Dünya Savaşı sonrasından kaynaklanan geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak düşünür. Jameson'un saptadığı postmodern kültür "gerçekliğin imajlara dönüşmesi" ve "zamanın bir dizi ebedi şimdiler halinde parçalanması" olarak tanımlanabilir. Jameson, postmodern kültürü taklit ve şizofreniyle bağdaştırarak eleştirisini en uç noktaya taşır (Touraine, 2010, 243). Jameson, Baudrillard'la aynı doğrultuda bir yaklaşımla, postmodernizmi, "kültürün tüm toplumsal dünyaya, toplumsal hayatımızdaki her şeyin… 'kültürel' hale geldiği söylenebilecek ölçüde müthiş bir hızla yayılmasına" yol açan günümüz çokuluslu kapitalizmin "merkezsizleşmiş küresel şebekesi"nde yeniden üretimin oynadığı role yaslanır (Jameson, 1984, 85-87'den aktaran Featherstone, 2005, 30). Jameson, (1983, 113'ten aktaran Bocock, 2009, 83) bir dönemselleştirme olarak gördüğü postmodernizmi şöyle açıklamaktadır:

> "Çok kere nazikçe, modernizasyon, post-endüstriyel toplum, tüketim toplumu, medya toplumu; görüntü toplumu veya çokuluslu kapitalizm olarak adlandırılan toplumlarda görevi, yeni resmi kültür özelliklerinin ortaya çıkışını, yeni bir sosyal yaşam tarzı ve yeni bir ekonomik düzenin ortaya çıkışı ile ilişkilendirilmektedir. Bu yeni kapitalizm döneminin Amerika Birleşik Devletleri'nde 1940'ların sonu ile 1950'lerin başında yaşanan, savaş sonrası patlama ile başladığı söylenebilir."

Dönemselleştirmenin üzerinde duran kuramcılardan bir noktada ayrılan Gianni Vattimo (1985'den aktaran Featherstone, 2005, 68)'ysa postmodernliği yalnızca modernliğin ötesine uzanan bir tarihsel kopuş olarak değerlendirmeyip, postmodernizmin modernitenin bilim, din, felsefe, hümanizm, sosyalizm, feminizm, vb. gibi üst-anlatılarına getirdiği eleştiriyle, dikkatimizi tümelleştirmelerden uzaklaştırıp, yerel bilginin tikelliğine yönelttiğini vurgular. Vattimo postmodernliği iki temel değişim aracığıyla tanımlamaktadır. Bunların ilki Avrupa'nın dünyanın üzerindeki kültürel egemenliğinin sonu, ikincisi de "yerel" ya da azınlık kültürlerine söz hakkı tanıyan medyaların gelişimidir. Toplumun artık bir birliği kalmamıştır,

dolayısıyla anlam hiçbir tekelin elinde değildir, böylece çokkültürcülük egemen bir kavram olarak ortaya çıkar (Touraine, 2010, 237).

Postmodernizmi modern çağdan bir tür son bir kopuş ya da bir kırılma noktası olarak gören kimi düşünürlerin aksine kültür araştırmaları çerçevesinde önemli çalışmalarıyla öne çıkan Stuart Hall (1996'dan aktaran Loomba, 2000, 279)'sa postmodernizmin modern çağdan kesin bir kopuş ve yeni bir çağa geçiş anlamına gelmediğini söyler. Ona göre postmodernizm "eski bazı kesinliklerin başının yaklaşık 1900'lerden itibaren nasıl belaya girmeye başladığına hâlihazırda yakıştırdığımız addır." Postmodern eleştirmenlerin büyük bir bölümü günümüz dünyasının yerel ile küreselin müşterek bir yeniden örgütlenmesi olduğu fikrindedir

Kuramsal açıdan farklı bir bakış açısı getiren George Ritzer (2000'den aktaran Çağan, 2003, 254)'e göre, postmodern toplumsal kuramın en büyük önemi büyülenmeye yaptığı vurgudur, bu yaklaşıma göre modern dünyada büyülenmeye yer yoktur ve süregelense bir büyülenme ihtiyacıdır. Dolayısıyla postmodernistler dünyanın yeniden büyülenmesi olasılığına inanırlar.

Yorumla "kirletilmemiş" hakikatin peşinde olan modern düşüncenin aksine "postmodern düşüncenin temel bir savunusu hakikat ile batılın, öz ile görünüşün ve rasyonel olan bir irrasyonel olan arasındaki ayrımın ortadan kalmasına yöneliktir." (Karacabey, 2006, 110) Postmodern düşünce, modernizmin en önemli özelliği olan düalizmin yıkıldığını öne sürer. Özne ile nesne ayrımına temellenen bu düalizm, tarafsız bir hakikat temeli kurabilmek için nesnelliği öznelliğin etkisinden kurtarmaya çalışır. Düalizm ve onu destekleyen meta anlatıların reddini postmodernizm bir özgürleşme olarak görür. Ayrımların silindiği bir toplumda imaj ya da simülasyon ve gerçeklik arasındaki fark yok olmuş, dolayısıyla gerçek ortadan kalkmıştır. Bu durumda modellerin gerçeğin yerini aldığı hipergerçek bir durum söz konusudur. Model, gerçeğin belirleyicisi haline gelmiş ve hipergerçeklik ile gündelik yaşam arasındaki sınır silinmiştir. Öyle ki simülasyonlar bizzat gerçekliği oluşturmaya başlamışlardır. Bu noktada dili bir sistem olarak kavramlaştıran, gösteren ve gösterilen karşıt çiftinin göstergeyi oluşturduğunu söyleyen yapısalcı yaklaşımın aksine, postyapısalcıların ortak eğilimlerinin gösterilen karşısında gösterene öncelik tanıma, dilin dinamik üretkenliklerine, anlamın istikrarsızlığına dikkati çekme olduğunu eklemek gerekir. Böylece anlam, özne ve nesne arasındaki göndergesel bir bağlantı içinde değil, yalnızca "gösterenlerin sonsuz, metinlerarası

oyunu içinde üretilir" (Karacabey, 2006, 111-113). Postmodern düşüncenin yansıması entelektüel düzlemde okuma ediminde de kendini gösterir. Öyle ki metin okuma da sürekli bir yorum olarak anlaşılabilecek yapı söküm faaliyetine dönüşür.

> "Yazının sadece kendine işaret ettiği bir yorumda, gösteren kurtulmuştur; yazı aşkın bir gösterilenin göstereni değilse keşfedilecek bir hakikat kalmamıştır ve okuma/yazma, kendi başlarına yaratıcı edimi üstlenince keşif yerini icada bırakacaktır"(Megill, 1998, 395'den aktaran Karacabey, 2006, 113).

Bu durum okuru özel bir konuma yerleştirilir çünkü gösterenler ile gösterilenler arasındaki bağlantı kopmuş, okur sonsuz yorumun yaratıcısı haline dönüşmüştür.

Postmodernizm bunun yanı sıra insanlara sosyal sınıf kavramının kimlik oluşturma bağlamında öteki yollardan daha az önemli olduğu düşüncesini açar. Modern koşullar altında kimliğin en önemli belirleyicisi üretimken postmodern kimlik oluşumunda tüketim davranışları öne çıkar. Bu durumda sınıfların nesnel nitelikleri değişmezken, öznel niteliklerinin önemli bir değişim geçirdikleri belirlenir. Öyle ki kimliğin toplumsal oluşumunda tüketim uygulamaları ve tüketim özlemleri önem kazanır. Postmodernizm modeli, kimlik bağlamında halkların büyük bölümünü oluşturan maaşlı çalışanların, küçük sermaye sahipleri ve emeklilerin tüketici etkinliklerini, onların iş rollerinden daha önemli kabul eder. Postmodern kavramı tüketimi önemli bir toplumsal ve kültürel süreç, tüketimciliğiyse bir ideoloji olarak vurgular. Tüketim kalıpları açısından modernizm ile postmodernizm arasında öne çıkan farklılık çeşitli sosyal ve etnik sınırlamalar ya da yaş sınırlamalarının bireyselleşmiş kalıplara göre daha az önem taşımasıdır. Artık gençler olsun, yaşlılar olsun belli bir hiyerarşik anlayış içinde tüketmemekte, kimliklerin sürekli bir değişim halinde olmasıyla bireyler daha önce farklı kategorilerde yer almış her şeyi harmanlayıp birbirlerine uydurabilmektedirler. Modernizmin giyimden dekorasyona, beslenmeden eğlenceye yaşamın her alanına getirdiği kalıplar postmodernizmde bir araya getirilmiş olup daha esnek yaklaşımlar benimsenmektedir. Postmodernizmin getirdiği bir farklılık da üst sosyal statü gruplarının yaşam ve tüketim tarzlarının taklidi edilmesi değil, kişinin kendi tarzını bulma arayışıdır (Bocock, 2009, 83-87 ).

Postmodern toplumda tüketim biçimleri taklitler aracılığıyla yayılır. Başka bir deyişle postmodern kültür, göz kamaştırıcı biçimde gerçeküstücü bir toplumsal düzeni üretir ve bu düzenin başat belirleyicisi tüketim olgusudur.

Postmodern dönemin yukarıda ayrıntılı olarak ele alınan özelliklerinden arzu, içgüdü, zevk arayışının en uca taşınması, kimlik oluşumunda tüketim davranışlarının

belirleyiciliği Koltès tiyatrosunda sık sık rastlayacağımız izleklerden olacaktır. Cinsellik, arzu, ölüm, politika gibi bu izleklerin "tüketim olgusu" ile "Öteki kavramı" gibi günümüz dünyasının işleyişini belirleyen iki başat etmenle iç içe olmaları bu aşamada onları irdelememizi zorunlu kılmaktadır.

### 3.1.2.1. Tüketim Olgusu

Üretim ile yok etme arasında aracı bir terim olarak karşımıza çıkan tüketim, modern/postmodern kapitalizmde sıradan Batılı insanı en çok etkileyen süreçlerden biri olmuştur. Yaşamın anlamının bir şeyler satın alma, önceden düzenlenmiş deneyimler yaşamak olduğunu öne süren tüketimcilik modern kapitalizmi egemenliği altına almış etkin bir ideoloji olarak yirminci yüzyıla damgasını vurmuştur. Bu ideoloji bir yandan kapitalizmi yasallaştırmaya, öteki yandan insanları düşlerinde olduğu kadar gerçekte de tüketici olmak için güdülendirmeye çalışır. Tüketimin yirminci yüzyıldaki gelişim sürecini kabaca çizmeye çalışırsak, öncelikle 1890'lardan I. Dünya Savaşına dek geçen süre zarfında Berlin, Paris, Londra, New York, Chicago gibi merkezlerde gelişmeye başlayan ulaşım ağlarının önemini vurgulamamız gerekir. Çünkü bu sayede, banliyölerde yaşayan insanların alışveriş yapmak üzere şehir merkezlerine gitmeleri kolaylaşmış ve tüketim furyasının ilk tohumları atılmıştır. Şehir yaşamı bilindiği üzere, kişide bir tarza sahip olma bilincini artırdığı gibi, onda bir kimlik duygusu da yaratır. Kişi, giyim kuşam tarzıyla kendisini ötekilerden farklı kılmaya çalışır, orta ya da alt düzeyde sosyal statüye sahip olanlar yüksek statüye sahip olan grupları taklit ederek kendi statülerini yükseltmeye çalışırken, bu yüksek gruplar da kopyaya karşı kendi tüketim kalıplarını değiştirmek zorunda kalır. Bu kısır döngü tüketimi körükler. Bütün toplumlar, tıpkı yalnızca var olmadığını ama yaşadığını gereğinden fazla tüketerek duyumsayan birey gibi, her zaman zorunlu harcamaların ötesinde, savurganlığa varan boyutlarda harcamışlar ve tüketmişlerdir. Tüketim toplumu var olmak için nesneleri tüketmeye başka bir deyişle onları yok etmeye ihtiyaç duyar. İşte bu çerçevede yirminci yüzyılın ilk on yılında Amerika'da üretim ve tüketim bağlamında önemli bir yükselişin olduğu gözlenir. Seri üretim yolunu açması, çalışanlarına yüksek ücretler ödeyerek çalışan kesimi potansiyel alıcı konumuna getirmesiyle otomobil üreticisi Henry Ford'un bu yıllarda Batı kapitalizminde belirleyici bir rol oynadığı yadsınamaz bir gerçektir. Ekonomik durgunluğun yaşandığı 1920-1930'lu yıllar,

kapitalizmin tüketim mallarını çalışan kesime ulaştıramadığı bir dönem, elliler, altmışlarsa Batı tipi modern kapitalizmde kitlesel tüketimin arttığı yıllar olmuştur. İlk Amerika'da başlayan toplu tüketim yaklaşımı, II. Dünya savaşını izleyen yıllardan itibaren, çok yoksul gruplar dışında hemen hemen toplumun tüm kesimlerinde, önce İngiltere'de, ardından Batı Avrupa'nın öbür ülkelerinde, gelişmeye başlamış, yeni ve seçici tüketici grupları türemiştir. Öyle ki reklâmların da katkısıyla ürünlere marka imajları egemen olmuş, hedef tüketici gruplarında değişimler gözlenmiştir. 1920'li, 30'lu yıllarda tüketici kesim daha çok orta sınıftan çıkarken, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, evli olmayan, yüksek ücretli işlerde çalışan genç kadın ve erkekler ayrıcalıklı hedef kitle konumuna geçmişlerdir. Onları izleyen sıradaysa, gerek dayanıklı tüketim mallarına, gerek hazır yemek gibi yeniliklere açık olan çalışan kadınlar yer almıştır. Modern kapitalist toplumlarda mesleklerin yaşam tarzlarını şekillendirdiği görülür. Ellili yıllar üretim tekniklerindeki değişimler ve daha geniş bir ürün yelpazesine yönelik tüketici talebiyle, yalnızca altmışlı yılların genç kuşağına değil, giderek orta yaşlılara ve yaşlılara da geniş bir seçim olanağı sağlamıştır (Bocock, 2009, 21-57). Öyle ki artık Featherstone (2005, 141)'un da belirttiği gibi modadan değil, "modalar"dan, kurallardan değil, "tercihler"den ve "herkes istediği biri olabilir" düşüncesinden söz edilir olmuş, bir tüketim kültürü gündeme gelmiştir.

> "Tüketim kültürü terimini kullanmak demek, ürünler dünyasının ve ürünlerin yapılanma ilkelerinin günümüz toplumunun anlaşılması açısından merkezi bir yer işgal ettiğini vurgulamak demektir. Bu vurgunun iki odağı vardır: Birincisi iktisadın kültürel boyutu, maddi ürünlerin sadece fayda değil, aynı zamanda 'iletişim vasıtaları' olarak kullanımına ve ikincisi, kültürel ürünlerin iktisadı çerçevesinde, hayat tarzları, kültürel ürünler ve metalar alanı içerisinde işleyen arz, talep, sermaye birikimi, rekabet ve tekelleşme gibi piyasa ilkelerine odaklanmayı içerir" (Featherstone, 2005, 143).

Ellili, altmışlı yıllarda otomobil üretiminde çalışan varlıklı işçilerin ortaya çıkmasıyla, madenlerde çalışan yoksul işçilerden tamamen farklı harcama yapan bir kesim oluşmuş, varlıklı işçiler iyi döşenmiş evlerde yaşamaya, televizyon, araba gibi ürünleri edinmeye başlamışlardır. 1960'ların sonunda ağır endüstrinin inişe geçmesiyle bu alanlarda çalışan erkeklerin işsiz kalması kadınların ücretli işlerde çalışmaları zorunlu hale gelmiştir. Erkek işsizliğinin artmasıyla tüketim kalıpları değişmiş, tüketimde temel gereksinim maddeleri önem kazanır olmuştur. Yüksek ücretli işlerde çalışanlarsa daha gösterişli harcamalara yönelmişler, özellikle yetmişli, seksenli yıllarda tüketimin yaşamlarında önemli bir yer tuttuğu gruplar ortaya çıkmıştır. Giyim-kuşamda belirli malların kullanımı, müzik, spor, seyahat gibi

eğlence etkinliklerine katılım, kimlik duygusunun oluşumunda rol alan bir süreç olarak algılanmaya başlanmıştır. Bu çerçevede özellikle gençlerin yeni ve önemli bir pazar olarak ortaya çıktıkları görülür

Modern dönemde cinsiyet ayrımı, bir tarafta annelik ve tüketim, öteki tarafta üretim ve savaşmak olarak belirlenmişti. Endüstriyel kapitalizmin ilk evrelerinde tüketim kalıpları kişinin kimlik duygusunu oluşturmuyor, kişinin yaşamı çalışma yaşamındaki rollerin baskısıyla şekilleniyordu. Oysa postmodern dönemde artık savaşmak için çok sayıda erkeğe gereksinim kalmamış, ellilerden sonra özellikle genç erkekler tüketici konumuna geçmişlerdir. Yirminci yüzyılın sonlarındaysa insanlar iş yaşamı dışındaki rollerini de önemsemeleriyle artık yalnızca yaşamlarını sürdürebilmek için değil, tüketim mallarına sahip olabilmek için de çalışmaya başladılar. Böylece reklâmı yapılan mallar çalışanların hedefi ve ödülü olarak işlev görür oldu. Tüketicilerin, önceden paketlenmiş malları ve deneyimleri tüketirken yaratıcılık ve özerklik duygusunu yaşayamamaları, "yabancılaşma" olgusunun modern tüketim kalıplarına da girmesine yol açmıştır. Günümüzde tüketim malları sembolik anlamlarla yüklenmekte, satın alınanlar faydacı bir kullanımı olan maddi bir nesne değil, tüketicinin o sırada kim olmayı amaçladığını sergilemeyi yöneliktir (Bocock, 2009, 57-67). Geçmişte kişilerin gerçek farkları onları çelişkili varlıklar haline getirirken, günümüzde artık "kişiselleştirici" farklardan söz edilmektedir. Öyle ki bu farklar artık bireyleri karşı karşıya getirmemekte aksine tüm bu farklar "modellerde" birleşmekte ve bu modellerden yola çıkarak da üretilip, yeniden üretilmektedir. Baudrillard (2008, 105)'ın da belirttiği gibi,

> "Kişiselleştirme doğallaşmanın, işlevselleşmenin ve kültürlüleşmenin vb… çağdaşıdır. (…) İnsanlar arasındaki gerçek farklılıkları ortadan kaldırarak, kişileri ve ürünleri türdeşleştirerek aynı zamanda farklılaşmanın saltanatını da başlatan şey tekelci sanayisel yoğunlaşmadır"

Böylece tüketim, göstergelerin düzenlenmesini ve grubun bütünleşmesini güvence altına alan bir iletişim, bir değiş tokuş sistemi olarak işlev görmektedir. Öyle ki günümüzde söz konusun olan Eagleton (2005, 41)'ın da altını çizdiği gibi "yaşam tarzının tüketicileştirilmesi, imajın merkezileştirilmesi biçimindeki meta estetiği ve kültürün genel meta üretimiyle nihai bütünleşmesi"dir. Kapitalizm de dünyanın büyük bir bölümünde ekonomik ve kültürel açıdan "egemen toplumsal formasyon" haline gelmiş bulunmaktadır. Bu durumun uzantısı olarak modern tüketimde hiçbir şey doğal değildir, tüketim insanların arzu duymaları için toplumsal olarak eğitildikleri bir olgu olarak karşımızdadır.

Tüketim bağlamında öne çıkan bir kavram da "gereksinim" olgusudur. İnsanlar kendi gereksinimlerini gidermek üzere üretim faaliyetlerine girerler. Gereksinim kavramı tarihsel süreç içinde toplumdaki değer sistemine bağlı ve toplumsal yapı ve ilişkilerine koşut olarak çeşitlenip farklılaşmıştır. Gereksinimlerin karşılanması, bir dizi ekonomik etkinliğin son aşaması olan tüketim kavramıyla tanımlanır. Pazara yönelik üretimin egemen olduğu tüketim toplumları kapitalist toplumlar olarak tanımlanırlar (Ercan, 1998, 121-125).

> "Kapitalizm üzerinde yükseldiği piyasa için ve değişim için, tüketimin üretimde gerçekleşen hıza ulaşması gerekiyor. Bu zorunluluk, yani üretimin kendisine eş bir tüketim ile yok edilmesi zorunluluğu, kapitalist toplumda tüketimi, gerçek temelleri olmadan yani gerçek ihtiyaç ya da zorunlu ihtiyaç dışında, yeni tüketim talepleri yaratacak motifler geliştirmesine yol açmıştır." (Ercan, 1998, 124)

Kapitalist toplumlarda insanların nesneyi sürekli dönüştürmeleri ve bu dönüştürüm etkinliğinin önemli ölçüde artmış olması nesnelerin egemen olduğu bir toplum yapısı yaratmıştır. Baudrillard (2008, 15)'ın vurguladığı gibi "bolluk içindeki insanlar artık, tüm zamanlarda olduğu gibi başka insanlar tarafından değil, daha çok NESNELER tarafından kuşatılmış durumda"dır. Metaların üretilmesinin temel amacı olan kâr etme isteğinin doyumsuzluğu meta üretiminin sınırsız bir boyuta varmasına yol açmıştır. Üretim ile tüketim hızı, insanları doğayı yok etme boyutuna taşımış, bunun yanı sıra toplumsal ilişkiler içindeki bireylerin kimliklerini anlamlandırmalarına olanak sağlayan bir özellik olmuştur. Kapitalist sistemin mantığı üretimin sürekliliğini ve bu üretimi yok edecek, reklâm, kredi, yeni satış teknikleriyle pompalanan bir tüketim etkinliğini zorunlu kılar. Bunun sonucunda gerçek ve zorunlu gereksinim dışında yeni tüketim taleplerinin yaratılması önem kazanır. Baudrillard (2008, 17-18)'ın belirttiği üzere,

> "Bugün nesnelerden pek azı, onlardan söz eden bir nesnel bağlamı olmaksızın kendi başına sunulur. Bu yüzden tüketicinin nesneyle ilişkisi değişmiştir. Tüketici, sağladığı özel fayda bağlamında bir nesneye değil, bütünsel anlamı bağlamında bir nesneler kümesine yönelir."

Tüketim, gelişmiş topluluklarda biyolojik gereksinimlerin karşılanmasından öte, toplumsal bir dizi anlam, toplumsal yapıdaki konumlarla ilişkili işlevlerle yüklenmiş, sembolik bir değer ve sosyal saygınlık göstergesi haline dönüşür. Modern tüketimcilik potansiyel bir tüketici tarafından anlaşılabilecek bir dizi semboller aracılığıyla etkin olmaya çalışır. Kişinin kendi gözünde ve başkalarının gözünde saygınlık kazanması, şeyleri layıkıyla yapması için onları yapma gücünü kazandıracak, o becerikli nesneleri edinmekten başka çaresi yoktur. O mükemmel nesneler meta olarak karşımıza çıkarlar. Reklâmlar "ikna kabiliyetleriyle" zaten

yerleşik olan "tüketici tutumuna" seslenir ve zamanla onu pekiştirir. Öyle ki "bolluklar ülkesi"nin bir ferdi olarak tüketiciler, reklâm aracılığıyla bolluk üzerinde meşru hakları olduğuna ve bolluğu "doğanın bir sonucu" gibi yaşamaları gerektiğine inandırılmışlardır (Baudrillard, 2008, 23). Bu noktada yalnızca reklâm ile promosyonlardan yararlanmakla kalmaz potansiyel tüketicinin yaşam tarzına da uymaya çalışır. Ayrıca onun bilinçli ya da bilinç dışı arzularına da seslenmesi gerekir. Arzu kavramı postmodern tüketim modelinde önemli bir yer tutar. Bu arzular "yalnızca bedenin biyolojik işlevleri sonucu değil, kültürel kavram ve göstergelerin, bedenin cinsel ve erotik etkinlik kapasitesi ve saldırganlık kapasitesi ile bağlantı kurdukları noktada üretilirler" (Bocock, 94). Ayrıca modern tüketim, malların arzu uyandıracak bir biçimde sergilenmesine ve birçok seçenekle sunulmasına da bağlıdır. "Satılan şey, yalnızca doğrudan ürünün kullanım değeri değil, onun ayrılmaz bir parçası olan bütünlüklü, özel bir hayat tarzının yapı taşı olarak simgesel anlamıdır" (Bauman, 2006, 227). Çağdaş tüketim kültürünün belirgin bir özelliği Featherstone (2005, 58)'un belirttiği üzere, alternatif görünen şıklar arasında seçim yapmak değil, bu şıkları bir araya getirmektir. "Gereksinimler" kavramı eşitlik yanlısı bir sistemde "refah" kavramıyla iç içedir. Tüm insanlar nesnelerin ve malların kullanım değeri önünde eşit olduklarına göre, ihtiyaç ve tatmin ilkesi önünde de eşittirler. Tüketim davranışı nesne ve hazza yönelikmiş gibi görünse de aslında amacı arzuyu dışa vurmak, farklılaştırıcı göstergeler aracılığıyla toplumsal bir "değerler kodu" üretmektedir. Günümüz tüketim anlayışı bolluk kavramıyla yakından ilintilidir. "Bolluğun en ilkel, ama en anlamlı biçimi olan istiflemenin ötesinde *nesneler* takım ya da *koleksiyon* biçiminde düzenlenir" (Baudrillard, 2008, 17). Tüketim kültürü meta üretiminin genişlemesine yaslanır ve daha büyük bir eşitlikçilik ve bireysel özgürlük getirdiği gerekçesiyle kimilerince olumlu karşılanırken, kimilerine göreyse "daha iyi" toplumsal ilişkiler seçeneğinden "baştan çıkarılarak" uzaklaştırılmasına yol açar (Featherstone, 2005, 36).

Tüketim kültürü içerisinde çağdaş bireyin yalnızca dış görünüşüyle değil, evi, yaşam tarzı ve etkinlikleriyle beğenisinin değerlendirildiği bilincine varması sağlanır. Tüketimi farklı bir bakış açısıyla, "beğeniler" aracılığıyla çözümleyen Bourdieu (1984, 161-172), bilim, spor, sanat, eğitim, evlilik gibi birçok alanda, tüm toplumsal pratiklerin işleyişinde üretim ve tüketimden gelen çekişmelerin, piyasanın rekabetçi süreçlerinin, grupların tekelleşme eğilimlerinin etkilerini görür. Kültürel mallardaki

beğeni sınıfsal bir damga olarak işler ve beğenilerin, başka bir deyişle spor, boş zamanlarda yapılan etkinlikler, vb. pratiklerin/etkinliklerin ve eşya, kravat, şapka, kitap, tablo vb. gibi sahip olunan malların seçiminde devreye giren *beğeninin* tanımını yapar. Bir kişinin ya da bir grubun pratik/etkinliklerinin ve mallarının tümü olarak beğeniler, mallar ile bir beğeninin karşılaşmasının ürünüdür. Belli bir zaman dilimindeki beğenilerin evrenini anlamaya yönelik olarak Bourdieu tamamen farklı bir hipotez sunmaktadır. Önerdiği model, yazar olsun, ressam olsun ya da papaz olsun kültür üreticisini, ekonomik çıkar peşinde olan, beğenileri öngören, talebe yönelik üretim yapan ve rakiplerinin önünden giden biri olarak sunan modelden tamamen farklıdır. Buna göre üretim uzamları vardır ve burada üreticiler gözlerini müşterilerine yani hedef kitleye değil rakipleri üzerine sabitlerler. Üretimleri de kendilerinin bu uzamdaki pozisyonlarına sıkı sıkıya bağlıdır. Üreticiler farklılık aramaksızın, şeylerin mantığıyla çeşitlendirilmiş ürünler üretirler. Demek ki üreticilerin isteseler de istemeseler de farklı mallar üretmelerini sağlayan bir üretim uzamı mantığı söz konudur. Nesnel faklılıklar öznel olarak çoğaltılabilirler, örneğin nesnel olarak farklı olan sanatçılar, kendilerini özellikle tarz ve biçim bağlamında farklılaştırarak ayırt edilmelerini sağlamaya çalışırlar. Neyse ki farklı olmak için farklılığın arayışında olmak yeterli değildir, kimi zaman bu arayışta olmamak da çok farklı olmanızı sağlayabilir. Tüketici açısından duruma bakacak olursak, insanlar neye göre seçimlerini yapacaklardır? Elbette beğenilerine göre, yani genelde olumsuz bir biçimde, çünkü her zaman neyi istemediğimizi söyleyebiliriz yani karşıt beğenilere, önceden nesneleştirilmiş beğenilere göre oluşur beğenilerimiz.

Ekonomik tüketimin yanı sıra kültürel tüketimi de ele alan Bourdieu gibi Baudrillard da tüketimin öne çıkan özelliğinin yalnızca ekonomik olmadığını, içinde sembolik öğeleri barındıran toplumsal ve kültürel bir süreç olduğuna dikkat çeker. Kanımızca Baudrillard günümüze egemen olan tüketim furyasını, kendine özgü söylemiyle en gerçekçi biçimde betimleyen düşünür olmuştur. O, tüketimi materyalist bir süreç olarak algılamayıp, tüketilenlerin nesneler değil, düşünceler olduğu fikrindedir. Bu da tüketimi idealist bir uygulama olarak görmesine yol açar. Tüketim bir eksiklik, hep orada bulunmayanı arzulama fikrine dayandığı için günümüz tüketicilerinin doyuma ulaşmaları mümkün değildir, dolayısıyla ne kadar çok tüketirlerse o kadar daha tüketmek isteyeceklerdir. Ona göre günümüzde söz konusu olan modern kapitalizmdeki sorun, tüketicinin satın aldığı şey ile "gerçek" arsındaki

bağlantısızlıktır. Göstergeler/semboller, tüketicilerin gereksinimleriyle ilgisi olmayan bir göstergeler/semboller alanına, Baudrillard (2008)'ın "hiperreel" olarak tanımladığı şeye dönüşmüştür. Baudrillard üretimden çok, yeniden üretime vurgu yaparak, imaj ve gerçeklik arasındaki ayrımı silen medya aracılığıyla göstergelerin, imajların ve simülasyonların sonsuzca katlandığına dikkat çeker. Toplumsal yaşam kurallardan arındırılıp, toplumsal ilişkiler değişkenleşip daha az yapılanmış hale geldikçe tüketim toplumu kültürel bir toplum haline gelir. Göstergeler aşırı bir biçimde üretildikçe, imajlar ile simülasyonlar yeniden üretildikçe, istikrarlı anlam yok olur ve yerini izleyiciyi istikrarın ötesine taşıyan büyüleyici estetikleştirilmiş bir gerçekliğe bırakır. Bu durum Jameson'ın "derinliksiz kültür" tanımıyla örtüşür.

Çağdaş Batı toplumlarında mallar çifte simgesel boyutlarıyla dikkat çekerler. Şöyle ki simgecilik yalnızca malın üretim ve pazarlamasında öne çıkmaz, toplumsal ilişkileri belirleyen farklılıkları da vurgular. Günlük yaşamda tüketim bir emek, bir üretim sonucu olarak değil, bir mucize olarak yaşanır. Tüketimin yeri günlük yaşamdır. Tüketim göstergelerin düzenlenmesini ve grubun bütünleşmesini güvence altına alan bir iletişim, bir değiş tokuş sistemidir. Geçmişte kişilerin gerçek farkları onları çelişkili varlıklar haline getirirken günümüzde artık "kişiselleştirici" farklardan söz edilmektedir. Öyle ki bu farklar artık bireyleri karşı karşıya getirmemekte aksine tüm bu farklar "modellerde" birleşmekte ve bu modellerden yola çıkarak da üretilip, yeniden üretilmektedir. Baudrillard tüketimin bir başka özelliğine de dikkat çeker. Ona göre tüketim toplumsal şiddeti durdurur, bunu bireyleri refaha kavuşturarak değil, aksine onları "bir kodun bilinçdışı disiplininde yetiştirerek" ve onları rekabet haline, oyunun kuralları içine sokarak başarır. Dolayısıyla tüketimin işlevi, tıpkı dinsel törenlerle bütünleşen ilkel toplumlarda olduğu gibi, toplumun bütünleşmesini sağlar (Baudrillard, 2008, 112). Tüketim toplumu aynı anda birçok niteliği içinde barındırır, o hem bir ilgi, hem bir baskı, hem bir şiddet, hem de barışçıl bir toplumudur. Tüketim çağdaş toplumun kendisiyle konuşma tarzıdır, onun tek nesnel gerçekliği günlük ve entelektüel söylem tarafından sürekli yinelenen tüketim fikridir. Tıpkı Tanrı ve Şeytan ikilisiyle dengelenmeye çalışılan eskil toplumlarda olduğu gibi günümüz toplumları da tüketim ve tüketimin suçlanmasıyla dengelenmektedir.

Postmodernizm, tüketim kültürünün içinde barındırdığı, estetik yaşamın iyi bir yaşam, yaşamın da sonsuz bir yeni deneyimler, değerler, sözcükler silsilesi

olduğunu ve insan doğası diye bir şey olmadığını ileri süren yaklaşımlara yaslanır. Tüketim günümüzde gerçeküstü, sembolik bir düzeye erişmiş ve satın alma eylemi kadar satın alma fikri de çalışanlarda bir güdü haline gelmiştir. Tüketim olgusu kişinin gereksinimlerini karşılamaya yönelik olarak ortaya ilk çıkışından bu yana yaşamın ve kişinin maddi, manevi tüm düzlemlerini etkisi altına alan bir etkinlik olarak artık değişmiştir ve kapitalizmin gelişimi süresince de değişmeye devam edecektir. Mutluluğu yakalamaya odaklanmış insanlık da, tüketimi bir araç olarak kullanmaktan vazgeçmedikçe, mutluluk olgusu tüketim toplumunun mutlak göndergesi, tüketim edimi de Baudrillard (2008, 51)'dan ödünçleyerek söyleyecek olursak "kurtuluşun eşdeğerlisi" olmayı sürdürecektir. Tıpkı arzu nesnesi bir Jaguar'ı edinmek için kız kardeşini bile gözden çıkaran Koltès'in anti-kahramanlarından Charles'ın düşündüğü gibi

#### 3.1.2.2. Öteki Kavramı

İlk çağlara dayanan Öteki kavramı postmodern dünyanın bir ürünü olmamakla birlikte çağımızda Batı kültürünü etkileyen olgular arasında belirgin bir biçimde ön plana çıkmaktadır. Sömürgecilikle birlikte daha görünür olmaya başlayan bu olgu yirminci yüzyılda, dünya savaşları, ardından yaşanan göçler, Avrupa kapitalizmi, teknolojik gelişmeler, küreselleşme, vb. süreçlerle toplumsal yaşamın her düzeyinde yer alıp, gitgide daha fazla sorgulanır olmuştur. Öyle ki toplumsal yaşamın gündelik, siyasal, bilimsel, kültürel, yazınsal alanlarının biçimlendirilmesindeki etkinliği artarak yayılmaktadır. Bu durum doğal olarak Batı'nın sanatsal üretimini, Koltès tiyatrosunda olduğu gibi yakından etkilemiştir, dolayısıyla bu çalışmada ele alınması gereken kavramlar arasındadır.

Ötekine yönelik sömürgecilik ve sömürgecilik sonrası araştırmalar üçe bölünmüş bir Dünya yapısı üzerinden çalışmalarını yürütmektedir. Şöyle ki Birinci Dünya bütünüyle modern, teknolojik, demokratik, özgür, bilimin egemen olduğu doğal bir toplumu, İkinci Dünya modern, teknolojik anlamda deneyimli, bir noktaya kadar ussal, ancak otoriter olması nedeniyle verimsiz, eski ideolojilerin yoksullaştırdığı, ideolojik hedeflere göre hareket eden, komünist nitelikli ülkeleri temsil eder. Geleneksel dünya ya da Üçüncü dünyaysa az-gelişmişliğiyle gündeme gelen, geleneğin, kültürün, dinin, usdışılığın egemen olduğu, aşırı nüfusun, siyasi karışıklığın ve benzerlerinin dünyasıdır (Carl Pletsch'den aktaran Dirlik, 2008, 251).

Bu toplumbilimsel araştırmalar kültürelci bir yaklaşımdan yola çıkarak sömürgecilik, sömürgecilik sonrası, küreselleşme, vb. kavramlar çerçevesinde gelişmektedir. Dirlik (2008, 55)'in kültürelciliğe ilişkin getirdiği tanım onun "metodolojik olarak sosyal ve tarihsel sorunların, soyut kültür sorunlarına indirgenmesi çerçevesinde belirginleşen düşünsel yönelimler bütünü" olduğudur. Ancak tam da bu nedenle Dirlik kültürelciliği "sadece toplumlar arasındaki hegemonyacı ilişkilerin meşrulaştırılmasından değil, aynı zamanda toplumların içindeki sömürü ve baskı gibi hegemonyacı ilişkilerin bulanıklaştırılmasından da sorumlu" tutar. Kültürelcilikte "gelenek" kavramı Öteki'yi tanımlamada kullanıldığı için ön plana çıkar. Tarihçinin perspektifinden bakıldığında kültürelcilik Biz ile Öteki'ni karşı karşıya koyar. Bu da kültürelciliğin hegemonyacı işleviyle örtüşür. Çünkü bu durumda Öteki'ne iki seçenek bırakılmış olur, öyle ki ya geçmişe yani geleneğe kaçacak ya da bugün ve gelecek olan Batı'nın içinde eriyecektir. Bu da Öteki'nin "uzağa itilmesini" beraberinde getirir. Bu durum Öteki'nin, Batı mantığı merkezli bir dünya görüşünün hegemonyacı uzantılarıyla baş etmesini elbette zorlaştırır. Kökenleri Rönesans'a uzanan Avrupa-merkezcilik, on dokuzuncu yüzyılda yaygınlaşmış olup, Batı'nın Ötekiyle tarihsel ilişkisinde "evrensellik görünümüne bürünen" kültürcülüğün önde gelen belirleyeni olmuştur. Öteki söyleminin bu önlenemez yükselişini daha iyi anlamak için öncelikle onun tarih akışı içinde geçirdiği aşamaları kısaca ele almaya çalışalım.

Ötekine yönelik düşünce Antik Yunan ile Yeni Dünya'nın keşfini izleyen dönemlerden kalmıştır, dolayısıyla modern çağın bir düşünce biçimi olarak algılanmaması gerekir. Yeni Dünya'nın keşfiyle Batı, halkların çeşitliliğinin farkına varmış, bu durum da farklılıkların algılanmasına yol açmıştır. İlk aşamada bu farklılık küçümseme unsuru olurken, Öteki, benliğin henüz mükemmellik aşamasına ulaşamamış biçimini temsil etmiştir. Farklılık bir kültürü kendi kültürü olmadığı için değerli gören "egzotizm" anlamında olumlu olarak düşünülürken, öteki yandan farklılığın bir diğer biçimi, reddetme, dışlama, yok etme olarak olumsuz bir biçimde ortaya çıkmıştır. Farklılığın olumsuz olarak değerlendirilmesinin tam tersi de farklılıkları kabul eden ve insan türünün bir bütün olduğu savunusuna dayanan evrenselliktir. Benlik ile Ötekinin aynı haklara sahip olduğunu savunan evrenselcilik içinde asimilasyon tehlikesini de barındırır. Şöyle ki bu durumda benlik ile ötekinin eşitliği ötekinin benliğe benzemesine bağlıdır. Yirminci yüzyılın ikinci yarısından

itibaren evrenselcilik bir tahakküm biçimi olarak nitelendirilirken "tikel kültür" savunulmuş, yüzyılın sonuna doğruysa "yeni-cemaatçi kapanmalar varoluşlarını Batı evrenselciliğinin eleştirisi olarak meşrulaştırmaya başlamışlardır" (Tutal, 2005, 95). Günümüzde de başarılı olan egemen ideolojiler gerçek gereksinim ve arzuları dikkate alırken, Öteki'ni tanımayı ve onu potansiyel bir yıkıcı güç olarak kendi biçimleri arasına katmaya zorlamayı ihmal etmez. Adorno (1973'den aktaran Eagleton, 2005b, 180)'nun da belirttiği gibi ideolojik düşünce kendi kapalı sisteminden kaçma tehdidinde bulunan "ötekilik" ten tiksinir ve onu kendi imgesine, kendi benzerine indirger. Modern öncesi kültür ötekinden çok benzeriyle ilgilendiğinden, kültürel bağlılıkların kökeninde atalar, tanrılar, kahramanlar yer almakta, bilinmeyen ve tanınmayan Öteki tehdit ve korku nesnesi olarak algılanmaktaydı. Oysa modern insanın dünyasında "yabancı modeller, uzak kültürlerden gelen davranış kalıpları, birbirinden farklı bağlamların ürettiği korkular ve arzular hâkimdir" (Tutal, 2005, 100). Öteki kavramı aşağıda da görülebileceği üzere farklı parametrelere koşut olarak irdelenmektedir.

a) Öteki ve Sömürgecilik:

"Ben"in "Öteki"yle karşılaşması eski-sömürgecilik dönemlerine dayanır. Ancak Öteki temsilleri zaman içinde sömürge yönetiminin gerekliliklerine göre değişim göstermiştir. Örneğin Amerika sömürgecileştirmeyle ticareti geliştirirken, Hindistan ticaretten sömürgecileşme sürecini yaşamıştır (Loomba, 2000, 138). Kökleri eski çağlara dayanan sömürgecilik başka insanların toprak ve mallarının fethedilmesi ve denetim altında tutulması anlamına gelir. Bir örnek verecek olursak Roma imparatorluğu M.S II. yüzyılda Ermenistan'dan Atlantik'e uzanan çok geniş bir alanı fethederek yayılmıştı. Eagleton (2005a, 62) da belirttiği gibi "Sömürgecilik en olmayacak kültürleri az çok benzer koşullarda bir araya getirir." İlk sömürge söylemleri barbar olarak görülen Rusya, Orta Asya, Türkiye'de yaşayan halklar ile yaban olarak nitelenen Amerika'larda ve Afrika'da yaşayan insanlar arasında bir ayrım gözetmekteydi (Loomba, 2000, 132). Modern çağdaysa sömürgecilik, Batı Avrupa'da kapitalizmin kuruluşuna eşlik etmiş olup kendine özgü bir biçimde işlemiş ve Avrupa'da kapitalizme geçiş kolonyal yayılma sayesinde gerçekleşmiştir. Modern Avrupa kökenli sömürgecilik, fetih amacından çok, kapitalist gelişmenin bir aracı olarak kabul görür. "İlerleme" fikri yüksek bir sanayileşme düzeyi, bilimsel ve teknolojik gelişmeleri içermekteydi. Avrupa sömürgeciliği bu bağlamda ileri fikir ve

teknolojilerin ihracına da işaret ediyordu. Hatta bizzat Marx, sömürgeciliği geri kalmış toplumların özgürleşmelerinin "hunhar bir önkoşulu" olarak değerlendirmişti, tıpkı on dokuzuncu ve yirminci yüzyıldaki birçok araştırmacının Avrupa sömürgeciliğinin ilerlemesini bilimin hurafeler karşısındaki zaferiyle eşitlediği gibi. Ayrıca bu görüş sömürgeleştirilmiş halklar tarafından da benimsenmişti. Avrupa kaynaklı modern sömürgecilik tarihte görülen kolonyal temaslar bağlamında en kapsamlı olanı kabul edilir. Sömürgecilik, fethedilen ülkelerin ekonomilerini kendisine bağımlı kılacak biçimde yeniden yapılandırmış, kâr ve insan aktarımı sağlamıştır. Bu kâr ve insan akışları dünya çapında nüfus değişikliklerine yol açmış, hem sömürgeleştirenler (yönetici, asker, tacir, göçmen, gezgin, yazar, misyoner, öğretmen, bilim insanı olarak), hem de sömürgeleştirilenler (köle, işçi, hizmetçi, gezgin ya da tacir olarak) yer değişmiştir. Bu bağlamda Loomba, sömürgelerin ve eski-sömürgelerin 1930'lu yıllarda yerkürenin %84,6'sını kapladığını belirtmektedir (Loomba, 2000, 12- 40). Fransa da bu coğrafyada sömürgeci konumuyla yer almış ve ileride de görülebileceği gibi yaşantısında büyük izler bırakan bu durumu Koltès, *Çöle Geri Dönüş* başlıklı oyunuyla eleştirmiştir.

b) Öteki ve Irk söylemi:

Öteki kavramına eşlik eden ve belirleyici bir rol oynayan bir başka parametreyse ırk söylemidir. Aslında ırka dayalı klişeleştirme modern sömürgeciliğin bir tasarımı olmayıp Grek ve Roma medeniyetlerine dayanır. Irk söylemi Batılı bilimin bir ürünü olarak on sekizinci yüzyılda ortaya çıkmış, deri rengiyle ilgili tartışmalarda egemen olan, siyahi olmanın Tanrı'nın günahkârlara bir cezası olduğu fikrine karşı, bilim deri rengindeki farklılığı biyolojik ve doğal olarak tanımlamıştır. Biyolojik bir hiyerarşi içinde değerlendirilip, ırkın deri renginden öte o toplumun kültür ve medeniyet düzeylerinin de göstergesi olduğu kabul edilmiştir. Zaman içinde bilimsel söylemler ırk farklılığın en doğru belirtisi olarak deri rengi, saç ve kafatası biçimi, beynin büyüklüğü gibi göstergeleri sunmaya başlamışlardır. Tıpkı 1994 gibi yakın bir tarihte, Siyah Amerikalılar ile Beyaz Amerikalıların IQ testlerinin farklılıklarını *Çan eğrisi* başlıklı çalışmalarında genetikle açıklayan Charles Murray ve Richard Herrnstein örneğinde olduğu gibi (Loomba, 2000, 84). Loomba (2000**,** 146) deri renginin ırksal kimliğin başat göstereni olarak kabul görmesine karşın, gerçekte ırksal kimliğin dinsel, etnik, dilsel, ulusal, cinsel ve sınıfsal farklılıklar konusundaki algılar tarafından şekillendiğini belirtmektedir. Gerçekten de Avrupa'da Ortaçağ'da

ve modernliğin başlarında Hıristiyan kimliğinin Öteki konumundaki Yahudilik, İslam ve dinsizlikle karşıtlık sağlanarak kurulduğu ve günümüzde de bu farklılıkların siyasal araçlara dahi dönüştüğü düşünüldüğünde bu görüşe hak vermemek olası değildir. Bu tespitinin izdüşümü ileriki bölümlerde de görülebileceği gibi Koltès'in tiyatrosunda hemen hemen her oyunda yer alan Öteki konumundaki karakterlerle temel bir izlek olarak karşımıza çıkacaktır.

c) Öteki ve Küreselleşme:

Günümüzde Öteki söylemine yapılan vurgu paradoksal bir biçimde, McLuhan'ın tabiriyle dünyanın küresel bir köye dönüştüğü günümüzde, yaşanan küreselleşme süreciyle daha belirgin olmuştur. Küreselleşme terimi ortaya çıktığı altmışlı yıllardan bu yana, bir süreci, durumu, sistemi, gücü ve dönemi tanımlamakta kullanılmaktadır. Steger (2006, 24-25), "mevcut sınırların ve hudutların birçoğunu geçersiz hale getiren küresel ekonomik, siyasi, kültürel ve çevresel karşılıklı ilişkilerin ve akışların belirlediği bir toplumsal durumu ifade etmek için küresellik terimini kullanmayı" önermektedir. Küreselleşmeyse içinde bulunulan toplumsal durumu küreselliğe dönüştüren toplumsal süreçtir. Dolayısıyla küreselleşme insanların birbirleriyle temas tarzlarındaki değişiklikleri barındırır ve toplumsal ilişkilerin, etkinliklerin ve karşılıklı bağımlılıkların genişleyip yayılmasıyla gerçekleşir (Steger, 2006, 24-29). Küreselleşme ekonomik alanın dünya ölçeğinde bütünleşmesine işaret eder ve dünyanın yönetim ile pazarlama uzmanlarının bakış açısıyla okunmasına dayanır. Bu bağlamda her ne kadar tek dünya pazarından söz edilse de aslında "Kuzey Amerika, Japonya, Batı Avrupa ile Asya ve Latin Amerika'da yeni sanayileşen Çin, Hindistan, Endonezya, Meksika ve Brezilya gibi belli başlı kapitalist gelişme kutuplarını oluşturan ülkeler arasındaki mübadelelerin yoğunlaşmasını dile getirir" (Tutal, 2005, 23). Küreselleşme bir bakıma devlet eliyle yapılan sömürgeciliğin daha kabul görür yöntemlerle şirketler tarafından yapılması anlamına gelir. Bu kavram metaların uluslararası dolaşımı bağlamında ekonomik, devletlerüstü örgütlerin kurulması açısından siyasal, enformasyon teknolojileri ve eğlence sektörünün küreselleşmesi bakımından kültürel olabilmektedir (Tutal, 2005, 21-29). Ayrıca kimlik tartışmalarının yüzeye çıkmasına da yol açtığını söylemek yanlış olmayacaktır. Gerçekten de on beşinci yüzyıldan beri tartışma konusu olan Öteki kavramı, günümüzde Batı bakış açısıyla kimlik krizine girmiş olup, küreselleşmeye karşı yerelleşerek direnmekte ya da Batı karşıtı bir söylem geliştirmekte, farklılıksa

egzotizm olarak tecimselleştirilmektedir (Tutal, 2005, 104). Medeniyet ve barbarlık tanımları da Loomba'nın vurguladığı üzere, 'siyah' ile 'beyaz', benlik ile Öteki arasında uzlaşmaz bir farklılığın üretilmesine yaslanmaktadır. Batı ile Batı-dışı kültürlerin karşılaşmaları hep Batı dışında Batı'nın sömürgeleştirdiği kültürlerde yaşanmıştır. Batı merkezli yaklaşım Öteki kavramını Doğu'yla özdeşleştirilmiş bir biçimde sunar. Doğu hakkındaki bilgi Edward Said'in aynı başlıklı yapıtında "Oryantalizm/Şarkiyatçılık" olarak adlandırılmasıyla Batılılık ile Doğululuk birbirlerinin aracılığıyla tanımlanır olmuşlardır. Said, Avrupa kökenli yazınsal metinlerin ve seyahatnamelerin Batılı ile Öteki arasında bir ikilik yarattığı ve bunun hem Avrupa kültürünün yaratılmasında, hem de Avrupa'nın başka ülkeler üzerinde kurduğu hegemonyayı sürdürmesinde önemli rol oynadığını ileri sürer (Loomba, 2000, 79).

d) Öteki ve Kimlik:

Toplumların günümüzdeki açık yapısı Ötekinin her yerde olmasına olanak tanımakta ve bu da farklılıkların arzulanmaktan çok tehdit olarak algılanmasına yol açmaktadır. Huntigton çağımızı kültürel farklılıklara dayalı bir çatışma çağı olarak görür. Bunun nedeni kültürel kimliklerin yeniden canlanması, Batı kimliğinin dışlayıcı bir bizlik olarak inşa edilmesidir (Tutal, 2005, 104-129). Öyle ki "kimlik, 'dillendirilmeyen' öznellik hikâyelerinin tarihsel ve kültürel anlatılarla buluştuğu istikrarsız noktada biçimlenir" (Hall, 1987, 44'ten aktaran Chambers, 2005, 41). Göçlerin köksüzlük duygusu, farklı dünyalarda yitirilmiş bir geçmiş ile bütünleşme olanağı zor bir şimdiki zaman arasında sıkışmış bir kimlik yaratır ve diaspora izleğinin vurgusunu yaparak kişiyi eski marjinal unsurların bugün artık merkeze taşındığı bir sürece doğru çeker (Chambers, 2005, 44). İleride görülebileceği gibi *Batı Rıhtımı*'nda tanık olacağımız karakterler bu saptamayı destekler niteliktedirler. Biraz geriye gidecek olursak, on dokuzuncu yüzyılda bireyin topluluk aidiyetiyle öne çıktığını görürüz, oysa küreselleşen dünyada topluluğun yok olmasıyla artık kültürel ya da dini kimlikten söz edilir olmuş, kimlik aidiyetin yerini almıştır (Tutal, 2005, 99). Ötekileri, özellikle de farklı olanları anlamanın mümkün olup olmadığını sorgulayan ve mümkün olduğu takdirde bunun nasıl olacağını yanıtlamaya çalışan yapıtında Fay (2005, 312) kimlik ile Ötekilik kavramlarının, karşılıklı olarak birbirlerini gerektiren, hem epistemolojik hem de ontolojik anlamda aralarında karşılıklı diyalektik bir ilişki içinde olan kavramlar olduğuna dikkat çeker. Tıpkı etkileşimcilik yaklaşımının

savunduğu "benlik" ile "Ötekilik" arasındaki ilişkide, Benliğin kimliğinin Ötekinin kimliğiyle bağlantılı olduğu gibi. Her ikisi sürekli değişim halindedir ve bunlar farklı oldukları kadar da benzerdirler. Bizden belli açılardan farklı olanlar kolaylıkla "Ötekiler" olarak tanımlanabilmekte, altı çizilen farklılıklar Ötekilik haline dönüşebilmektedir (Fay, 2001, 319-328).

e) Ötekilik/Onlar/Yabancı:

Bauman, başka yaşam biçimlerini anlamamıza yönelik öneriler getirdiği *Sosyolojik Düşünmek* başlıklı yapıtında, "Biz" ile "onlar" arasında yer alan sınır çizgisinin en çok savunulan ve dikkat edilen bir ayrım olduğuna işaret eder. Öyle ki dış grup yani "onlar" iç grup yani "biz" için vazgeçilmezdir, çünkü onun sayesinde iç grubun kimliği belirginleşir. Davranış biçimleri ile önyargılar da kişinin bulunduğu gruba koşut olarak belirlenir. Örneğin iç grup üyelerinin kendilerine doğal olarak hak gördüğü şey, dış gruptan insanlar için yapıldığında bir lütuf olarak kabul edilirken, karşıt bir durumda övgüye değer bir fedakârlık eylemi iç grup üyeleri tarafından gerçekleştirilmişse yüceltilecek, eğer aynı eylem bir dış grup üyesi tarafından yapılmışsa "sıradan insani nezaket" sayılıp önemsiz görülecek hatta belki görmezden gelinecektir (Bauman, 2006, 58-69). Öteki her zaman yabancı olarak algılanır ve yabancı figürü müphemliğin yarattığı tekinsizlikle bir kaygı unsuru oluşturduğu kadar merak da uyandırır. Tıpkı *Ormanlardan Hemen Önceki Gece*'nin yabancı kahramanının "işeme" sahnesinde uyandırdığı merak örneğinde olduğu gibi.

Göç, kültür ve kimlik gibi güncel kavramları tartıştığı yapıtında Chambers (2005,15 )

> "Sınırların olduğu her yerde bu sınırların ötesinde, kendi sınırlarımın ötesinde başka sesler, başka bedenler ve başka dünyalar olduğunu kavramaya başlıyorum. Arzularımın peşinde böylesi sınırları aşarken, çelişkili bir biçimde bizzat beni hapseden sınırlarla hem de sınırlarımı aşan bir diyalogu sürdürme arayışındaki bir taşkınlıkla yüzleşmek zorunda kalıyorum"

derken, "çevre bölgelerden Avro-Amerikan metropollerine ve Üçüncü Dünya şehirlerine" göçler ya da yolculuklarla akan çağdaş öznenin ve belki de Koltès kahramanlarının çelişkili duygularına kanımızca tercüman olmaktadır. Aslında Bauman (2006, 66)'ın vurguladığı gibi "onlar âdeta ne yakın ne de uzaktırlar" çünkü bir kişiyi yabancı olarak kabul etmek için az da olsa hakkında bir şey bilmeyi gerektirir (en azından bizden farklı olduğunu biliriz), dolayısıyla yabancıların bir özelliği hem bildik, hem de bilinmedik olmalarıdır. Ancak yine de kaygı yaratırlar çünkü onlar aslında yeni gelenlerdir; bizim yaşam biçimimizi usullerimizi ve araçlarımızı bilmezler. Bu yüzden, bizim için normal ve doğal olan, onlar için tuhaf,

bazen de şaşırtıcıdır. Yabancı kavramına eşlik eden "Bizden olmayan, bize karşıdır" söylemi kesin bir bölünmeye işaret eder, bu da ara, kararsız ya da doğal bir konum için yer kalmadığı anlamına gelir. Dolayısıyla yabancılara karşı verilen ilk tepki onları "geldikleri yere" geri gönderme arzusudur. Onlara resmi söylemde yer almayan ancak yazılı olmayan yasalarla baskı uygulanır. Örneğin onlara ayrılmış alandan çıkmak ya da o alana girmek yasal olarak engellenemez ancak pratikte orada oturanlar kapatıldıkları bölgeden çıkmazlar ya da çıkmayacaklardır (Bauman, 2006, 66-73).

Modern toplumla birlikte daha önce çevresel ve sıra dışı olan Öteki artık merkezde ortaya çıkmakta ve göçer olarak modern metropol figürünü oluşturmaktadır. "Efendilerin" sokaklarını ele geçirip, dillerini yeniden icat ederek gerek yaşam biçimlerinin, gerekse metropol estetiğinin belirleyici konumundadırlar. Bu da eski düzeni rahatsız eder, önceki kültürel otoriteyi altüst eder. Egemenin dilsel, yazınsal, kültürel ya da dinsel dillerini konuşsa da bunları farklı bir biçimde konuşur. Öyle ki dil ele geçirilip parçalanır ve yeni beklenmedik bir vurgu ve sapmayla yeniden toparlanır. Spivak'ın belirttiği üzere, "Sömürgecilik sonrasında tüm metropolitan tanımlar dağıtılır. Sömürge sonrasının genel tarzı tarihselin alıntılanması, yeniden kazınması ve yeni bir yola sokulmasıdır" (Spivak, 1990, 41'den aktaran, Chambers, 39).

Slavoj Zizek (1997, 50-51'den aktaran Eagleton, 2005a, 114-115)'se, Ötekine erişmemizin zorluğunu, onun asla bir bağlam tarafından belirlenmemesi ya da tam olmamasıyla değil, onun her zaman bir noktaya kadar "açık" ve "değişken" olmasıyla açıklar. Ötekinin saydam olmama hali, onun beni endişelendiren yanıdır, ancak gizemli doğasının kendi için de sorun olduğunun bilincine vardığımda Ötekini anlamış oluruz. Sonuçta kimlik benlik ile Ötekinin birlikte var olduğu tarafsız bir uzamı gerekli kılmaktadır. Ne var ki farklılıkların bir arada yaşayabileceği bir kimlik siyasetinin benimsenmesi, ırkçılığın, zenofobinin, antisemitizmin hâlâ geçerli olduğu günümüzde kanımızca henüz ufukta bile gözükmemektedir**.**

### 3.2. Sanatsal Modellendirmeler

Yukarıda ana hatlarıyla vermeye çalıştığımız ve satır aralarına sıkıştırdığımız Koltès tiyatrosuna ilişkin ipuçlarıyla, Fransa'nın da içinde yer aldığı Batı toplumunun simgesel işleyişini belirleyen kültürel modellendirmeleri açıklamaya çalıştık. Bu

kezse üst kürenin ikinci katmanını, kültürel modellendirmelerin yansıması olarak sanat ürünlerinin oluşum sürecini sergileyen ve toplumsal, insanbilimsel vb. kodlandırmalarla sıkı sıkıya bağlı olarak gelişen sanatsal modellendirmeleri mercek altına alacağız. Çünkü Pavis (1999, 216)'in de vurguladığı üzere "sanatsal modellendirmeleri doğuran, başlangıçta, bir dönemin ve bir kültürün toplumsal içeriğidir." Batı tiyatrosuna yeni bir biçim/biçem kazandıran ve çağdaş klasik olarak yüceltilen Koltès, elbette çağının tiyatrosuyla yoğrularak böylesi bir yapıt yaratabilmiştir. Bu yapıtı anlayabilmek adına dönemin sanatsal modellendirmelerini, başka bir deyişle inceleme nesnemiz olan Koltès tiyatrosunun da içinde yer aldığı, genelde Batı, özelde de Fransız tiyatro alanını yirminci yüzyıl çerçevesinde irdelememiz gerekecektir.

### 3.2.1. Batı Tiyatrosu

Batı sanat dalları, edebiyat olsun, plastik sanatlar ya da tiyatro olsun, ülke bazında kimi farklılıklar gösterseler de genelde benzer etkilerin altında ortaya çıkmışlar ve gelişmişlerdir. Avrupa dramının oluşum süreci, Avrupa düşünce tarihinde yeni bir başlangıcın ifadesi olan Rönesans çağında, bireyin, tarihte ilk kez, üst güçlerin belirleyiciliğinden kurtulmasıyla oluşmaya başlamıştır. Kökenleri Antik tiyatroya dayanan tiyatro sanatı gerçeğe öykünmeye, *mimesis*e dayanır, Kendi kurmacası dışındaki tüm ilişkilere kapalı yapıda gelişen dramatik kurmacada, dram karşısında "dilsiz" konumunda olan seyirciyle, iletişim özdeşlik ve yanılsama yoluyla gerekleşir. Aristoteles (1987, 22'den aktaran Karacabey, 2006, 11)'in "ahlaksal olarak ağırbaşlı, başı ve sonu olan belli bir uzunluğu olan eylemin taklidi" tanımı dram kuramcıları için bir çıkış noktasıdır. Gerçeğe olabildiğince benzer bir dünya yaratmak arzusuyla nitelendirilen bu tür yanılsamacı tiyatro anlayışının en belirgin örneğini İpşiroğlu (1995, 16)'nun da belirttiği üzere on yedinci yüzyıl klasik Fransız tiyatrosu sunar. Fransız tiyatrosunun soyut akılcılıkla dondurduğu karakterler Aydınlanma Çağı'yla birlikte yerlerini dönemi ve özbenliğiyle çatışan karakterlere bırakacaktır. On dokuzuncu yüzyıl halkların uyanmaya başladığı, bilim ve teknolojinin geliştiği bir dönemdir, tiyatro da teknik olanakları kullanarak gerçekçi-doğalcı bir akım sergiler. Bilimsel bulgular ile düşünsel önerilerden hayli etkilenen doğalcıların deneye verdikleri önem tiyatroda da kendine yer bulacak ve Özdemir Nutku (2001, 110)'nun da vurguladığı üzere günümüze kadar ulaşacak "deneycilik"

tiyatroyu yeni bir yola yönlendirecektir. Klasik dramatik yapının uzun soluklu otoritesi, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren tarihsel avangardların, başka bir deyişle öncü akımların döneminde sistemli biçimde ilk kez sarsıntıya uğrayarak büyük kırılmalara yol açan değişim içine girer. Dramatik yapıdaki ilk "kriz" dönemi olarak on dokuzuncu yüzyıldaki değişim nedenini Nobert Mennemeier, bireysel edinimin sorunsallaşmasına bağlarken, Erika Fischer-Lichte dramın bireyin kendine yabancılaşmasını konu alarak değişmeye başladığını belirtir ve "kimlik krizi" bağlamında, bu yüzyılda yaşanan toplumsal alandaki köklü değişmelerin yarattığı algıya işaret eder (Karacabey, 2006, 11).

#### 3.2.1.1. Karşı Gerçekçi Eğilimler

On dokuzuncu yüzyılın sonları, gerçekçi-doğalcı tiyatro düşüncesine karşı çıkan, somut yaşam gerçeği yerine soyut, tinsel ve biçimsel olanı yeğleyen ve tiyatronun toplumsal bir görevi olduğuna itiraz eden yeni eğilimlerin ortaya çıktığı bir dönem olmuştur. Endüstrileşme süreci ve orta sınıfın zenginleşmesi yeni sorunları beraberinde getirmiş, insan aklına olan güvenin sarsılması mistik eğilimlerin güçlenmesine, sanatın popülerleşmesiyse orta ile aydın kesim arasında beğeni farklılıklarına yol açmıştır. Yüzyılın ikinci yarısından sonra öznelciliğe doğru bir kayış olur ve bireyi belirleyen ruhsal etkenler üzerinde durulmaya başlanır. Ayrıca kavramsal dilin ötesinde, görsel bir dil aracığıyla dille söylenemeyen, sahnede canlandırılmaya, somutlaştırılmaya başlamasıyla tiyatro kendi dilini bulmuş olur, bu durum benzetmeci tiyatro döneminin kapandığına da işaret eder. Sahne dilinin ön plana çıkmasıyla yönetmenin işlevinin yazarın işlevinden üstün olarak değerlendirilmesini de beraberinde getirir. Bu yüzyılda gerçekçiliğin doruğa ulaşmasıyla geleneksel tiyatro anlayışı çözülmeye başlar, artık klasik tiyatro kuralları yıkılmış, gerçekçi sanatın kolay anlaşılırlığına karşıt olarak dolaylı anlatım, estetik biçimleme ve düşleme önem kazanmaya başlamıştır.

Tiyatroda karşı gerçekçi eğilim Sevda Şener (2008, 221)'in de belirttiği üzere on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Baudelaire ve Edgar Poe'nun etkisiyle başlayıp romantik sanat anlayışından yana olan Richard Wagner ve evrensel olanın mit boyutlarında ifade edilmesinin gerektiğini vurgulayan Friedrich Nietzsche'yle güçlenmiştir. Hatta yirminci yüzyıl başlarında çağdaş tiyatronun gelişimini etkileyecek tiyatro reformunun çıkış noktasını Friedrich Nietzsche'nin yeni bir

estetikle ilgili taslağının oluşturduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü bu dönemin kültür eleştirisini içeren tiyatro estetiği taslaklarının tümü, Nietzsche'nin görüşlerine dayanmaktaydı. Buna göre "şenlik biçiminde gerçekleştirilen ve bütün sanatları içeren sanat yapıtı yeni bir 'halk birlikteliği' ütopyasının tasarımını oluşturmaktaydı" (Çalışlar, 1993, 39). Öyle ki tiyatro yaşamın estetikleştirilmesi ve yeni bir yaşam kültürü olarak görülmeye başlanmıştı. Tüm reformcuların ortak amacı tiyatroyu edebiyata bağlayan zincirden kurtarmak ve bağımsız bir sanat biçimi olarak varlığını kanıtlamasını sağlamaya yönelikti. Bu noktada yönetmen tiyatro sanatının gerçek yaratıcısı olarak görülmeye, oyunculuk kuramı da yeniden geliştirilmeye başlandı. Yeni oyunculuk idealine en yakın olanlar dansçılar ya da kuklalardı; oyunculuk sanatı da öncelikle "vücudu devindirme sanatı idi". Bu dönemin öne çıkan bir özelliği hiçbir toplumsal ve ahlaksal anlamı olmadığına inanılan ve ticaret amacıyla yapılan tiyatro etkinliklerine bir seçenek olarak toplumun bütün katmanlarının yeniden canlanmasına katkıda bulunan tiyatro şenliklerinin tasarlanmasıydı. Tiyatrodaki bu gelişmenin bir başka özelliği de, büyük toplulukların yer alabileceği yeni tiyatro mekânları tasarlanmasında tiyatro adamlarının yanı sıra mimarların da devreye girmesidir (Çalışlar,1993, 39-41). Aydınlanma düşüncesinin akıl, sağduyu ve irade aracılığıyla denetim altına aldığı tutkular, Karacabey (2007, 38)'in de vurguladığı üzere "önce Nietzsche'nin insanın içinde bulunduğunu söylediği doğanın kişisel olmayan gücü -Dyonizos- ile açığa çıkan arzu ve cinsellikle, daha sonra da Freud'un 'içselliğin engellerini yıkan arzu'nun barınağı olan bilinçdışıyla, yeniden dolaşıma girecektir." Dolayısıyla yirminci yüzyıldaki sanat hareketlerinin temelini belirleyen önce Nietzsche olmuş, Freud'ün bilinçdışı kavramıysa gerçeküstü düşünceyi beslemiştir. Düşünce ekseninde yaşanan bu yeni yaklaşımların uzantısında, edebiyatın bir parçası olarak görülen dramatik yapıt, tiyatro metinine dönüşerek teatralleşmiş, işlevsel dilin yerini şiirsel dil alırken, bireyler arası ilişkiler imkânsızın parodisine dönüşmüştür. Aristoteles'ten bu yana tiyatroyla özdeşleştirilen klasik mimesis anlayışı, bir başka hakikat arayışı çerçevesinde çarpıtılmış imgelere yerini bırakmış, diyalogun yeriniyse monolog ile iletişimsizliğin göstergesi olarak anlamsız heceler ve sesler almış, yapılaştırma da montaj ve fragmanla yer değiştirmiştir (Karacabey, 2007, 23). Böylelikle yirminci yüzyılın ilk yılları Rönesans'tan beri sanatın temel karakteri olarak kabul gören bireysel üretim ile özel ve geneli kaynaştıran organik sanat yapıtına radikal olarak

karşı çıkan ve tiyatrodaki yerleşik kodlarda ve dramatik metinlerde köklü değişimlere yol açan tarihsel avangard hareketlere tanık olmuştur.

Karşı gerçekçi yaklaşım sanatın başat amacının güzellik yaratmak ve estetik zevk vermek olduğu inancındadır, tiyatroda da bunu söz düzlemi kadar görüntü düzleminde de gerçekleştirmeye çalışır. Gerçekçi akımın yaklaşımı sahnede yaşananlarının gerçek olduğuna inandırarak seyirciyi yanılsama içine sokmakken, karşı gerçekçi eğilim yanılsamayı farklı bir boyutta gerçekleştirmeyi hedefler ve seyirciyi sahnedeki yaratma sürecine katarak düşsel gerçeği paylaşmaya davet eder. Ayrıca benzetme yerine imlemeyi kullanır ve bu sayede seyircinin gerçeği düşüncesinde tamamlamasına olanak tanır. Gerçekçi akıma karşıt olarak gelişen karşı gerçekçi eğilimlerin, sözün tartımından, ışıktan, sahne tasarımının ustalıklı yalınlığından yararlanarak tiyatroya yeni bir soluk getirdikleri ve tiyatroda paradigmatik bir değişimin yaşanmasına yol açtıkları yadsınamaz.

Siyasal ve toplumsal gelişmelere koşut olarak yaşanan değişimler sanat dallarının her birinde, karşılıklı etkileşim sonucunda akım ve karşı akımlarla ortaya çıkmışlardır. Yeni Romantizm, Estetikçilik, Simgecilik gibi öznelci eğilimler egemen olmaya başlamış, bu akımlar Batı ülkelerinde, plastik sanatlarda ve edebiyat alanında önemli yapıtların ortaya çıkmasına yol açsa da tiyatro alanında kuram bağlamında çok etkin olamamışlar ancak sahne uygulamasına yönelik bulguları sonraki gelişmelerde etkili olmuştur. Düşlemenin, estetik biçimlemenin, dolaylı anlatımın vurgulandığı bu karşı gerçekçi eğilimleri kesin çizgilerle ayıramasak da kabaca bir zaman dilimine oturtabiliriz. Şöyle ki Doğalcı yazarlar güçlenmelerine karşın, 1830'larda Victor Hugo'nun *Hernani* oyunuyla romantizmin hız kazandığı ancak 1870 yılından itibaren ilk emekçi devrim olarak nitelendirilen Paris'teki Komün Hareketi'yle birlikte etkisini yitirdiği ve yerini Simgecilik akımına bıraktığı görülür. Baudelaire, Mallarmé, Verlaine'in çalışmalarıyla gelişen simgeci sanat doğayı değil düşünceyi temel alır. Doğalcılığın deneysel yanına karşı çıkan, buna karşın şiir gerçeğini savunan Simgecilik, 1890'da Paris'te Théâtre d'Art'ı açan şair Paul Fort'un çevresinde bu yaklaşımı benimseyen yazarların toplanmalarıyla, İrlanda'da William Buttler Yeats'ın şiir tiyatrosuna eğilmesiyle, Richard Wagner, Adolphe Appia ve Edward Gordon-Craig gibi kuramcı uygulayıcıların katılımıyla yaygınlaşır. Simgecilik dilsel ve görsel düzlemde gündelik gerçeklikten, estetik burjuva dünyasından uzaklaşıp, daha özele ve alışılmışın dışına yönelir. Gündelik dilin

işlevliği, şiir dilinin etkileyici işlevsizliğiyle yer değiştirmiş, dil yalnızca metaforik olarak anlatılmak isteneni sezdirmenin aracı olmuştur. Kendine dönmüş, yalıtılmış, kendine yeter hale gelmiş bu sanatı kuramcılar "avangard temsilin hermetik (kapalı) modeli olarak" adlandıracaklardır (Karacabey, 2006, 53). Simgecilik tiyatroyu az etkilemiştir. Simgeci oyunlarda "dil ve hareketin birbirini parçaladıkları" görülür, sahne oyunları ve sözcükler çözülmüş, geleneksel dram kişisi ortadan kalkmıştır. Güzellik kaygısı ve estetikçiliğin öne çıktığı, görünenin ardındakine yönelmiş bu yaklaşımda sanatın görevi doğayı ve yaşamı güzelleştirerek düzene sokmaktır. Bu da tiyatro dilinin ve görüntüsünün şiirsel güzelliklerle dolu olmasını gerektirir. Simgeci tiyatroda temsil yarı karanlık, küçük tiyatrolarda oynanır. Simgeci akımın tiyatrodaki en başarılı temsilcisi Maurice Maeterlick olmuştur.

Tarihsel olarak simgecileri izleyen kübistler, nesnel dünyanın ve düzenin değişmezliğine karşı çıkarak nesnelerin pek çok formu olduğunu vurgularlar. Kübistlerin etkisini taşıyan Konstruktivizmse özellikle tiyatro ve sinemada uygulama alanı bulmuştur. Örneğin Vsevolodov Meyerhold 1920'lerde oyunlarında sahneye dinamik geometrik şekillerden oluşan yapılar kurmuş, film parçaları, müzik vb. araçlarla kesintiye uğratılan oyun, oyuncuların ve nesnelerin sürekli devinim içinde olduğu bir ortamda sergilenmiştir. Rus konstruktivistlerin geliştirdikleri montaj olarak tiyatro estetiğini Brecht metinsel düzleme uygulayarak dramatik form açısından önemli değişimlere yol açacak ve epik tiyatrosuyla uzun yıllar boyunca Avrupa'yı etkileyecektir.

### 3.2.1.2. Avangard ya da Öncü Tiyatro

Tiyatroda tarihsel avangard ya da öncü hareketler, 1900 ile 1935 yılları arasındaki bir süreci içine alır, belirleyici işaretiyse Avrupa'yı kuşatan değişimlerin yol açtığı kriz olgusudur. Henüz II. Dünya savaşı yaşanmamış, modernizm projesinin iflasına yönelik kamuoyu oluşmamıştır. Burjuva toplumunda sanatın estetik amaçlarına kapanarak özerk bir statü kazanmış olması, onu toplumsal ilişkilerden uzaklaştırmış ve sanat ideal bir toplumsal düzen görüntüsü tasarlayarak, kötüyü protesto eden kutsal bir nitelik edinmiştir. Burjuva toplumunun içinde oluşan sanat kurumunu eleştiren tarihsel avangard hareketler her şeyden önce sanatın bu özerk statüsüne karşı çıkarak onu toplumla kaynaştırma çabasına girişirler ve böylece Avrupa sanat anlayışında köklü bir değişim yaşanır. Burjuva toplumu hedefleyen bu hareketler Batı düşüncesinin çözüm

olarak sunduğu usa duyulan kuşkularla beslenen bir krize temellenmiş olup, tiyatro tarihinde klasik dramdan uzaklaşma anlamında ilk büyük kırılmayı oluşturur. Antikapitalist bir nitelik taşıyan öncü hareketler meta fetişizmi bağlamında Marx'ın geliştirdiği ve gerek üretim çarkının bir dişlisine dönüşen işçinin kendi ürünleri üzerindeki kontrolünü yitirmesi, gerek işçi-işveren ilişkilerinin efendi-köle ilişkisine dönüşmesiyle şeyleşen insan bilinci ve ilişkisinin yarattığı yabancılaşmaya dayanır. Teknik alanda yapılan buluşların yanı sıra izafiyet ile kuantum teorilerine bağlı olarak algının yanı sıra, sanat yapıtlarının üretimi de değişime uğramıştır. Benjamin (2002, 58)'nin de vurguladığı üzere artık, "sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretebilirliği, dünya tarihinde ilk kez, yapıtı kutsal törenlerin asalağı olmaktan özgür kılmaktadır." Geleneksel zaman ve mekânın mutlaklığı ile gözlemciden bağımsız var olduğu düşünülen gerçeklik algısı değişmiş, olayların mekânsal-zamansal gözlemleri, gözlemci ve gözlemlenen arasındaki göreli ilişkiye bağlanmıştır. Algıdaki değişimlerin yansıması, sanat alanında yeni biçimlerde yerini bulacaktır. Bir yandan müzik alanında tonal müzikten atonal müziğe geçilmiş, öte yandan Avrupa'da geleneksel baskılardan kurtulup, özgürleşen yeni bir beden kültürü gelişmiştir. Gelişen dansların aracılığıyla devinen bedendeki uyum, artık sanatta ayrıcalıklı bir yere sahip olmaya başlar. Dil, parçalanmış bir bilincin ifadesinde yetersiz kalmış, yazılı dil otoritesini yitirmiş, Avrupa'da artık beden dilinden söz edilir olmuştur. Bunların yanı sıra Doğu tiyatrosunun Avrupa tiyatro kalıplarından çok farklı olmaları yeni bir esin kaynağı olur. Beden dilinin ön plana çıkmasıyla sözün baskınlığından uzaklaşılmaya başlanmış, dolayısıyla dramatik metinler ikincil bir konuma geçmiştir. Bu oyunların, teatral bütünün gösterge sistemini, oyuncunun dilinden bedenine kaydırmaları, Avrupa sahnelerindeki tüm gösterge sistemini değişmesine yol açmış, bu değişimle, duygusal etki jeste bağlı göstergelerle üretilmeye başlanmıştır. Bu eğilimlerin ilk belirtileri, diyalogun klasik işlevinden uzaklaşmasıyla, karakterin bütünlüğünü yitirmesiyle gerçekleşecektir. Dramatik yapının organik bütünlüğünün parçalanmaya başlamasıyla, nedensel bir bağlantıyla ilerleyen, kapalı, birlikli oyunlar yerlerini epizotlardan, rüya sahnelerinden oluşan oyunlara bırakmaya başlayacaktır. Ayrıca Asya tiyatrosuyla tanışan Avrupa tiyatrosu yabancıyı da keşfetmiştir (Karacabey, 2006, 19-45). Bu yapıtlarda anlam artık klasik yaklaşımla üretilmez. Nesne doğal anlamını yitirmiş, bağlamlarıyla ilişkisi kopmuş ve yoruma bağlanmıştır. Olumsuzlama-yadsıma ve süreksizlik tarihsel avangardların temel özellikleridir. Materyal kendi bağlamından koparıldığı için anlam artık parçaların birbirine eklenmesiyle oluşturulmaya

başlamıştır. Organik yapıtın üreticisi olarak sanatçının somut yaşam durumlarından oluşan malzemesi bir anlam taşıyıcısıyken, Avangardlar onu bütünlüğünden çıkarmış, yalıtıp parçalamıştır. Öyle ki malzeme artık sadece malzemedir, boş bir göstergeye dönüşmüştür ve içinde hiçbir şeyin oluşmadığı yaşam, malzeme tarafından öldürülmüştür. Avangard tiyatro hareketi, seyirciyi yaşayan sürecin aktif bir parçası haline getirmeyi amaçlar ve bunu gerçekleştirmek için temsilin iç kodlarının yanı sıra mekâna uyguladığı yeni tasarımla sağlamaya çalışır. Tarihsel avangardlar döneminde, gerek sinemanın etkisi, gerekse gelişmiş teknik araçların çoğalması sanat eserinin biriciklik niteliğini yitirmesine yol açmıştır. Yirminci yüzyılın düşünsel bağlamda geliştirdiği en önemli değişimlerden biri anlatısal kültürün yerini görsel duyarlığa bırakmasıdır. Scott Lasch (1994 49-51'den aktaran Karacabey, 2006, 41) dönemin özelliklerini şöyle sıralar:

> "Öz-göndergesellik, Anti-rasyonalizm, Değer çoğulculuğu, Erotik olanın yeni önemi, Bir estetik hale(aura) nosyonu, İlkel olanla yöndeşme, Daha radikalleşmiş bir bireycilik, Mukaddesin gözden yitişi, Yenilenmiş bir içkinlik, Temelcilik karşıtlığı, Genelde teori ve özelde büyük teori karşısında kuşkuculuk."

Yirminci yüzyıl tiyatroda yazarlık, sahneye koyma ve oyunculuk çerçevesinde yeni anlatım olanaklarının aranıp denendiği, gerçekçiliğe karşı çıkmakla birlikte mistik eğilimlere gidilmediği bir dönem olmuş, ortaya çıkan öncü sanat akımlarında yeni bir güç olarak insanın bilinçaltı değerlendirilmiştir. Dünya Savaşı öncesi ve sonrası, ortamdan etkilenen, savaşı sorgulayan sanatçılar yeni arayışlara yönelmişler, böylece tiyatroda sahne-seyirci ilişkisi, sözün öneminin azalarak görsel iletişimin öne geçmesi, sahnenin plastik olanaklarının anlatım aracı olarak kullanılması gibi yenilikler tiyatroda geleneksel düşüncenin aşılmasına kapı açmış olur. Bu yenilikler Fütürizim (gelecekçilik), ekspresyonizm (anlatımcılık ya da dışavurumculuk), sürrealizm (gerçeküstücülük) gibi akımlar aracılığıyla tiyatro düşüncesini etkileyeceklerdir.

#### 3.2.1.2.1. Fütürist Tiyatro

I. Dünya Savaşı öncesinde başlayan ve savaş döneminde gücünü yitiren kısa ömürlü bir sanat akımı olan fütürizm ya da gelecekçilik, İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti'nin Paris'te 20 Ocak 1909 tarihli *Le Figaro* gazetesinin ilk sayfasında yayımlanan "Le Futurisme" bildirgesiyle başlamıştır. Fütürizm, sanatın en önemli özelliği olarak hızlılığı saptamış, geleneksel yaşam biçimine, kültür değerlerine, sanat kurallarına karşı çıkmıştır. Çağa, makineye ve hıza olan tutkusuyla tanınan bu akımın

öne çıkan yönelimlerini bildirgeden alıntıladığımız aşağıdaki birkaç maddeyle örnekleyelim:

> "1-Biz tehlikeye karşı duyduğumuz sevgiyi, enerji ve atılganlığa duyduğumuz yakınlığı yüceltmek istiyoruz.
> 2-Yüreklilik, gözü peklik ve başkaldırı, bizim yazımızın en temel öğeleri olacaktır.
> 3-(…) Biz ise şimdi saldırgan devinimi, ateşli uykusuzluğu, koşar adımı, ölüm taklasını, şamarı ve yumruğu övüyoruz.
> 4-Dünyanın güzelliğinin, yeni bir güzellikle daha da zenginleştiğini açıklıyoruz: Bu güzellik, hızın güzelliğidir (…).
> 7-Güzellik artık yalnızca savaşımda söz konusudur. Saldırgan özelliklerden yoksun bir yapıt, bir başyapıt olamaz (…)
> 8-(…) Zaman ve mekân dün yok olmuştur. Bizler artık mutlak olanda yaşıyoruz, çünkü artık sonsuz ve her zaman için var olacak olan hızı yaratmış bulunuyoruz.
> 9-Dünyanın tek temizlik aracı olan savaş, militarizmi, yurt severliği; anarşistlerin yok etme eylemlerini, insanların uğrunda öldükleri güzel düşünceleri ve kadınların hor görülmesini yüceltmek istiyoruz.
> 10-Müzeler, kitaplıkları ve her türlü akademiyi yıkmak ve ahlakçılığa feminizme ve belli çıkarlar ve amaçlardan kaynaklanan korkaklığa karşı savaş açmak istiyoruz.
> 11-Çalışan, eğlenen ve ayaklanmalara neden olan büyük insan kitlelerini yüceltmek istiyoruz; çağdaş başkentlerdeki renkli ve çok sesli devrimci akımları yüceltmek istiyoruz (…)" (Çalışlar, 1993, 64-66).

Fütürist başkaldırının yüzyıl başlarında İtalya'da ortaya çıkmasının nedenini Çalışlar, İtalya'nın o dönemdeki ekonomik ve teknolojik açıdan az gelişmiş ve düşünsel yaşamda açık bir durgunluğun egemen olduğu bir ülke konumunda olmasıyla açıklamaktadır. Fütürizm, özellikle deneysel ve öncü tiyatroyla ilgili önemli yeniliklerin gelişmesine ön ayak olmuştur. Bu yenilikler fütürist gösteriler, protesto eylemleri, salon ve sokak etkinlikleri, kitle etkinlikleri biçiminde bir sanat eylemi olarak görülmeye başlanır; eleştiri bildirgeleri, eylem stratejilerinin okunması, kalabalıkların birbirine düştüğü bir karmaşa ortamı yaratır. Bu etkinliklere katılanlar için güncel yaşam bir tiyatroya dönüşür. Kurumsal eylem ve toplantılar tiyatrolaştırılmış, *happening*'ler haline getirilmiştir, güncel olaylar da birer sanatsal eyleme dönüştürülmüştür, böylece önceden tasarlanmış olaylar içine çekilen seyirci, oyuncu konumuna gelmiş olur. Günümüzde tiyatro sanatının geldiği nokta düşünüldüğünde fütürist akımın etiklerinin küçümsenmeyecek boyutta olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Öyle ki bu akım sanat ile yaşamı birleştirmeye çalışmasıyla günümüzün kitlesel eylem sanatına, yaşam ile sanat arasındaki sınırı kaldırmaya çalışan *performance art*'a da öncülük etmiştir (Çalışlar 1993, 73).

Şener (2008, 240) de benzer bir yaklaşımla Fütürizmin "sahnedeki plastik anlatıma ve harekete verdiği önemle, oyuncu ile seyirciyi kaynaştırma girişi ile, eşzamanlılık ve çokodaklılık deneyimleri ile" çağdaş tiyatronun gelişiminde etkili olduğunu vurgulamaktadır. Montaj ve eşzamanlılık ilkelerine dayanan Fütürist estetiğin biçimleri, daha sonra Dada akımı tarafından benimsenecek ve altmışlı yıllarda sokak

tiyatrosu olarak ortaya çıkacaktır. Polemiğe büyük bir eğilimi olan ve geleneksel tiyatro anlayışına karşı geliştirilmiş, değişik bir tiyatro modeli olarak gelişen varyete ve müzikhol tiyatrosu da Fütürist estetiğin bir uzantısı olarak ortaya çıkmıştır. Bu tiyatroda izleyici bir şokla uyarılır, düşünmesi önlenerek, sinirsel bir heyecan yaratılır, film, projeksiyon gibi çağdaş teknikler, akrobasi gibi ilgi çekici gösteriler sanatsal araç olarak kullanılarak, izleyicinin büyük kentlerin hızlı yaşam akışına uyum sağlanması amaçlanır. Işık, ses ya da renk oyunu olarak gerçekleştirilen fütürist deneysel tiyatro örneklerinde sahnenin tümüyle teknik araçlarla donatıldığı, figür ve nesnelerin bulunduğu ancak oyunlara yer verilmediğine tanık olunur (Çalışlar 1993, 67-68 ).

#### 3.2.1.2.2. Dışavurumcu Tiyatro

Fütüristlerin ve aşağıda ele alacağımız dadacıların öncü tiyatro deneylerinden kesin çizgilerle ayrılan dışavurumcu tiyatro dil ve dramaturgi açısından temelde natüralizmin çözümleriyle uyuşur ve durak modeline dayanır. Öyle ki "oyunun gelişimi psikolojik bir nedensellikten kaynaklanan eylemler zincirine dayanmaz, yeni oyunlara, yeni yargılara sürükleyen her bağımsız oyun bütünlüğü içerisindeki duraklarla sağlanır. Bu sırada, çoğunlukla, gerçeklik düzlemleri de değişir" (Çalışlar, 1993, 91-92). Düş, imge, masal dünyası ve somut gerçekliğin birbirinden ayrılmadığı ancak eylemde bulunan kişilerin yaşantılarında söz konusu olabilecek bir oyun dünyası oluşturulduğu bu drama modeli, August Strinberg'in düş oyunları dramaturgisinde biçimlenmiştir. I. Dünya Savaşı öncesinde başlayıp 1925 yılında son bulan ekspresyonizm ya da dışavurumculuk, öncü akımlar arasında en uzun süre etkin olanıdır. 1901'de Fransa'da resim alanında ortaya çıkmış, tiyatro alanındaysa en çok Almanya'da etkin olmuştur. Bu akım tiyatro uygulamasında olay, sahne ve konuşmaların mantıklı akışlarının parçalanması, karakterlerin simgesel tiplere indirgenmesi, yazar ya da yönetmen düşüncesinin önceliği gibi özelliklerle ortaya çıkmıştır. Dışavurumcu oyun yazarları karamsar bir bakışla kavradıkları dünyayı, gündelik dilin mantıksal yapısını bozuma uğratan kesintili konuşmalar, tekrarlar, abartı, "imgelerin özgür birlikteliği" ve klasik yapıya uymayan olay örgüsüyle aktarırlar, sözler doğrudan, dolaysız ve yoğundur. (Karacabey, 64-65) Önceleri bireysel heyecanların, bilinçaltının özgürleştirilmesine aracılık eden bu yaklaşımın işlevi giderek toplumsal bir sorumluluk yüklenmiştir. I. Dünya Savaşı'nı izleyen yıllar, özellikle Almanya'da, siyasal sorunlara olan ilginin fazlalaşmasıyla, tiyatro

alanında siyasal amaçlı tiyatro düşüncesinin geliştiği bir dönem olmuştur. Alman tiyatro adamı Erwin Piscator'un yeni teknikler deneyerek büyük yeniliklere imza attığı ve gerçeğe doğrudan bağlı kalmak, seyirciyi belgeler aracılığıyla inandırmak bağlamında "politik tiyatro", "belgesel tiyatro", "total tiyatro", "epik tiyatro" kavramlarını geliştirdiği görülür. Bu yaklaşımda dilin işlevi azalırken seyirciyle iletişim görüntü öğeleriyle sağlanır. Siyasal amaçlı tiyatro biçiminin dramatik olmayıp epik, başka bir deyişle anlatımsal olması gereği, Bertolt Brecht'in epik diyalektik tiyatro kuramına zemin hazırlamış olur. Siyasal tiyatronun bir sonraki evresini gösteren epik tiyatro kuramı, tıpkı geçmişte klasik tiyatro kurallarının yürürlükten kaldırılması gibi, Avrupa tiyatrosuna egemen olan Aristotelesçi dram yaklaşımını kökünden sarsarak yirminci yüzyıl tiyatro düşüncesinde son derece etkin olacaktır. 1920'lerden itibaren Brecht'in kuramlaştırarak uyguladığı bu tiyatro yaklaşımı, toplumun karmaşık yapısı ile toplumsal ilişkilerin diyalektik örgüsünü açıklamak, seyirciyi düşündürmek, onun olayları tarihsel koşullar içinde değerlendirmesini sağlamak ve durumların değişebilirliğini görmesini sağlayarak bilinçlendirmek amacını güder. Brecht "epik" sözcüğüyle tanımladığı tiyatro yaklaşımında dramatik bir gerilime yer vermeksizin olaylara uzaktan ve eleştirel bir bakış açısıyla yanaşır, sahnede yaşananları sanki ikinci elden anlatılıyormuşçasına sunmayı amaçlar. İşsizlik, ekonomik çöküntü, savaş gibi toplumsal sorunları sahneye taşıyarak bunların oluşum nedenlerini sorgular, derinde yatan nedenleri yüzeye çıkarmaya çalışır. Bunu yaparken geleneksel Avrupa tiyatrosunun taklide dayanan ve yanılsama yöntemiyle seyircinin oyun karakteriyle özdeşleşmesini sağlayan ve onu âdeta büyüleyerek etkisiz bırakan tiyatro anlayışını eleştirir, dolayısıyla gerçekçi-doğalcı tiyatro anlayışına karşıt bir yaklaşım sergiler. Gerçekçi tiyatronun değiştirilemeyen yazgı olarak sergilediği çevre ve iç koşulları epik tiyatro kuşkuyla ele alır, yeni bir gözle değerlendirip değişim ve gelişim yasalarını gösterir. Gerçek, yüzeyde görülen değil, derinde yer alan toplumsal nedenler, çıkarlar çatışmasıdır. Seyirci bunu öğrenerek gerçek hakkında bilinçlenir, durumu eleştirebilir ve kendi sorumluluk payına düşeni görebilir. Brecht metni kesintiye uğratarak, o zamana kadar uyum içinde olmasına çalışılan bütünlüğü parçalayarak, yanılsama yaratacak tüm süreklilikler ortadan kaldırarak, konuşmaların arasına sözsüz oyunlar ve şarkılar monte ederek, anlatımı sözel ve kinetik unsurların eşdeğerli katılımıyla oluşturur. Bu da yirminci yüzyıl dramasında önemli bir kırılma noktası olacaktır. Gerçeküstücülerde ve dışavurumcularda da görülen parçalı anlatım Brecht

tiyatrosunda belirli bir amaca yönelik yeniden formülle edilmiş, ancak Aristotelesçi tiyatronun asal unsurlardan birisini, öyküyü koruyarak öteki avangardlardan ayrılmıştır. Epik tiyatro bunu gerçekleştirirken tiyatronun eğlendirici olmasını temel ilke olarak kabul eder. Geleneksel tiyatroda uyumun yarattığı haz, burada yerini karşıtlıkların yarattığı hoşlanma duygusuna, düşünen, eleştiren seyircinin yaşamın devinimini duyumsamasına ve bundan bir eğlence payı çıkarsamasına bırakır. Epik tiyatro seyircinin ilgisini çekmek için onu şaşırtacak, düşündürecek yeni biçimler bulmak zorundadır. Bu yeni biçimler, başka bir deyişle yanılsamayı bozan, düzendeki çelişkileri göstererek seyircinin bilinçlenmesini sağlayan, sahne, seyirci ve sahne öğeleri arasında diyalektik bir ilişki kurup bunu somutlaştıran tiyatro yöntemi, yabancılaştırma/yadırgatma yöntemi olarak ortaya çıkar. Bu yöntem bir yandan oyunculuk anlayışına yeni yaklaşımlar getirirken, öteki yandan sahneyi belli bir atmosfer arayışından arındırır. Epik tiyatronun yapısı her biri ayrı bir durumu gösteren, birbirleriyle neden-sonuç ilişkisi olmaksızın anlatımla ve montaj tekniğiyle bağlı, tarihsel süreçleri içinde ele alınan kısa öykülerden oluşur. Öz ve biçim bütünlüğünü başarmış bir tiyatro yaklaşımı olarak epik tiyatro sahne-seyirci ilişkisine yeni bir boyut kazandırmış, tiyatroyu ayna olarak değil de itici güç olarak değerlendirmesiyle Aristotelesçi bakış açısına karşıt bir görüş getirmiştir. Bu görüş, Brecht'in kendisinin kurduğu Berliner Ensemble topluluğunun başarılı gösterimleriyle yazarın son yıllarında ve sonrasında da üne kavuşacaktır (Şener, 2008, 265-295).

Siyasal tiyatro bağlamında dikkat çeken bir başka örnekse 1950'lerin sonunda "Ezilenlerin Tiyatrosu" adı altında yeni bir tiyatro yöntemi geliştiren Güney Amerikalı tiyatro adamı Augusto Boal olmuştur. Siyasal halk tiyatrosunu sokak tiyatrosu ve eylem tiyatrosu bağlamında gerçekleştiren Boal tiyatroyu bir araç, sahneyi de bir laboratuar gibi kullanarak ezilenlerin ezenle başa çıkabilmeleri için ne yapmaları gerektiğini keşfetmelerine yardımcı olacak tiyatro yöntemini geliştirmiştir. "(…) her tiyatronun mutlak politik olması gerektiğini; çünkü insanın tüm etkinliklerinin politik olduğunu ve tiyatronun da bu etkinliklerden biri olduğu" düşüncesinde olan Boal (1996, 7), geleneksel tiyatro biçimlerine karşı çıkmış ve seyirciyi ilk kez katılımcı olarak oyuna dâhil olmasını sağlamıştır.

### 3.2.1.2.3. Gerçeküstücü Tiyatro

I. Dünya Savaşı sırasında Dadaizm olarak başlayan yeni bir sanat arayışı, savaş sonrasında düş kırıklıklarını, güvensizliği, kuşkuları ifade etmede yeni anlatım yolları deneyen gerçeküstücülük akımının oluşumuna ön ayak olacaktır. Dada hareketi yaklaşık tüm Avrupa ülkelerinde, savaş ve rejim karşıtı aydınların önderliğinde gelişmiş, özellikle de Zürih'te toplanmış sığınmacı aydınların başlattığı bir hareket olmuştur. "Meydan okumak ve sanatsever burjuvaziyi sarsmak için, ölçülü teşebbüsüyle bilinen" ve törelere karşı gelerek akıl ile yasanın tutsaklığından kurtulmaya inanan bu sanat hareketi "vahşet tiyatrosu" ile "absürd tiyatro" nun öncüsü olarak kabul görür (Arıkan, 2006, 93). Dada hareketinin yıkıcı enerjisini öteki hareketlerden daha fazla içselleştiren gerçeküstücüler, dili, bilinçdışının nesnel bir aracı olarak kavramlaştırma, bütünlüğün uğradığı anlam kaybını dile getirme, ayrıştırma, parçalama noktalarında daha radikal uygulamalar gerçekleştirmişlerdir. Otomatik yazım örneğinde olduğu gibi sözcükleri özgürleştirerek, düşünceyi özgürleştirmeyi hedefler gerçeküstücüler. Gerçeküstücü düşünce tiyatroda gerçek iletişimin anlama yoluyla değil, etkilenimlerle, alımlayıcının kendi yaratıcılığıyla sağlanacağına inanır. Bu bağlamda oyuncunun önemini ve onun bedensel ifade olanaklarını vurgulayan ve savaş öncesi öncü tiyatro ile günümüz modern tiyatro anlayışını birbirine bağlayan Antonin Artaud günümüz öncü tiyatro yaklaşımını da etkilemiş bir isimdir. Deneyim tiyatrosu ya da serbest tiyatronun "baba"sı sayılan Artaud köktenci bir kültür eleştirisi doğrultusunda, Batı'nın kültür değerleri sistemine, tiyatroda da söz merkezli Batı tiyatrosuna karşı çıkarak, dramatik metnin karşısında sahnelemeyi mutlaklaştırmıştır. Öncelikle Fransız öncü tiyatrosunu etkilemiş, ardından da öteki Avrupa ülkeleri ile ABD'de de etkili olmuştur. Absürd tiyatro yazarları ile Peter Broook, Jerzy Grotowsky, Roger Planchon gibi tiyatro adamları onun düşüncelerini uygulamışlardır. Dilimize "kıyıcı tiyatro"[1] ya da "vahşet tiyatrosu" olarak çevrilmiş "théâtre de la cruauté" yaklaşımını iki bildirge ile *Tiyatro ve İkizi* (*Le théâtre et son double*) başlıklı kitabında dile getiren ancak, bu görüşlerini tiyatroda tam olarak gerçekleştiremeyen Artaud (1964), alışılmış tiyatro biçimlerine ve Avrupa tiyatrosu geleneğine karşı çıkarak tiyatronun yeniden ilkel büyü töreni niteliklerine kavuşmasını, insanın kaynağını harekete geçirmesi gerektiğini savunmuştur. Artaud, belirli noktalarda gerçeküstücü estetikle örtüşen yaklaşımıyla

[1] "Théâtre de la cruauté" teriminin Türkçe karşılığı için Sevda Şener'in *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* başlıklı yapıtında kullandığı terminolojiyi benimseyeceğiz.

tiyatronun olanaksız olanı göstermesi gerektiğine inanır. Tiyatronun edebiyattan uzaklaşması gerektiğini vurgulayan Artaud, tiyatroyu bastırılmış bilinçdışını özgür kılacak bir araç olarak görür. Gerçek yaşamı yansıtmayan, gündelik yaşamdan, gündelik dilden ayrılan bu tiyatro anlayışı, doğaüstüne ait görüntüleri çarpıcı bir biçimde seyircinin karşısına getirerek, onu şiddet yüklü imgeler ve psişik bir şokla sarsar. Gerçeküstücü tabloları anımsatan kaotik görüntüler ürkütmeye, sarsmaya yöneliktir. Belirli bir anlamsal oluşumdan söz edilebilecek bir kurgu olmasa da bazı kavramların çevresinde şok resimler aracılığıyla seyircinin zihninde tamamlayabileceği anlamsal düzeneğe atıfta bulunulur. Martin Eslin, *Absürd Tiyatro* başlıklı yapıtında, Artaud metinlerinde hiçbir şeyi açıklamayan dilin absürd yönelimiyle dikkat çektiğini vurgular. Metafizik bir hakikat arayışında olan bu "kıyıcı" tiyatro, tiyatroyu yaşantının yerine yerleştirerek, kolektif bir deneyimle yitirilmiş bütünlüğü yeniden oluşturmayı dener ve klasik tiyatronun tüm unsurlarını ortadan kaldırır. Değerlerin uğradığı anlam kaybıysa, metinlerdeki imgeleri göreli hale getirerek "çift anlamlılık"lara yol açar. Dramatik metinlerin bütünlüğü yerini parçaya, montaja bırakır; psikolojik karakter ve onun tek dilsel aracı olan diyalog işlevsizleşir, karakter yerini oyun figürlerine bırakır, avangard metinlerin hemen hepsinde oyun kişileri kuklalar gibi devinir, anlam arayışı ortadan kalkar. Tiyatronun kendine özgü "dil"ini savunan, metin tutsaklığına karşı çıkan ve tiyatro ile izleyici arasındaki ayrımın kaldırılmasını isteyen Artaud (1964, 141-142)[2], *Nouvelle Revue Française*'in 1932 tarihli 229 numaralı sayısında yayımlanan birinci bildirgesinde düşlediği oyun ve sahneleme türünü şöyle dile getirir:

> OYUN:
> "Her oyun, herkesçe algılanabilecek bedensel ve nesnel bir öğe içerecektir. Çığlıklar, yakarışlar, görüntüler, şaşırtıcılıklar, her türden patlayıcı etmenler, seslerin belirli törensi modellere göre biçilmiş büyülü güzellikleri, uyumun alabilmesini arada bir gelen müzik notaları, nesnelerin renkleri, herkesçe bilinen devinimlerden çarpıntılarını alan, alçalan ve yükselen ses devinimlerinin bedensel ritmi, yeni ve şaşırtıcı nesnelerin somut görüntüleri, metrelerce yüksekliği olan kuklalar, önceden kestirilemeyen ışık değişimleri, ışığın insanı sıcak soğuk terleten bedensel etkisi vs."
> SAHNELEME:
> "Sahne üzerinde bir metnin basitinden kitabına uydurulması olarak değil, her sahne yaratımı için bir çıkış noktası olarak görülen sahnelemeyi tipik tiyatro dili oluşturacaktır. Bu dilin kullanımı ve uygulamasıyla yazar ile yönetmen arasında eskiden kalma ikili de ortadan kalkacaktır, oyun yerini, oyunun ve eylemin iki kat sorumluluğunu yüklenmiş tek bir yaratıcı alacaktır."

Her oyunun temelinde sistematik olmayan ancak gerekirse kanlı da olabilecek bir vahşet öğesi olmadan, tiyatronun mümkün olamayacağını savunan bu yaklaşımda, dil

[2] Türkçesi Yalçın Baykul'a aittir.

gibi, oyun da çoğunlukla şifrelenmiş olacaktır. Kıyıcı tiyatro, çok farklı duyguları ve çizgileri olan psikolojik insanı bırakarak bütünsel insana yönelecek, ruhun yalnızca önyüzünü değil, arka yüzünü de insanlara tanıtacaktır. Bu tiyatro anlayışında acının kaynağı insanın bilinçaltıdır. Tiyatronun işlevi bu gizli dürtüleri, içgüdüleri acılı bir işlem de olsa ortaya çıkarmaktır. İmgelem gücü ile rüyaların gerçekliği, oyunda yaşamla aynı düzlemde yer alacak, büyük toplumsal çalkantılar, doğa güçleri, rastlantının müdahalesi, yazgının çekim gücü ya dolaylı olarak ya da doğrudan, yeni bilimsel araçlardan edinilen maddi anlatımlar biçiminde kendini gösterecektir. Bu amaçla "kıyıcı tiyatro" çağın getirdiği huzursuzlukları, sözde uygarlaşmış insanın tutkularını sergileyecek konular seçecek, karakterlerin psikolojik gerçeklerine değinmeden toplumdaki çatışmayı dile getirecektir. Bunu yalnızca gerçekler aracılığıyla değil düş ve imgelem aracılığıyla yapacak, insanın gizli kalan dürtülerini, suç işleme hazzını, erotik tutkularını, ilkelliğini gerçekten yaşanıyormuşçasına dışa vuracaktır. Kıyıcı tiyatro, somut nesnel anlatımı yeğleyerek görüntü dilinin baskın olduğu, bol hareket, ses, ışık ve renk yoğunluğu, haykırma, çarpışma, susma, tekrarlama göstergeleri aracılığıyla bir şiddet gösterisi yaratır. Yazılmış olanı kullanmayan, bilinen konuların, gerçeklerin ve yapıtların çevresinde, doğrudan sahneleme deneyleri yapmayı öneren bu tasarımda sahne dekorasyonuna yer verilmezken, müzik araçları nesneler halinde, sanki sahne tasarımının parçasıymış gibi kullanılır; kostümler renkli ve gösterişlidir, ışık titreşimleri sihirli bir etki yaratır. Ayrıca izleyici yeri ile sahne de ortadan kaldırılarak eski sazların müziği eşliğinde yaratılan atmosferde, oyun yerinin ortasına yerleştirilmiş seyircinin duyularına yönelinir.

#### 3.2.1.2.4. Absürd Tiyatro

II. Dünya Savaşı'nda yaşananların insan aklının algılayamayacağı boyutlara ulaşmasının yansısı savaş sonrasında, tiyatro sanatında bir uyumsuzluk tiyatrosu olarak ortaya çıkmıştır. Absürd tiyatro ya da bu akımın en önde gelen temsilcilerinden İonesco'nun terminolojisini kullanacak olursak "karşı tiyatro" olarak adlandırılan bu akım tüm sanatsal uyumları bozarak, bilinen tüm tiyatro kalıplarını parçalayarak yaşamın usa aykırılığını sahneye taşır. 1945 sonrası tiyatro, dönemin ideolojik söylemini karikatürize eden ve absürd yaklaşımıyla sahnede yazınsal söylemden uzaklaşan bir teatrallik arayışındaydı. Bu dönemde tiyatro öznesi, egemen gücü dille olan ilişkisi çerçevesinde keşfetmeye yönelen Brecht'in ve Piscator'un

politik tiyatrosundan esinlenerek Marksist tipte bir analize yöneliyordu. Gerçeküstücülükle başlayan bir gelişimin devamını oluşturan bu akım saçma ve uyumsuz bir dünyanın ancak uyumsuzlukla anlatılabileceği düşüncesine dayanır. Anamur (1997, 5) 1950'li yıllarda sahnelenen oyunların içerik ve anlatım bağlamında devrim olarak nitelendirilebilecek bir değişimi getirdiklerini ve bu yıllarda Beckett, Adamov, Genet, Tardieu, Vian, Pinter gibi yazarların, birbirlerinden habersiz olarak, benzer bir anlayışı sergileyen ve "absürd tiyatro" başlığı altında "öncü" oyunlar yazdıklarına dikkat çekmektedir. Belirli ilkeler ve kurallarla sınırlanmayan, akım içinde yer alan yazar ve yönetmenlerin kendilerine özgü biçemlerine koşut olarak çeşitlilik gösteren, tam da bu nedenden dolayı öncü özelliğini koruyan absürd tiyatro geliştirilen farklı biçemlere karşın, insan durumundaki saçmalık, iletişimsizlik, yabancılaşma, insansızlaşma, gerçeğin yerinden oynatılması, gerçeği asal birimlere ayrıştırma gibi ortak özellikler sergiler. Avrupa tiyatro geleneğinin vazgeçilmez kabul ettiği özellikleri yok sayan bu yaklaşımda, zaman ve yer belirlenmediği gibi, oyun kişilerinin özellikleri de belli değildir, tıpkı olay gelişimini gösteren öykünün de bulunmaması gibi. Kişilerin iç karmaşasını açıklayan uzun serim bölümü, kişilerin ne özelliklerini, ne de bulundukları durumu açıklar. Amaçsız bu açılım uyumsuzluk duygusu yaratarak yaşamın saçmalığını, usa aykırılığını vurgular. Bunu yaparken, konuşmadan çok görüntüsel anlatım aracılığıyla, abartma, karikatürleştirme gibi yöntemleri kullanır, olağan ile şaşırtıcı, acıklı ile güldürücü, sıradan olan ile olağanüstü, şiir ile düzyazı bir arada yer alır.

Absürd tiyatro kaynağını Fransız gerçeküstücülüğünün öncüsü Alfred Jarry'nin *Kral Übü* oyunundan alır. Ayrıca tüm öteki çağdaş eğilimlerde olduğu gibi Artaud'nun etkisi de yadsınamaz. Önce Fransa'da, ülkeye göç etmiş, Fransızca yazan, Samuel Beckett ya da Eugène Ionesco gibi yabancı yazarlar ve Jean Louis Barrault, Roger Planchon gibi yönetmenler tarafından benimsenen bu tiyatro yaklaşımı, ardından da öteki Avrupa ülkeleri ile ABD'de yaygınlaşmıştır. Şener (2008, 299), bu yaklaşımın amacını şöyle açıklamaktadır:

> "Absürd tiyatronun amacı, dünyanın uyumsuz olduğunu, toplumda insanca bir düzen kurulamadığını, bireye usunun değil, ilkel güdülerinin egemen olduğunu göstermek, böylece insanın kendini yapıntı düzenlemelerle avutmaktan vazgeçip saçmanın bilincine ermesini sağlamaktır. Tiyatroda oyunla paylaştığı kısa sürecinde kendi gerçeği ile yüz yüze gelen insan, yaşamın gerçek anlamı üzerinde düşünmeye başlayacaktır. Bu deney, insanın uyumsuzluğu görmezden gelmeyi bırakıp saçmayı yasallaştırmasını sağlayacaktır."

### 3.2.1.3. Günümüz Tiyatrosu

Günümüzde tiyatro düşüncesi bu sanatı yeniden tanımlamaya ve seyirciyle olan ilişkisini sorgulamaya çalışmaktadır. Bir yandan yansıtmacı gerçekçi tiyatro orta sınıfın beğenisine koşut olarak yüzeysellikle suçlanmakta, öteki yandan karşıt görüşte olan öncü tiyatrolar denemelerinin sınırlarını zorlamaktadırlar. Bunun yanı sıra kitle iletişim araçlarının insanı kolaycılığa iten ve onu sığ bir düzeyde tutan rekabeti tiyatro sanatının gelişimine engel teşkil etmektedir. Henüz çağdaş bir tiyatro kuramından söz edilemese de geleneksel oyun yapısının bozulması, yer ve zaman belirsizliği, öykünün eylemi tamamlamaktan çok onu sergilemesi, karmaşık türlerin bir arada kullanılması, seyircinin şaşırtılması gibi ortak biçimsel özelliklerden söz edilebilir. Daha önce de belirttiğimiz gibi klasik temsil estetiği, referans alınacak bir dış gerçeklik algısına temellenir. Bu gerçeklik taklit yoluyla gösterilecek ya da gösterilemeyecektir. Rönesans'la birlikte gelişen bu temsil anlayışında, esas olan bir gerçekliği göstermekken, gösteren-gösterilen ilişkisinin parçalanması, gösterilenlerin bağımsızlaşarak anlamdan arınmaları, sanatı soyutlaştırmış ve artık temsil edici olmayan bir sanatsal yöntem geliştirilmiştir. "Bilincin ya da bilinçsizliğin taklidi" olarak mimesis, temsil edici olamayan bir sanatta, değişen sanat anlayışına kendisini uydurmuştur. Klasik temsil estetiğinin temellendiği gerçeklik ile kurmaca arasındaki ayrım bulanıklaştıkça, temsil krizinin ortaya çıktığı ve temsil krizinin teatrallik anlayışıyla birlikte, dramatik metinleri yapıbozumuna uğrattığı söylenebilir. Dramatik metinlerde yaşanan çözülmeler temelde tiyatro ile dram arasında yer alan ayrışmalardan kaynaklanır. Klasik temsil anlayışındaki bu değişim tarihsel avangard döneminde "tiyatronun tiyatrosallaşması" (Meyerhold) anlayışına yol açmıştır (Karacabey, 2006, 121). Jakobson'un "yazınsallık" teriminden esinlenilerek oluşturulan teatrallik terimi tiyatronun kendine özgü araçlarını işaret eder. Tiyatronun tiyatrosallaşması ikonik göstergeleri birinci sıraya yerleştirerek, simgesel göstergeleri (dil) ikincileştirir. Teatrallik kavramı drama karşı çıkış olarak da algılanabilir. Karacabey (2006, 122)'in de belirttiği üzere, tarihsel avangardlar döneminde ortaya çıkan teatrallik, "yazarları da etkilemiş, metinlerinde dilsel göstergenin anlatıcı işlevini çözerek ya da oyun kişilerini kuklalara dönüştürerek, bu çabalara katılmışlardır." Tiyatroda değişim arzusunun körüklediği yaklaşımlar sahnesel teatrallikle başlayıp, daha sonra bu anlayışı destekleyen yazıların gelişmesiyle metinsel teatralliğe doğru yol almıştır.

Klasik temsil ilkelerine göre örgütlenmeyen, gerçeklik ile kurmaca arasındaki ayrımın yok olduğu modern sonrasındaki tiyatro metinleri, tarihsel avagardlarla başlayan bir sürecin ilerlemiş sonuçları olarak değerlendirilmektedir. Çağdaş tiyatro anlayışı günümüzde her şeyi mümkün gören bir eğilim sergiliyorsa bu öncü hareketlerin gerçekleştirdikleri değişimlerin bir sonucudur. Hatta 1960'lı yıllarda tiyatro alanında gözlenen, dili olumsuzlayan ve ilgiyi dilden bedene kaydıran hareketleri de tarihsel avangardların yeniden canlandırılması olarak görmek mümkündür. Amerikan performans kültürü, Grotowski'nin Polonya'daki "yoksul tiyatrosu", Peter Brook'un "kutsal tiyatrosu", Eugenio Barba'nın Odin tiyatrosu, Ariane Mnouchkine'in Théâtre du Soleil'i bu hareketlere örnek oluşturabilir. Tiyatrodaki bu yeni ve çarpıcı girişimleri oyuncu ve yönetmen kimliğiyle Polonya'da 1959 yılında kurduğu tiyatro laboratuarında yaptığı deneysel çalışmalar ışığında kuramsallaştıran Jerzy Grotowsky olmuştur. Artaud'nun etkisinde olan ve tiyatroyu oyunculuk sanatı olarak değerlendiren Grotowsky, oyuncunun vazgeçilmezliğine dayanan ve tiyatronun özünde bulunmayan yan sanatlarından arınmış "yoksul tiyatro" suyla seyircinin kendi derinliklerine dalmasını sağlayacaktır. Yine günümüz tiyatrosunu etkileyen bir başka ünlü yönetmen Peter Brook'sa "kaba tiyatro" olarak adlandırdığı canlı, renkli, eğlenceli oyunların, "kutsal tiyatro" olarak adlandırdığı mistik anlamlı ve törensel oyunların özelliklerini bir araya getirecek bir tiyatro yaklaşımında seyirciyle doğrudan ilişkiye girmeyi amaçlamıştır (Şener, 2008, 309-316). Bu tür çağdaş yaklaşımların ve metinlerin temel bir özelliği de çeşitlilik sergilemeleridir. Dilden vazgeçen metinler olduğu gibi, dili başat bir unsur olarak kullanan metinler de yazılmaktadır. Beden ve dil anlamdan arındırılmış, gösterge işlevleri yok edilmiştir. Tarihsel avangardlarla başlamış olan dilsel göstergelerin anlamdan arındırılması postmodern tiyatroda daha da ileriye götürülmüş, yakın çağın tiyatro estetiğini ve tiyatro metinlerini etkilemeyi sürdürmüş ve sürdürmektedir. Bu postmodern tiyatronun oluşum özelliği deneyselliktir; nefes, ritim gibi "canlı bedenin şimdisine ait unsurlar" öne çıkarken tiyatronun tüm unsurları gibi dil de bir anlam bozumuna uğramakta, diyalog yerini çok-sesliliğe bırakmaktadır. Dilin bir şeyleri anlatması değil, seslerin, sözcüklerin, cümlelerin, tınıların anlam oluşturmayan durumlarının sergilenmesi hedeflenmektedir. Postdramatik tiyatro, organik bütünlük arayışı yerine, aşırılığa eğilim, parçalama, istikrarsızlaştırma ve paradoks biçiminde kendini gösteren heterojenliğe yerini bırakmıştır. Anlam doğrultusunda sürdürülen arayışlar, yirminci yüzyılda sahnesel süreci seyirciyle iletişime sokarak yeniden

anlamlandıran yönetmene başat bir yer vermiş "yönetmen tiyatrosu"nu birincil konuma getirmiştir. Çağdaş yazarlar yönetmen tiyatrosunun gereklerine uygun metinler yazmakta, eylem, figür, diyalog gibi klasik dramın yapısal unsurlarını, metadram biçiminde oluşturdukları bu metinlerde, konu haline getirmektedirler. Bu yazarlar dramın asal bileşenlerini dönüştürerek kullanmakta, statik dram ile eylemi eylemsizliğe, klasik nedenselliği ve sonuca doğru ilerleyen yapıyı, sonsuz dönüşümlerin çevrimsel mantığına oturmaktadırlar. Örneğin karakteri kişisellikten uzaklaştırmakta, diyalog yerine monolog ya da koro kullanmakta, böylece klasik dramın tüm unsurlarını dönüştürmektedirler. Yeni metinler dramı reddetme ve eleştirme eğiliminde olup, anlamın çoğulluğu ilkesinden hareket ederek tiyatroda metnin statüsünün yeniden tanımlamaya çalışmaktadırlar. Bu değişimler, dramın artık öldüğünü söylemektedirler. 1980'li yılların başından beri, tiyatroda metnin yeniden güçlendiği gözlenmekte, dil ve metin deneysel tiyatroda yeniden keşfedilmekte, postmodern düşüncenin her şeyi kucaklama eğilimiyle de bütün biçimler yan yana kullanılabilmekte, sahnesel teatrallikten metinsel teatralliğe değişim gösteren teatrallik artık tiyatro için yazılan metinlerin bir parçası olarak ortaya çıkmaktadır. Artık metinlerin klasik ya da modern olması değil, sahneleme biçimleri önem kazanmıştır. Yeni tiyatro biçiminde sözün kendisinin yeniden "edim" olması söz konusudur. Yeni metinlerde, oyun kişilerin konuşmalarından oluşan ana metin ile açıklamalardan oluşan yan metin arasındaki ayrımın tümüyle ortadan kalktığı, Koltès metinlerinde de sık sık tanık olacağımız gibi, metnin tek tabaka halinde sunulduğu görülmektedir. Postmodern sanat anlayışı yaşam ile sanat arasındaki ayrımı ortadan kaldırmıştır. Avangard yaklaşımın içeriği olumsuzlayıp biçimi yüceltme tekniği postmodern sanatta da sürdürülürken, estetizmin anlatım araçları ile yeni teknikler birleştirilse de geçmiş çağların anlatım tutumu da tümüyle reddedilmemektedir. Ayrıca sanatın kitle kültürüyle ilişkisini kabul etmemesi yeniden kendi içine kapanmış bir dil oluşturmasına yol açmıştır. Postdramatik olarak nitelendirilebilecek günümüzün çağdaş tiyatrosunda Karacabey (2007, 141)'in de belirttiği gibi "Organik bütünlüğü reddediş, aşırı olana eğilim, deformasyon ve paradoksla birleşen yeni tiyatroda, birbiriyle bağlantısı koparılmış parçalar arasındaki ilişkinin-ya da kopukluğun-seyircinin algısını kışkırtacağı ve fantezi gücünün aktif hale getireceği varsayılır." Peter Bürger, yetmişli yıllarla beraber Batı'da başlayıp tüm dünyaya yayılan bu yeni sanatsal duyarlılığı "post-avangardizm"olarak adlandırdığında Fırat Güllü (2000, 227)'nün de belirttiği üzere, estetik kategorilerden

çok, ideolojik kategorileri kullanır. Postavangardistler geçmişle hesaplaşmaya girmedikleri gibi bir önceki kuşağın bunalımlı ruh halini de hoş görmemekte, sanatı yeniden özerkleştirip ve gündelik yaşamdan yalıtmaktadırlar.

Yukarıda ele aldığımız günümüz Batı tiyatrosunu hazırlayan tüm bu gelişmelerde Fransa'nın da çoğu kez aktif bir rol alması ve Koltès yapıtının da bu coğrafyada filizlenmesi bizim için önem kazanmaktadır.

### 3.2.2. Fransız Tiyatrosu

Yirminci yüzyılın ilk yarısı Avrupa'nın savaşlarla, katliamlarla ve devrimci patlamalarla sarsıldığı bir dönem olmuştur. Bu dönemi geride bırakarak yeniden yaşama tutunmaya başlanıldığında artık yaşam ritminin hızlandığı, burjuva demokrasilerde aldatıcı bir rahatlığın hüküm sürdüğü, tüketim arzusunun ön plana çıktığı, teknolojinin hızla ilerlemesiyle dünyanın her yanında yer alan olayların artık herkesin evine kadar girdiği görülür. Tüm bu yenilikler toplumların örf ve âdetlerinin serbestleşmesine, seçkin sınıf kavramının önemini yitirmesine yol açar. Sinemanın sanat olarak kabul edilmesiyle de topluluklar halinde eğlenme yaklaşımı ortaya çıkmıştır. Bu değişikliklerden tiyatro sanatının da etkilenmesi kuşkusuz kaçınılmazdır. Batı dünyasını etkisi içine alan bu yenilikler, yüzyıllardır Avrupa'nın kültür merkezi olarak kabul görmüş Fransa'da da elbette etkin olacaktır. Bu bağlamda Stéphane Mallarmé, Maurice Maeterlink, Paul Claudel, Edmond Rostand, Alfred Jarry gibi oyun yazarları, oyun yönetmenliğinde Lugné-Poe, Fransız tiyatrosuna getirmiş oldukları yeniliklerle öne çıkan isimlerdir. On dokuzuncu yüzyılın sonları ile yirminci yüzyılın başlarında Edmond Rostand'nın oyunları sayesinde Romantizm sahnede hâlâ ilgi görse de, Robert Pignarre (1975, 137-147)'ın "örf-âdet komedyası" olarak tanımladığı, "tüccar takımı", "şan satıcıları", "yeni zenginler", siyasal alanda seslerini duyurmaya başlamış olan 'yeni beyler', "savaştan dönen askerler" gibi toplumun farklı kesitleri etrafında gelişen konuları ele alan Bulvar tiyatrosu, özellikle de 1914 öncesinde, hâlâ önemini yitirmemişti. Örneğin Edouard Bourdet burjuva ailenin yozlaşmasını dile getirirken, Paul Geraldy ile Denys Ameil evlilik müessesesini inceliyor, Sacha Guitry her sezonda hep aynı, zengin, mizah yönü baskın adamın monologlarını sahneye taşıyordu. Bu oyunların amacı tıpkı aynı doğrultuda olan ve genelde eşlerin ihanetlerini komik bir biçimde ve yüksek bir ritmle sahneye taşıyan vodvil oyunları gibi halkı kolay yoldan

eğlendirmekti. 1910'larda tüm estetik normların kökten olumsuzlanmasından yana olan ve gelenekle bağların koparılmasını isteyen yeni bir sanat anlayışı olarak nitelenen yukarıda ayrıntılı olarak ele aldığımız fütürizm de gelişmekteydi. Aslında bu gelişmelere kapı açan on dokuzuncu yüzyılın son on yılında, *Ubu Roi* başlıklı oyunuyla Alfred Jarry olmuştur. Yeni bir güldürü yazarı olarak ortaya çıkan Jarry, söz konusu oyunuyla aslında gerçeküstücülük akımının ve absürd tiyatronun habercisi oluyordu. 10 Aralık 1896'da Paris'te Théâtre de l'Œuvre'de sahnelenen oyun önemli bir başarı sağlamamış olsa da benzeri görülmemiş bir skandal yaratacak, oyunu, *Ubu Cocu* (1987), *Ubu Enchainé* (1900) ile *Ubu sur la Butte* (1906) izleyecek ve Jarry dadacıların ve gerçeküstücülerin öncüsü konumuna gelecektir. *Ubu*, farsı, grotesk maske oyunu, palyaçoluk, Grand Guignol geleneği ve tarihsel oyun gösterisini bir arada içermekteydi. Lugné-Poé'nun yönettiği küçük l'Œuvre Tiyatrosu'nda 1896 yılında sahnelenen oyunda, güldürü öğesi, benimsenmiş değerleri yıkma aracı olarak kullanılmaktaydı. Gerçekliğin işe karışmasıyla ölçüsünü aşan bu farsın amaçlı aşırılığı oyuna şiirsel bir boyut da katmıştı. Pignarre (1975, 134), Jarry ile Lugné-Poé'nun çağdaş şiir anlayışını ilk kez sahnede sergileyen kişiler olduğunu vurgulamaktadır. Oyunuyla Jarry, yalnızca dönemin tiyatro estetiğine karşı çıkmakla kalmıyor bunun ötesinde, yepyeni bir karşı estetik anlayışı da öne sürmüş oluyordu. Jarry'nın tiyatro geleneğiyle alay eder tavrı, yirminci yüzyıldaki ilk avangard hareketlere, tiyatro deneylerine örnek oluşturacaktır. Bunun yanı sıra Alfred Savoir buruk, Marcel Achard'sa duygusal güldürüleriyle, Marcel Pagnol Marsilyalıyı anlatan oyunlarıyla, Charles Vildrac popülist, Henri-René Lenormand psikolojik, Jean-Jacques Bernard, Çehov tarzı şiirsel denemeleriyle ya da Fernand Crommelynck lirizmi, Jules Romain'se kendi dünya görüşünü yansıtan unutulmaz kahramanlarıyla, seyirciyi bildik türlerin dışına çekmeye başlamıştı. Hatta fütürist grupların deneyimlerinden yararlanarak yeni bir tiyatro anlayışı arayışına giren "Sanat ve Eylem" grubu (Laboratoire Art et Action) yeni bir ruhun gelişmesini muştuluyordu. I. Dünya Savaşı yıllarında, Guillaume Apollinaire'in *Triesias'ın Memeleri* (*Mamelles de Tirésias*) oyunu, aynı yıl bale olarak sahnelenen Cocteau'nun şiirlerinin de yer aldığı *Parade* ya da *Damdaki Öküz* (*Le boeuf sur le toit*) ya da *Eiffel Kulesinde Evlenenler* (*Les mariés de la tour Eiffel*) gibi yapıtların çağdaş müzik (Satie) ve çağdaş resim (Picasso) katkılarıyla tiyatro, opera ve bale olarak sergilenmeleri bu yeni yaklaşımların işaretiydi. 1919'dan sonra Georges Pitoeff, ünlü İsviçreli yönetmen ve çağdaş tiyatro kuramlarının öncüsü olarak

tanımlanabilecek Adolphe Appia'nın araştırmalarını geliştirmeye başlar. 1912'de Paris'te le Théâtre du Vieux-Colombier'yi kuran Fransız tiyatro sanatının yapı taşlarından Jacques Copeau tiyatronun temel öğelerine ve en yalın anlatım araçlarına dönerek bir "arı tiyatroyu" gerçekleştirmeye çalışır ve tarihsel sürecini yitirmiş bulunan oyun yazarı-oyuncu-yönetmen birlikteliğini yeniden oluşturmayı dener. Her yapıtın kendine özgü bir sahneleme biçimi ile yöntemi olması gereğini vurgulaması ve yetiştirdiği Louis Jouvet, Charles Dullin gibi tiyatro insanlarının eski başyapıtları yenileyerek sahneye taşımaları ve yeni yazarlar aramaya koyulmaları tiyatro sanatına bir ivme kazandırır.

Gerçeküstücü şair ve kuramcı Antonin Artaud, Jarry'nin tiyatro estetiğiyle ilgili düşüncelerini benimsenmesiyse yirminci yüzyıl tiyatro anlayışını derinden etkileyecektir. Antonin Artaud, Roger Vitrac'la birlikte 1927 yılında Alfred Jarry Tiyatrosu'nu kurar. Bu arada II. Dünya savaşı öncesinde Avrupa'yı saran ekonomik bunalım liberal değerlerin önemini yitirmesine yol açmış, sahneyse düşlerinden uyanmaya başlayan, karışık ideolojiler arasında temsil ettiği düzen ve ahlâk anlayışını korumaya çalışan bir sınıfı yansıtmaktadır. André Obey gibi oyun yazarları yazınsal başyapıtlara odaklanırken, Armand Salacrou'nun çizdiği toplumsal tabloların geri perdesini bilinçaltını açıklayan düşler oluşturur. Jean Cocteau'ysa kendi iç mitolojisini, Yunan tragedyası, peri oyunları, burjuva dramı, tarihsel dram aracılığıyla açıklamayı denemektedir.

Kırklı yıllar Henry de Montherlant'nın oyunları gibi daha çok geleneksel başyapıtlara odaklanırken, Jean Anouilh modernleştirdiği tragedyalarla yobazlığı, tembelliği, fırsatçılığı, paranın yozlaştırıcı gücünü eleştiriyor, öteki yandan gençliğin uzlaşmasız arılığını *Antigone* de olduğu gibi yüceltiyordu. Savaş sonrası tiyatroda önemli değişimlerin yaşandığı gözlenir. Öncelikle sahneye koyuş biçimleri yenilenmiş, bunun yanı sıra dramatik yapıtın dili, anlamı ve yapısı devrim niteliğinde değişikliklere tâbi tutulmuştur. Bu noktada Artaud'nun bilinçaltını özgürleştiren, duyuları zorlayan ve dilin geçerliliğini sorgulayan ve yukarıda irdelediğimiz "kıyıcı tiyatro"nun devreye girdiğine tanık olunur.

Ellili yıllarla birlikte seyirci yeni bir tiyatro yaklaşımıyla karşı karşıya kalacaktır. Bu yıllardan itibaren Fransız tiyatrosunda metinsel düzlemde aşırı bir üretimin olduğu ve yönetmenin önem kazandığı gözlenir. Önceleri metne hizmet eden bir konumda yer alan yönetmen zamanla edebiyata karşı tiyatronun özerkliğini olumlayan bir

yaklaşımla bir yaratıcı olarak kabul görmeye başlar. Ayrıca ortaya birçok yönelimin de çıktığı görülür. Örneğin savaş sonrasında Jean Paul Sartre ya da Albert Camus gibi yazarlar özgürlük ve insanlık sorumluğuna değin düşünceler geliştirirler. Bu düşüncelere yeni bir ahlak anlayışını yerleştirmek, davranış biçimlerinde bağlanmacılık gibi hümanist modeller sunmak gibi bir yaklaşım eşlik eder. Böylelikle "bağlanmacı tiyatro" olarak adlandırılan yeni bir yönelimle tiyatro düşünce ve tartışmaların işlevsel bir sahası olur. Direniş hareketinin doğurduğu ulusal bilinç savaş sonrasında, sınıf ayrılıklarını, bölünmeleri yok etmeyi amaçlayan birleştirici bir tiyatro arayışına yol açar. 1947'de Avignon Tiyatro Festival'nin kurucusu ve TNP (Ulusal Halk Tiyatrosu)'nin yöneticisi Jean Vilar'ın da uğraşlarıyla halkı birleştirici aynı zamanda da eğitici bir işlev üstlenecek "halk tiyatrosu" (théâtre populaire) bir halk hizmeti anlayışıyla devreye girer. Bir başka yaklaşımsa 1950'li yıllarda Paris'in küçük sahnelerinde gelişmeye başlayan "karşı-tiyatro" (anti-théâtre), "avangard tiyatro" (théâtre d'avant-garde) ya da "absürd tiyatro" (théâtre de l'absurde) gibi adlandırılan ve yine yukarıda öncü akımlar arasında irdelediğimiz bir "yeni tiyatro" (nouveau théâtre) yönelimi olmuştur. Öncelikle Paris'in Batı Yakasında entelektüel ve öğrencilerden oluşan bir seyirci kitlesine hitap eden küçük tiyatro salonları açılmaya başlanır. Buralarda gerçekçiliğin reddedildiği, sözcüklerin anlamlarından çok tınılarının önem kazandığı oyunlar sergilenir. Bu yeni tiyatro, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet gibi yazarlar tarafından benimsenir. Bu oyunların özelliği yalnızlık, bekleyiş, saçmalık, iletişimsizlik, ölüm gibi varoluşçu tiyatro izleklerine yakın konuları işlemesinden çok, yeni dramatürjik ilkelere ve dilsel ile yazınsal olmayan bir iletişim yapısıyla farklılaşmalarıydı. Ionesco bu yeni yaklaşımları "Avangard özgürlüktür" diyerek tanımlasa da Corvin (1987, 4) bunun kontrollü bir özgürlük olduğuna, çünkü bu yenilikleri kabullenmesi gereken seyirci parametresinin göz ardı edilemeyeceğine işaret eder. Her ne olursa olsun avangard hareketler yeni bir dramaturginin oluşumuna çok katkıda bulunmuşlardır. Tiyatro artık bir eylemin etrafında gelişen bir söylev değildir, ne durumlarla ilgili analitik çözümler yapmakta, ne de kuşkuları, kararsızlıkları dile getirmektedir, o artık sadece göstermektedir. Öykünün yok olması "konu krizi"ni, dilin iflasını, karakterin yıkımını da beraberinde getirmişti. Lautréamont, Rimbaud, Strindberg, Jarry, Kafka, Artaud ve Freud'un mirasçıları olarak kabul gören Ionesco, Beckett, Genet gibi yazarlar artık yeni kuşağın önderleri konumuna geçerler.

Fransız tiyatrosunu etkileyen bir başka yazar da tiyatroya getirdiği yepyeni bir biçim anlayışıyla toplum eleştirisi yapan Alman Bertolt Brecht olur, hatta Berliner Ensemble topluluğunun 1954 yılında Paris'te verdiği temsiller "bir fırtına yaratarak, Avrupa tiyatrosunu ve tiyatro düşüncesini etkilemiştir" (Şener, 2008, 265). Fransız tiyatrosunun Alman oyun yazarı Bertold Brecht'i keşf etmesi, yazarın *Cesaret Ana* gibi oyunlarının Paris'te sahnelenmesi 1968'li yıllara değin etkili olur. Tiyatronun yanılsamasını ortadan kaldıran ve seyirciye bir temsil izlediğini hatırlatan Brecht'in "yabancılaşma" efekti Roger Planchon gibi yönetmenleri, Michel Vinaver, Arthur Adamov, Arman Gatti gibi yazarları etkileyecektir. Bir başka yönelimse Yeni Roman'a yakın bir tiyatro anlayışının oluşmasıdır. Altmışlı yıllardan itibaren Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Robert Pinget gibi yazarların oyunlarında kahramanların kullandığı dil iletişimden çok, boş sözcükler aracılığıyla gizli arzuları, çatışmaları, tutkuları, yalnızlık duygusunu ortaya çıkarmaya aracı olur. Çağdaş Fransız tiyatro yazını, bir yandan anlatının parçalandığı ve yapısöküme uğradığı Brechtien miras ile tiyatronun tükenişine ve kurgunun ölümüne çağrı yapan Beckett arasında sıkışmış gibidir. Birçok yazar klasik yazınsal metinleri uyarlamaya özenirler, ellili yıllarda Brecht hayranı yazarlar yeni bir dramaturgi yaratmayı başaramamışlardır. Doğalcı yaşam diliminden uzaklaşma, kronolojik yapının zaman-mantık kıskacından kurtulma arzusunda olan birçok yazar, gerçeğin karmaşıklığını yakalamak, şimdiki zaman ile geçmişi karşı karşıya getirebilmek için metni tablolara ayıran ve montaj gerektiren bir yaklaşım benimserler. "Gündelik tiyatro" metinleri sıradan insanların yaşamlarına, aile içi sorunlara, özel yaşam öykülerine odaklanır.

Altmışlı yıllarla beraber çağdaş tiyatro, dilin parçalanması, diyalogun ortadan kalkması, yazınsallıktan kesinlikle uzaklaşmasıyla öne çıkar. Bu dönemde özellikle 1968'den itibaren Fransa'da, Michel Vinaver, Bernard-Marie Koltès, Valère Novarina, Hélène Cixous ve Jean-Luc Lagarce gibi tiyatro yazarlarının yapıtlarında modern tiyatro ile post-modern tiyatro arasında bir ayırım oluşur. Modern tiyatro elbette bedeni konu alır ancak bunu öykü ve dil sınırlarında tutmaya çalışarak yapar. Buna karşın post-modern tiyatroysa, bir dil işlevi, bir sahneye koyma estetiği ve oyun kuramı haline dönüştürdüğü bedene şiddet uygulamasıyla özneyi sorgulamaya kendini zorlar. Post-modern tiyatro bedeni yalnızca farklı sosyokültürel söylemler içinde tarihsel olarak kavramlaştırılmış ve eklemlenmiş bir ürün olarak değil, daha çok, öznenin söylemini inşa eden ve temsil edilebilen bir varlık haline getiren bir

eklemleme ile kavramlaştırma süreci olarak görür. Dil artık eylem olmuştur. Bu dil Jacques Audiberti, Geaorges Schehadé ya da Jean Vauthier'de olduğu gibi kimi zaman şiirsel bir eylem ya da Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov örneğinde olduğu gibi "gerçekçi"dir; çünkü artık bu dilde nesne ve hareketler gösterene dönüşmüş ve klasik ya da simgeci tiyatroda olduğu gibi karakterleri ortaya çıkarma işlevini yitirmiştir. Yeni yaklaşımlarıyla bu tiyatro metafizikselden çok siyasal, hiçliğin kımıltısızlığından çok şiddetin hareketliliğine daha duyarlıdır. Corvin (1987, 3-7), bu yeni tiyatro anlayışının sahne tekniklerini altüst etmediğine, yeni bir uzam, yeni tip bir oyunculuk, yeni bir sahneye koyma biçimi getirmediğine dikkat çekmektedir. Ona göre, bu tiyatro bir yandan kültür tüketimi, öteki yandan iletişimin yadsınması aracığıyla ne tamamlanmış bir oyunu temsil etmekten yanadır ne de tiyatroyu koruyucu bir kurum olarak görmektedir. Artık "Godot'yu beklerken" yaşanan hiçliğin yerini rüya almıştır. Öyle ki Fernando Arrabal, Gérard Gelas, Arthur Adamov, Copi, Romain Weingarten ya da Eugène İonesco gibi birbirinden farklı kalemler bile rüyada fikir birliğine varmışlardır. Anlaşılmaz ve mantık dışı görüntüler üretseler de bu rüyalar belirli bir simgesel sistemle çözülebilirdirler. Tiyatronun edebiyata yönelmesini engelleyecek bir yaklaşım da parodidir. Parodinin özgürleştirme ve seyircinin "gözünü açma" gibi bir gücü vardır. Bu yeni tiyatro yaklaşımı sürekli olarak dilin yapısını, yaşama yeteneğini sorgular. Bunu iki biçimde gerçekleştirir. Şiirsel dil cümlenin bildik kalıplarını kırmaya ve seyirciyi şaşırtmaktan çok, ona daha fazla şey söylemek ve bunu farklı bir biçimde sunmak içindir. Bu kimi zaman Vauthier'de olduğu gibi bir "çığlık-dil" (langage-cri) ya da Scheadé'de "düş-dil"olacaktır. Hatta kimi kez bu dil Kateb Yacine örneğinde olduğu gibi somut ve tarihsel bir "şiirsel gerçekçilik"le nitelendirilir. Bir başka yolsa Adamov, Ionesco, Genet'de olduğu gibi toplumsal ve siyasal ya da Beckett, Vian, Weingarten, İoneco'daki gibi metafizik uzantıları olan ihbarcı bir tutum sergilemektir. Bu yeni tiyatronun hiçlik, düş, imge, parodi ve dille olan ilişkileri ilk başta avangard tiyatro için geçerlidir (Corvin, 1987, 12-23). Boris Vian, Fernando Arrabal, Robert Pinget, Romain Weingarten gibi yeni nesil yazarlar Beckett'in mirasçısı olarak insanlık durumunu boğucu ve metafiziksel saçma sözler aracığıyla sergileyecekler ya da İonesco'nun dili ve ussal kategorileri karıştırma yoluyla yarattığı mizah ve düşten esinleneceklerdir. Adamov'un da içinde yer aldığı gerçekçi ve siyasal bir tiyatro anlayışı 1965'ten itibaren André Benedetto gibi yeni oyun yazarlarında gerek izlek, gerekse estetik bağlamında ortaya çıkacaktır. Edebiyat

karşıtı bir tiyatro olarak tanımlanan çağdaş tiyatro, ister Beckett'in sessizliklerinde olsun, ister Arrabal'ın düşlerinde olsun hep bir metin tiyatrosu olarak nitelendirilecektir. Geleneksel anlayış içinde yazar ile seyirci arasında olması varsayılan bağların çözülmesi sahneleme bağlamında yönetmen tiyatrosuna yol açacak ve bu yaklaşım Antoine Vitez, Daniel Mesguich, Georges Lavaudant, Daniel Benoin, ya da Jacques Lassalle gibi yönetmenlerin kuşağında etkinlik kazanacaktır. Corvin (1987, 70-98), modern yapıtın kesinlikle açık uçlu ve çoğul anlamlı olduğunu, anlamanın hiçbir zaman tükenmediğini ve yönetmenin görevinin de anlamı oyuncunun bedeninde gizli olan imgelemi harekete geçirerek (Vitez), toplumbilimsel ve kültürel öğelere başvurarak (Benoin) ya da söylenmeyene yoğunlaşarak (Lassalle) ortaya çıkarma olduğuna dikkat çekmektedir.

Yetmişli yıllardan itibaren eleştirel bakış, Michel Deutsch'ün oyunlarında olduğu gibi modernitenin öne çıkardığı büyük bedensel mitoslara, bireyselciliği körükleyen tüketim toplumuna, belirli bir koda uygun olarak bedeni belli bir ölçüte tabi tutan toplum yasasına yönelir. Tiyatroya gidenlerin sayısındaki düşüş, eğitime odaklanmış ödenekli halk tiyatroları ile eğlendirmeyi amaçlayan özel tiyatrolar arasındaki kopukluk tiyatro alanının sorunları olarak ortaya çıkar. Oyuncuların hareket ve çığlıkları bu yıllarda her tür söyleme yerini bırakırken, seksenli yıllarla beraber metne, ancak dramatik olmayan metne, bir geri dönüş yaşanır, Lagarce, Koltès gibi yazarlar farklı söylemleriyle çağdaş klasik konumuna gelirler, sahne ile seyirci arasındaki ilişkiyi oyun yazarları değil yönetmenler yeniden şekillendirmeye başlarlar. Seksenli yıllar ideolojilerin zayıfladığı hatta yok olduğu bir dönem olmuştur. 81 yılının Mayıs ayında solun kazandığı zafer, paradoksal bir biçimde her şeyin politik olduğu 68 Mayısıyla bir kopma yaşar. Öyle ki o güne kadar siyasal protesto söylemini benimseyen sol söylemin iktidar olmasıyla, tiyatro politikaya yatırım yapmak sorumluluğundan sıyrılmış olur. Böylece politik konuları işlemek yükümlülüğünden kurtulan tiyatro her tür ideolojiden soyutlanmış ve seksenli yıllarda yazarlar artık selefleri gibi bağlanmacı bir tiyatro anlayışından ve tiyatronun aynı düşünceyi paylaşan insanların toplandığı, eğitildiği bir uzam olduğu düşüncesinden uzaklaşmışlardır (Pignarre, 1975, 137-147).

Kültür politikaları bağlamındaysa 1945'li yıllarda Paris dışında Fransa'da tiyatronun can çekişir bir durumda olduğu görülür. Bu durum kültür politikalarıyla iyileştirilmeye çalışılmış, ödenekli Ulusal Halk Tiyatrosunun (Théâtre National

Populaire) kurulmasının yanı sıra kırsal kesimlerde de tiyatronun yaygınlaşmasına destek verilmiştir. Devlete bağlı altı ulusal tiyatronun yanı sıra devletten önemli bir destek alan Compagnie Renaud-Barrault, Théâtre du Soleil ya da Compagnie Peter Brook gibi tiyatro grupları da bulunmaktadır. Özellikle de sosyalistlerin gelişiyle 1980'li yıllardan itibaren tiyatro kurumuna verilen önem artmış, J. Lang döneminde bu ödenekler hayli yükseltilmiştir (Corvin (1987).

Sonuçta düşünce ve sanat akımlarına koşut olarak gelişen ve avangard olarak adlandırılan yeni yaklaşımlar, ister Fransa ister dünya genelinde olsun, bir patlamaya yol açmış olsalar da, dili yıkmaya ya da yüceltmeye yönelik yeni biçimleriyle seyirciyle iletişime girememiş, dolayısıyla tamamlanamamış bir girişim olarak kalmıştır. 1965'lerden sonra yaratıcı bir döneme geçen Fransız tiyatrosu, Valère Novarina'yla şiirsel tiyatronun yeniden doğmasına, Jacques Lassalle, Claude Régy gibi yönetmenlerle oyuncuya yapıtın içselliğini ortaya çıkarmasına izin verilmesine, Mesguich, Lavaudant, Vitez'in bütün teknik kaynaklardan yararlanmalarına önayak olmuştur. Batı tiyatrosu Armand Gatti, Mivhel Vinaver, Ariane Mnouchkine, Peter Brook gibi yönetmenlerin çağdaş dünyanın sorunlarını en zengin ve en çeşitli tiyatro araştırmalarıyla dile getirmelerine tanık olmuştur (Corvin, 1987, 126). Günümüzde "gösterim toplumu" olarak nitelendirilen, tragedya değerlerinden uzak, televizyon görüntülerinin aşırılığı karşısında sözün etkisini yitirdiği bir toplumdur artık söz konusu olan. Her şeyin bir göstergeye dönüştüğü, varlık ve değerlerin ayrıştırılamadığı, bir olayın estetik önemi ile onun medyadaki yansımasının farklılığı gibi sorunların yaşandığı postmodern bir dönemde, göstergelerin ancak onlarla oynayarak inşa edilmesini şart koşan tiyatro uygulamasına ne kadar yer kaldığı tartışılacak bir sorun olarak ortadadır.

Tarihsel gelişimi içinde, tiyatro alanında gözlenen değişimleri genelden özele giden bir yaklaşımla sunmaya çalıştık. Bu gelişmeler içinde incelememize konu olan Koltès tiyatrosu, çağdaş Fransız tiyatrosundaki klasik konumuyla, aşağıda ayrıntılı olarak görülebileceği gibi, gerek biçimsel, gerekse izleksel olarak, Batı kültürünün yirminci yüzyılda çizdiği parkura koşut bir çizgide karşımıza çıkmaktadır.

#### 3.2.2.1. Bernard-Marie Koltès ve Tiyatrosu

Ölümünün yirminci yılı dolayısıyla, 2009 yılında, doğduğu ve ilk gençlik yıllarını geçirdiği Metz kentinde düzenlenen anma toplantılarıyla ve sahnelenen oyunlarıyla

zaten hiç güncelliğini kaybetmemiş olan Koltès tiyatrosu yeniden gündeme gelmiştir. Yine bu çerçevede, yakın zamanda öleceğini bilen AIDS hastası yazarın "Yaşantımın önemi yok", diyerek hep saklamaya çalıştığı ve sırlarını hâlâ saklayan yaşamöyküsü ilk kez *Le Monde* gazetesinin tiyatro eleştirmeni Brigitte Salino tarafından kaleme alınmış ve *Bernard-Marie Koltès* başlığı altında yayımlanmıştır. *Retour au désert* (*Çöle Geri Dönüş*) başlıklı oyunun yazarın yaşamöyküsünün uzantısı olarak değerlendirilen tek yapıtı olsa da, Salino, yarı melek, yarı serseri bir adamın portesini çizdiği bu kitabında, Koltès'in yapıtının karşılaşmalar ile yolculuklara dayandığını belirtmekte ve özellikle yazarın ünlenmesinden sonra daha da çok sözü edilen eşcinselliğini ve AIDS hastalığını, tıpkı yazarın yapmaya çalıştığı gibi, fazla deşmemektedir.

Kısa yaşamına *La Fuite à cheval très loin dans la ville* (1976) başlıklı bir roman, iki öykü ve kısa metinlerden oluşan *Prologue* (1988), William Shakespeare'den *Le Conte d'hiver* başıklı oyunun çevirisi ve aşağıda dökümü bulunan oyunları sığdırmış olan Koltès ayrıca 1983-1989 yılları arasında kendisiyle gerçekleştirilen söyleşileri *Une Part de ma vie* başlıklı kitapta toplamıştır. Kaleme aldığı ve bir kısmı ileriki yıllarda yayımlanan tiyatro oyunlarıysa şunlardır:

- *Les amertumes* (1970)
- *La marche* (1971)
- *Le procès ivre* (1971)
- *L'héritage* (1972)
- *Récits morts* (1973)
- *Les voix sourdes* (1974)
- *Le jour des meurtres dans l'histoire de Hamlet* (1975)
- *La nuit juste avant les forêts* (1977)
- *Sallinger* (1977)
- *Combat de nègre et de chiens* (1979)
- *Quai ouest* (1985)
- *Tabataba* (1986)
- *Dans la solitude des champs de coton* (1986)
- *Le retour au désert* (1988) suivi de *Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise* (1988)

- *Roberto Zucco* (1988)
- *Coco* (1988) (taslak)

Yukarıda da görülebileceği üzere, görece az sayıda yapıt üretmiş olmasına karşın, Koltès'in ne denli önemli bir yazar olduğu birçok tiyatro insanı tarafından vurgulanmıştır. Koltès'in yapıtının ve onu önemli yapan özelliklerinin de tanımlandığı bu yazılardan birkaç örnek verelim: TNS'nin sanat danışmanı Anne-Françoise Benhamou (1994, 3)'nun da dikkat çektiği gibi, ünlü Alman yazar, şair, tiyatrocu Heiner Müller'e göre Koltès'in metinleri öylesine yoğun, derin, özgün ve güncel bir zekânın parıltılarıyla doludurlar ki Chéreau gibi ünlü yönetmenler bile bir Koltès oyununu sahneye ilk koyuşlarında metnin tüm yönlerini yansıtamazlar. Kendisiyle yapılan bir söyleşide "metinlerinde bu kadar önemli olan nedir?" sorusuna "Benim için müthiş olan bu Rimbaud ve Faulkner karışımıdır. Oyun kişileri tamamıyla dil aracılığıyla oluşup gelişiyorlar. Bu metinlerde aynı zamanda Molière tarzı bir yapı söz konusudur", diye yanıtlayan Müller (1994, 12)'e göre Koltès'te tiyatro bir deney alanına benzer, çünkü o yalnızca neler olabileceğini görebilmek adına, aralarında hiçbir ortak nokta olmayan çok farklı dünyaların insanlarını karşılaştırır. Ayrıca Koltès metinleri sanki inşa edilmemiş izlenimi uyandırırlar. Bu metinlerde bir algı düzleminden başka bir algı düzlemine akan bölümler söz konusudur. Bu bölümler öylesine akışkandırlar ki onları belli noktalara oturtmak olanaksızdır. Müller bunun yanı sıra sinemanın Koltès'i çok etkilediğini belirtmekte ve sinemanın resimle yaptığını onun dille yaptığına dikkat çekmektedir. Dolaysız, keskin, metaforik (değişmeceli) ve silah gibi kullanılan bir dildir söz konusu olan.

1990'da Fransa'nın beş ulusal tiyatrosundan biri olan, Odéon Théâtre de l'Europe'un başına getirilen İspanyol tiyatro adamı Louis Pasqual'sa kurumun yayın organı *Alternatives Théâtrales*'in 1994 Koltès özel sayısının başyazısında duygularını dile getirmektedir. Pasqual burada, insanlar "üzerine", insanlar "için", insanlar "arasında" bir şeyler anlatan Koltès metinlerini ilk kez okuduğunda bu metinlerde her şeyin ne denli sıra dışı, bilinmez, şaşkınlık verici olduğunu ve kendisini bir kapıyı ilk kez aralayan bir kişi gibi hissettiğini belirtmektedir.

Yine aynı sayıda yer alan romanlarının yanı sıra yazdığı birçok oyunla da tanınan Michel Vinaver (1994, 10), "Koltès'in yapıtı tamamlanmış bir yapıttır. Tıpkı Watteau, Mozart, Kafka örneğinde olduğu gibi, olgunluğun eşiğinde gelen ölümle

kesintiye uğramış olsa bile", demekte ve söylemin genişliği, yaklaşımın özgünlüğü ve sınırsız bir evrenin keşfiyle Koltès oyunlarını okuduğunda güçlü bir bütünlük izlenimi edindiğini vurgulamaktadır.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısının en önemli tragedya oyuncusu olarak kabul edilen ve bir bakıma Koltès'in tiyatroya adım atmasına neden olan Maria Casarès dünyanın sınırlarının artık merkeze taşındığını algılamış ve şüphesiz bunu yaşamış bir sanatçı olarak nitelemektedir genç yazarı (Alternatives Téâtrales, 1994, 3).

Metz gibi Fransa'nın doğusunda küçük bir kentte, başka bir deyişle Koltès'in onca küçümsediği Fransız taşrasında büyümüş, hep evinden uzak kalmış asker bir babanın Katolik bir okulda eğitilmiş oğlu nasıl olur da çağdaş bir klasik olarak nitelenen bir yazar konumuna gelebilmiştir? Ona yol gösteren hangi seçimleri olmuştur? gibi sorulardan yola çıkan Salino, karşılaştığı kimi insanların yapıtının oluşum sürecinde belirleyici bir rol oynadıklarına dikkat çekmektedir. Birkaç örnek verecek olursak, cenaze duasını da yapacak olan, ilk oyun karalamalarına tanık olan öğretmeni, Metz sinema kulübünün idarecisi, aynı zamanda Cizvit bir rahip olan Jean Mambrino bu insanlardan ilkidir. Onu, 1968'de Strasbourg'da *Médéa*'da izlediği ünlü oyuncu Maria Casarès izlemektedir. Koltès, Casarès'ten öylesine etkilenecektir ki bu onun bütün yaşantısını tiyatroya adamasına yol açacaktır. Daha sonraları Strasbourg Ulusal Tiyatrosu'na dönüşecek olan La Comédie de l'Est tiyatrosunun yöneticisi Hubert Gignoux'la olan uzun arkadaşlığıysa Gignoux'nun onun ilk okuyucusu, değerini ilk anlayan olmasına ve dolayısıyla giriş sınavına tabii tutulmadan TNS'nin (Théâtre National de Strasbourg) Tiyatro Yüksek Okulu'na kabul edilmesine olanak sağlayacaktır. Edition de Minuit yayınevinden önce oyunlarını ilk olarak yayımlayacak olan Lucien Attoun'un Koltès'in yazdıklarını okuması yine Gignoux sayesinde olacaktır, tıpkı ilk Chéreau'ya bu oyunlardan söz etmesi gibi. France Culture radyosunun yapımcılarından Jacques Taroni'yle Starsbourg'da tanışması; kendisi için bir oyun yazması için onu zorlayan ve bu sayede *La nuit juste avant les forêts*'yi kaleme alan oyuncu Yves Ferry'le karşılaşması; İngiliz tiyatro adamı Pierre Audi'nin kendisine bir oyun sipariş etmesi ve böylece *Dans la solitude des champs de coton* başlıklı oyunu yazması Koltès'in tiyatro kariyerinin kilometre taşlarını oluşturmuştur. Bu kişilerin yanı sıra Claude Stratz, Elsa Ruiz, Madeleine Comparot, Eisabeth Meyrand, "Bichette" adlı kız arkadaşları ve en az onlar kadar arkadaş olduğu ve kendisine yazdığı mektuplar aracılığıyla yaşamını öğrenebildiğimiz annesi

de Koltès'in yapıtının oluşum sürecinde önemli etkileri olmuş insanlardır (Thibaudat, 17.10.2009 [16.02.2010]). Ancak tıpkı Jouvet ile Giraudoux ya da Çehov ile Stanislavski örneklerinde olduğu gibi, Koltès'in de ünlü çağdaş yönetmen Chéreau'yla karşılaşmasının asıl belirleyici etken olduğunu yadsımak olanaksız.

#### 3.2.2.1.1 Yaşam Öyküsü

Yukarıda geçen isimlerin ışığında yazarın kırk bir yıl sürecek yaşam serüvenini aktaracağımız bu bölümde Salino (2009)'nun yapıtını temel almakla birlikte, biz kronolojik bir sıralamayı yeğleyeceğiz. Bunun yanı sıra yazarın çocukluğundan ölümüne dek sürdürdüğü ve yaşamının aşamalarını yansıtan yazışmalara başvuracak, kendisiyle yapılan söyleşilerden de destek alacağız. Kaynakçada yer alan ve referans olarak kullanacağımız yapıtların hiçbiri Türkçeye çevrilmemiş olduğundan tüm alıntılar tarafımızdan çevrilmiştir. Yapıtlardan aktaracağımız kesitlerse çevrilmiş olmaları durumunda çevirilerinden, aksi durumdaysa özgün biçimleriyle sunulacaktır.

a) Çocukluk Dönemi:

Yazarın bir üyesi olduğu Koltès ailesi Budapeşte kökenlidir. Koltèsleri Fransa'ya ya da başka bir deyişle Tuna nehrinden Moselle nehrine taşıyacak göçün öyküsü, bir kunduracı olan yazarın büyük büyük babasının yolculuğuyla başlar. Birinci Dünya savaşı sonrasında Koltèsler kendilerini Fransa'nın Moyeuvre kentinde madenci olarak bulacaklardır. Bernard–Marie Koltès'in babası Edouard, bu yoksul ortamda dünyaya gelir ve Katolik Kilisesinin yardımıyla eğitimini tamamlayıp askerlik kariyerini seçer. Koltèslerin emekçi sınıfından küçük burjuvaziye geçişi böylece başlamış olur. Edouard Koltès, II. Dünya savaşından önce maddi bakımdan görece daha iyi durumda olan Loraine bölgesinden Germaine Welsch'le evlenir; Welsch ailesi ellili yıllar Fransız taşrasının tipik Katolik ailelerindendir. Beş yıl sonra ilk çocukları Jean-Marie doğduğunda Germaine, kocası savaşta olduğu için tek başınadır. Edouard, daha sonra Metz'deki 150. piyade bölüğüne atanınca öbür iki çocuğunun doğumunda eşinin yanında olabilecektir. François'dan iki yıl sonra, 9 Nisan 1948'de doğan Bernard-Marie ailenin son çocuğudur. Annesi tüm yaşamı boyunca son doğan çocuğuna büyük bir tutkuyla bağlı olacaktır, tıpkı oğlunun annesine olan tutkusu gibi. Oysa babasıyla ilişkisi hep sorunludur, işi nedeniyle babanın sürekli evden uzak olması ve tam yakınlaşacakları bir zamanda erken

ölümüyle baba figürü Bernard-Marie'nin yaşamında hep eksik kalmıştır. Sağcı, De Gaulle karşıtı ve inançlı biri olan Edouard Koltès üçüncü çocuğunun doğumunu izleyen yıllarda Çinhindi'ne yollanınca Bayan Koltès kendisini çocuklarıyla yalnız bulur. Bernard üç yaşındadır, upuzun saçları ve hep gülen yüzüyle çok güzel bir çocuktur. Hatta iki yaşındayken Metz'de büyük bir mağazanın düzenlediği bir güzellik yarışmasında büyük ödülü kazanacaktır. O, ağabeylerinin de alaycı bir şefkatle dile getirdikleri gibi, sürekli süt isteyen yumuşacık bir çocuk, ailenin "moumoulaitlait"sidir. Çocukluk resimlerinde, ellerini bir melek gibi birleştirmiş ve kız gibi giydirilmiş haliyle görmek mümkündür. 1951 yılındaki ilk kudas ayinine katılığında da annesi ona kız elbisesi giydirecektir. Bernard-Marie, ilkokulu ailenin dinsel yaşamını yönlendiren Sainte Thérèse Kilisesi'nin yakınındaki bir okulda okur. Bu dönemde ailenin fazla bir sosyal yaşantısı yoktur. Anne zamanının büyük bir kısmını çocuklarına ayırır, kendisi bir edebiyat tutkunudur ve bunu da çevresine yayar. Evde hem dini yayınlar, hem annenin okuduğu romanlar, hem de babanın çocuklarına yolladığı çocuk kitapları vardır. Germaine Koltès çocuklarını sık sık Pralognan Vanoise'a tatile götürür. Hatta 1954 yılında kocasının risk primleriyle orada bir dağ evi yaptırır. Zaman içinde çocuklar sıkı birer dağcı olacaklardır, zaten dağcılık Bernard'ın yapacağı tek spor dalıdır. Bernard tüm yaşantısı boyunca bu eve sık sık gelecek, burası onun hem kafasını dinlediği, hem de yazabildiği sığınağı olacaktır.

1956 yılında baba Koltès, Fransız kalmasından yana olduğu Cezayir'e gönderilir ve orada iki yıl kalır, bu onun son savaşı olur, ardından askeri okula eğitmen olarak atanır. 1959 yılında Koltès kardeşler, Metz'deki Saint-Clément Koleji'ne gitmeye başlarlar. Ancak aile henüz kente taşınmadığı için, François ve Bernard yatılı okuyacaklardır. Yatılı okumak Bernard'ı hayli sarsacak ve bu yıllar "babasız geçen bir çocukluğun" sonu olacaktır. Bernard, Cizvit rahiplerin eğitiminde dinin gereklerini yerine getiren bir çocuk olmuştur. Anne ve babasına yazdığı mektupta "sizin niyetinize bütün bir dua okudum" (Koltès, 2009, 17), derken onun ne denli inançlı olduğunu görebilmekteyiz. Ayrıca çocuklara yönelik Katolik hareket grubu içinde yer almakta, Katolik çocuk dergileri okumaktadır. Ancak okulda sanıldığı kadar katı bir dini eğitim söz konusu değildir ve bunda da tüm öğrencileri etkisi altına almış olan yukarıda da sözünü ettiğimiz rahip Mambrino'nun rolü büyüktür. Ona göre Hıristiyanlık dünyadan el çekmek değil, aksine onu kucaklamaktır. Bu

düşüncelerini öğrencilerine de aşılar ve İngiliz eğitiminden esinlenerek bazı yenilikçi uygulamaları hayata geçirir. Şöyle ki okulda ayine katılmak zorunlu değildir, sabah dersler duayla başlamamaktadır, ancak dini eğitim dersleri her hafta yapılmakta ve eğitim de bu dini kültürden etkilenmektedir. Bernard'ın burada eğitimini alacağı söz sanatının izleri ileriki yıllarda tiyatrosunda yerini bulacaktır. Okuma ve spor saatleri günlük eğitimin olmazsa olmazları arasındadır. Ayrıca o sıralarda Fransa'da Katolik eğitimin bir parçası olarak kabul edilen izcilik de çok yaygındır. Bernard bu sayede Madeleine Camparot'yla tanışır. Madeleine yaşam boyu, onun için bir arkadaştan öte, bir kız kardeşten yakın ve son nefesine kadar hep yanında olacaktır. İzcilik yaşamında çok önemli bir yer tutmaz, o piyano çalmayı yeğlemektedir, zaten müzik Bernard için her zaman çok önemli, Bach, Beethoven ve Chopin de gençlik yıllarının en sevdiği bestecileri olacaktır. 1964 yılında tüm aile Fas'a bir yolculuk yapar. Bu Bernard'ın Afrika'yla ilk temasıdır ve Afrika onu şimdiden cezp etmektedir. 1965 yılında Bernard tehlikeli olmamakla beraber onu bir süreliğine hareketsiz bırakan Scheuermann hastalığına yakalanır ve ağır bir tedavi görür. Hastanede olduğu sırada tüm yakın arkadaşlarının "Bichette" diye seslendiği Mari Therese Mercky'yle tanışır. O da, Madeleine kadar olmasa da, Bernard'ın en yakın arkadaşları arasında yer alacak ve Koltès'in en önemli yapıtları arasında yer alan *Combat de nègre et de chiens* başlıklı oyununun ortaya çıkmasında etkili olacaktır. Okul yaşamına dönecek olursak Saint-Clément Koleji, Arap mahallesi olarak da bilinen Pontiffroy mahallesinde yer almaktadır. Burası fabrikalarda çalışmak üzere gelmiş Polonyalı, İtalyan ve Kuzey Afrikalı göçmenlerin yaşadıkları bir yerdir. Geleneksel Fransız şehirlerine benzemeyen bir hava solunmaktadır burada. Lokanta ve kahvelerden yayılan Arap müziği okula kadar ulaşmaktadır. Okulda köklü zengin aile ve subay çocuklarının yanı sıra tüccar ve işçi ailelerin çocukları da bulunmaktaydı. Annesinden ilk defa uzak kalan Bernard okuldaki bu ilk yılında çok mutsuzdur, yatakhanede, karanlıkta sürekli ağlayacak, derslerine çalışmayacak ve altıncı sınıfı iki kez okumak zorunda kalacaktır. Yaşadığı Metz kentinden de nefret etmektedir. İleride "bir garnizon şehri" olarak nitelendireceği bu taşra şehri o yıllarda havası gri ve nüfusunun üçte biri üniformalı olan boğucu bir yerdir. Yaşamı boyunca hep başka bir yerin arayışında olacak olan Bernard, bu arzusunu henüz çocuk sayılacak o yaşında dile getirmeyi başlar. O yıl anne-babasına yazdığı mektupta bu arzusunu "şehirden kaçmak, dumandan kaçmak, zararlı her şeyden kaç! Başka bir ülkede yaşamak, başka bir ırk tanımak, bu ırk için çalışmak!" olarak kaleme alır (Koltès,

2009, 23). Ancak anne ve baba Metz'de yaşamaya karar verdiklerinde, François ve Bernard yatılı okumaktan kurtulacaklardır.

Edouard Koltès 1961 yılında albay rütbesiyle orduyu bıraktığında henüz kırk yedi yaşındadır. Daha sonraki meslek yaşamı çok parlak geçmeyecek, maddi sorunlar yaşayacak, 1970 yılına kadar bir sendikanın bölge temsilcisi olarak çalışacak ve yanlış yatırımlarla büyük para kaybına yol açacaktır. O bir maceraperesttir. Bundan dolayı ileriki günlerde çocuklarıyla arasında sık sık tartışmalar yaşanacak, hatta Jean-Marie, "evde hayatın pek neşeli olmadığını söyleyerek" evi terk edecektir. Öfkeli ve çocuklarına karşı otoriter olan babanın dönüşüyle evdeki huzurlu ortam son bulmuştur. Bu duruma babanın metresleri de eklenince çocuklar annelerinin ağladığına tanık olacaklar ve belki bu yüzden Bernard hep güler yüzlü olmaya çalışacaktır. Ağabeyi François ileriki yıllarda Bernard-Marie Koltès üzerine yaptığı filmde vurguladığı gibi, küçük Bernard tapılan bir annenin "onulmaz kederini" unutturmak için hep gülecektir.

Koltès kardeşler 1961 yılında Verdun Sokağındaki evlerinin balkonundan tanık oldukları bir görüntüyü hiçbir zaman unutamayacaklardır. Cezayir'den dönen 2500 kişilik bir tümen Metz şehrine girmektedir, etkileyici olansa bu dönüşteki sessizliktir. Geçit törenlerindeki gibi bando yoktur, yalnızca şehri işgal edercesine bir birini izleyen kamyonlar görülmektedir. Akın akın geçen bu askerler on beş gün sonra gerçekleşecek "kanlı gece"de rol alacaklardır. Polis müdürlüğünün yayınladığı resmi bildiriye göre, 23 Temmuzu 24'e bağlayan gece, Cezayir Ulusal Kurtuluş Cephesi üyesi bir komando, önceden tasarlanmış bir saldırıyla ikisi asker üç kişinin ölümü ve yedi işinin yaralanmasıyla sonuçlanan Trianon Kafesi baskınını gerçekleştirmiştir. Bunun üzerine misillemeye geçen bazı askerler Kuzey Afrikalılara saldırarak bir kişinin ölümüne ve yirmi kişinin yaralanmasına sebep olmuşlardır. Aslında yaşananlar bu resmi açıklamadan farklıdır. Olaylar fuhuş sektöründeki bir hesaplaşma nedeniyle başlamış, Cezayir Ulusal Kurtuluş Cephesi'ne mensup iki kişi bir kız meselesi yüzünden Trianon Kahvesini taramıştır. Bir garson ve bir paraşütçünün ölmesiyle sonuçlanan bu saldırı üzerine öteki paraşütçüler şehirde Arap avına çıkmışlar ve yakaladıklarını öldürüp nehre atmışlardır. *Le Republicain Lorraine* gazetesine göre bu olayların çıkmasının nedeni belli bir iş sahibi olmayan Kuzey Afrikalıların fuhuş sektörüne yönelmeleri ve savaş alanında büyük kayıplar vermiş olan paraşütçülerin şehre dönüşleridir. Olayların büyümesi üzerine tüm askeri

izinler kaldırılır ve Kuzey Afrikalı Müslümanların bulundukları mahalle abluka altına alınır. Birkaç gün sonra olaylar yatışmaya başlasa da Pontiffroy Mahallesi bir daha eskisi gibi olmayacaktır. Böylece adı Latince "metis" sözcüğünden türemiş Metz şehrinin yüzyıllık bir geleneği son bulacak, bir arada yaşayan sivil ve askerlerin birliktelikleri şiddetli bir kırılmaya uğrayacaktır. Olaylar yaşandığında Bernard on üç yaşındadır. Otuz yıl sonra, tanık olduğu bu olaylar *Le retour au désert* başlıklı oyununun fonunu oluşturacaktır. Bu olayla birlikte Bernard Araplara karşı daha fazla sempati duymaya, arkadaşlarıyla birlikte gizlice Cezayir kahvelerine gitmeye, Araplarla sohbet etmeye başlar. Bu bilinç uyanışı yapıtını da derinden etkileyecek politik bir tavır alışın ve eril erotizmin keşfi olacaktır. Bernard-Marie Koltès eşcinselliğini her zaman kendisini ilgilendiren özel bir sorunu olarak görmesi ve bundan çok az söz etmesine karşın Paris'te yaşayacağı ileriki yıllarda bazı arkadaşlarına, Cezayir kahvelerinde kurulan dostlukların bu yönünü etkilediğini itiraf edecektir (Salino, 2009, 34).

Okuldaki ikinci yılından itibaren öğretmenleri Bernard'ın yazın alanında çok yetenekli olduğu, güçlü bir hayal dünyasına ve duyarlılığa sahip olduğu konusunda uzlaşırlar. Burada, *İncil*'in edebiyatın zirvesi olduğunu öğrenecek, Yunanlı felsefecilerin, Dante, Claudel, Hugo, Dostoyevski ve Rimbaud gibi yazarların yapıtlarını okuyacak, ileriki yıllarda her ne kadar buna pek değinmese de Saint-Clément Koleji'nde Fransız yazını ve tiyatrosu konusunda çok ciddi bir eğitim alacaktır. Ancak okuldaki tiyatro atölyelerine katılmamakta, ekip çalışmalarından sıkılmaktadır. Sinemayaysa büyük ilgi duymakta, Metz'deki sinema kulübünün seanslarını kaçırmamaktadır. 1967'de okuldan mezun olduğunda Bernard-Marie Koltès, Metz'de Cizvit eğitimi alan son kuşaklardan olacak, bu eğitimden çok etkilenmiş olsa da, birçoklarının aksine kendi özgür çizgisini hep koruyacaktır.

b) Gençlik Dönemi:

Lise öğrenimi bitmiş ve onunla birlikte hiçbir zaman sevemediği Metz şehri de geride kalmıştır. İleride bir söyleşide de dile getireceği gibi "dünyanın bir ucunda, dilini konuşmadığı[m] yerlerde" kendini hep evinde, buna karşın doğduğu şehir Metz'de kendini acımasızca yabancı hissetmiş ve burayı hiçbir zaman sevememiştir (Koltès, 1999c, 70). Böylece 1967 sonbaharında Bernard-Marie Koltès ya da kısaca Koltès onu tiyatroya taşıyacak bir sürecin ilk durağı olarak kendisini Strasbourg'da bulur. Ne var ki Metz'den uzaklaşmak için bir fırsat olarak gördüğü buradaki

gazetecilik okulundan çok hoşnut kalmaz ve kısa bir süre içinde okulu terk eder. Birkaç ay süren gazetecilik serüveninden geriye yaşam boyu sürecek arkadaşlıklar kalır. 12 Ocak 1968 tarihi Koltès için önemli bir tarihtir. O gün ilk kez sahnede *Medea*'da oynayan ünlü oyuncu Maria Casarès'i izler ve kendi deyimiyle bir şok yaşar. Jean-Pierre Han'la yaptığı söyleşide o günü şöyle anımsayacaktır:

> "Tiyatroya ilk gittiğimde yirmi iki yaşındaydım. Beni çok heyecanlandıran, şimdi adını unuttuğum bir oyun gördüm, ancak oyuncuyu hatırlıyorum, büyük bir oyuncu Maria Casarès oynuyordu, beni çok etkilemişti, hemen yazmaya koyuldum. Gorki'nin *Çocukluğum* (*Enfance*) romanına dayanan bir oyunla başladım ve arkadaşlarla sahneye koydum" (Koltès, 1999c, 9).

1968 olayları sırasında bütün öğrenciler gibi o da sokaktadır. Ancak o, bir gösteri fanatiği olmadığı gibi bu "devrime" de inanmamakta, kenarda durup gözlemlemeyi yeğlemektedir. Koltès aynı yıl yaz tatilinde Amerika'ya gitmeye karar verir. Bunun en kolay yolu Kanada'daki öğrenci kamplarında monitör olarak çalışmaktır. Buradan ailesine yazdığı mektuplarda hep doğduğu şehirden uzaklaşmış olmanın memnuniyetini dile getirecek, "(…) her seferinde yeni bir serüven. Ancak gerçekten olağanüstü kişiler tanıyorum; Metz'teki 'küçük burjuva dünya' ile burası arasında bir okyanus var", diyecektir (Koltès, 2009, 77). Kamp bitiminde kazandığı parayla New York'a gider, burası bundan böyle en sevdiği şehir olacak ve yaşamında önemli bir rol oynayacaktır. Ailesine yazdığı mektupta ilk izlenimlerini "(…) yıldırım aşkı gibi bir şey: aniden başka bir dünyaya dalıyorsunuz, başka bir medeniyet, Arap dünyasından bile daha yabancı; Zencilerin, reklâmın, dolarların, fuhuşun ve pornografinin krallığı bu", diye kaleme alır (Koltès, 2009, 61). İzleyen mektuplarda da aynı coşku içindedir. Koltès (2009, 82, 83), ailesine "New York beni anlatamayacağım kadar çok büyüledi. Olağanüstü! (…) New York gerçekten başka hiçbir şehir gibi değil; sanki dışarıya uymayan her şeyin içine atıldığı büyük bir çanta gibi; hiçbir şey şaşırtmıyor, ancak hiçbir şey sıradan değil", derken en yakın arkadaşlarından "Bichette"e de şöyle yazacaktır: "Bu dünyadaki yerimi buldum: New York. Buraya yine döneceğim, uzun süreliğine" (Koltès, 2009, 84).

Amerika dönüşünde zaten pek sık gitmediği üniversiteyi tamamen terk eder. Bu arada 1968'de Hubert Gignoux'nun girişimiyle kurulan TNS'nin bünyesinde yer alan tiyatro yüksek okuluna başvurmuş ancak sınavı kaçırmıştır. Meinau semtindeki Gençlik ve Kültür Evi'nde bir iş bulur. Hayatında bir kontrat imzaladığı tek işi olacaktır. Bir yıl için Gençlik ve Kültür Evi'nde o güne kadar olmayan tiyatro faaliyetini kurma işini üstlenmiştir, ancak üç ay sonra istifa eder. Hiçbir zaman günde sekiz saat bir işveren için çalışmayı düşünmemektedir ve düşünmeyecektir de.

Tüm zorluklarına karşın geliri olmadan bir yaşam sürdürecek ve bunu büyük çapta yakın çevresinin katkılarıyla başaracaktır.

Asker bir babanın oğlu, Cizvit papazlarca yetiştirilmiş Koltès yirmi yaşına dek inançlı biri olarak kalır. Yirmi bir yaşında radikal bir değişime uğrar; ileride bir söyleşide de açıklayacağı gibi artık Tanrı'ya inanmamaktadır (Koltès, 1999c, 107). Annesine yazdığı mektupta acı bir duygu karmaşası içinde şöyle der:

> "(Nasıl anlatsam) Kafamın sürekli bir tür dengesizlik içinde olacağı bir gelecekten başka gelecek göremiyorum, öyle ki istikrar ölü bir zaman değil gerçek bir ölüm olurdu. (…) Öyle bir durumdayım ki sizi sevindirecek olan beni öldürecek, benim bildiğim tek yolsa sizi öldürecek" (Koltès, 2009, 97).

Bu arada yukarıda da belirttiğimiz üzere, tiyatroda Casarès'i izlemiş ve nasıl yapılacağını bilmese de oyun yazmaya karar vermiştir, sonraki yıllarda da sık sık yapacağı gibi bir müddet ortadan kaybolur ve yazmaya koyulur. 1969 yılını Gorki'nin *Çocukluğum* başlıklı romanının uyarlamasıyla geçirir. Bir öykü kurgulamak istemez, bütün öykülerin önceden zaten yazıldığı düşüncesindedir. Rus yazını onu etkilemekte ve büyük Rus yazarlarını tutkuyla okumaktadır. Böylece ortaya ilk oyunu *Les Amertumes* çıkmış olur. TNS'den de vazgeçmiş değildir; mektupları, okuması için yolladığı metinleri ve sempatik kişiliğiyle kurumun yöneticisi Gignoux'nun dikkatini çekmeyi başarır. Gignoux okulun müdüründen o güne dek hiç yapılamamış bir şeyi yapmasını isteyecek ve sınava tâbi tutulmadan burslu olarak okulun Reji-Sahneleme Bölümü'ne kabul edilmesini sağlayacaktır. "Çok genç, imkânları da çok kısıtlı ve tiyatro hakkında hiç bilgisi olmayan" Koltès'in çok büyük bir tiyatro yazarı olacağına inanmaktadır (Salino, 2009, 67). Bu arada Koltès o dönem birçok asker çocuğu gibi askerlik görevini yapmak istememiş ve askerliğini tecil ettirmiştir.

Bu ilk oyunundan sonra Koltès yaşam boyu çalışmama kararı alır, tüm zamanını yazmaya ayıracak, bedeli ağır da olsa kendi kendinin "patronu" olacaktır. Yazdıklarından kazanmaya başlamasıysa 1983 yılını bulacaktır. 1970 yılında Koltès TNS'ye girer. Tiyatroda rejinin yanı sıra onu en çok, "yaşamsal" olarak nitelediği ışık ilgilendirmektedir. Derslerin başlamasından iki ay sonra Théâtre du Quai tiyatrosuyla *La Marche* oyununun sahnelenmesine odaklanır. Hazırlık aşamasında arkadaşı Bichette'e yazdığı 29 Eylül 1970 tarihli mektubunda oyunla ilgili olarak tuhaf bir yola girdiğini ve metninin "eğer bu bir metinse" gerek seyirciler, gerek oyuncular için oynanamaz ve anlaşılamaz türden olduğunu söylemektedir (Koltès,

20009, 129). Bu onun ikinci oyunudur. *Kitab-ı Mukaddes*'ten esinlenmiş, ortaya oyundan çok dramatik bir şiiri andıran bir metin çıkmıştır. Oyun, bir yandan kutsal kitaba sadık bir çiftin uyumlu birlikteliğini sahneye taşırken, öbür yandan birliktelik yolunda ilerleyen nişanlı bir çift arsındaki gitgide büyüyen çatlağı işlemektedir. Sahne açıklamalarının çokça kullanıldığı bu ritimli metin, savaş ile ahenk arasındaki gerilim üzerine yapılanmıştır. Oyun 1971 yılında birkaç şehirde oynanacak ve radyoda yayımlanacaktır. Aynı tarihlerde yeni bir oyun daha yazmaya başlayan Koltès, TNS'deki Brecht ağırlıklı derslerden hayli uzak, kodlardan arınmış "müzikal ve şiirsel" bir tiyatro yapma peşindedir. Yeniden, hayranı olduğu Rus yazınına başvuracaktır, bu kez Dostoievski'nin ünlü yapıtı *Suç ve Ceza* başlıklı romanından esinlenir ve 1971 yılının başında ortaya *Procès Ivre* çıkar. Böylece *La Marche*'tan altı ay sonra üçüncü oyunu *Procès Ivre*'i sahnelemek üzere oyuncu grubuyla turneye çıkar. Koltès'in ekseni etrafında oluşan Théâtre du Quai adlı bu tiyatro grubu, parası olmamakla birlikte ne sponsor ne de statü peşinde olan, yaşamlarını tiyatroya adamış bir arkadaş topluluğudur.

1971 yılında Koltès Paris'e gitmeye karar verir. Buraya geldiğinde yalnız başınadır, tek desteği ona hep çok yakın olan aile dostları Nicole Archen olacaktır. Turne borçlarını ödemek üzere üç sinema salonunda bilet kontrolörü olarak çalışmaya başlar. Yaşamı boyunca arkadaşlarına, özellikle de annesine bir roman tadında mektuplar yazar Koltès. Yaşamına ait birçok nokta bu mektuplarda açığa çıkmaktadır. Örneğin Şubat 1972'de annesine yazdığı bir mektupta "bilirsin akıntıya kürek çekmekte de büyük bir haz vardır: zengin bir toplulukta parasız olmak; aşkın düzene sokulduğu bir toplulukta aşkın düzenini bozmak" (Koltès, 2009, 168), diye yazacak ve kimseye açıklamadığı eşcinsel eğilimini ilk annesiyle paylaşacaktır. Bu arada ilk olarak başka bir yazara dayanmadan yeni bir oyun, *L'Héritage* üzerine odaklanmış ve 1972 kışında yazmayı tamamlamıştır. Oyun sahnelenmese de radyoda yayınlanır. Burada da Gignoux, Koltès'e destek çıkmış ve metni çağdaş yazarları keşfetmekle tanınan Lucien Attoun'a yollamıştır, böylece oyunun kültürel yayınlar yapan France Culture radyosunda yayımlanmasını sağlamıştır. Bu aynı zamanda yazar ile Attoun arasında yaşam boyu sürecek bir işbirliğinin de başlangıcı olur. 1973'te bu kez tiyatro grubu Théâtre du Quai'nin oynaması için beşinci oyununu kaleme alır. *Récits Morts* olarak adlandıracağı bu oyun bir kişinin gördüğü rüyayı sahneye taşımaktadır. Koltès, oyunu Strasbourg'da Protestan bir kilisede sahneye

koyar ve küçük bir seyirci topluluğu önünde birkaç kez sahneler. Bu sahnelemeler sırasında oyunu sinemaya uyarlamaya karar verecek, bir yıl sonra *La nuit perdue* adı altında film çekimini kısmen gerçekleştirecektir. Ancak Koltès'in mükemmeliyetçi yanından kaynaklanan sorunlar ve finansal nedenlerden dolayı proje tamamlanamaz. Bu oyun Théâtre du Quai topluluğunun son oyunu olacaktır. Aynı yıl içinde Koltès, hayranı olduğu Dostoyevski ve Tarkovski'nin ülkesini görmek üzere, arkadaşı Alain Jeannenot'yla birlikte eski bir araba satın alıp Sovyetler Birliğine üç haftalık bir yolculuğa çıkar. Yolculuk dönüşü 1974 yılının başında, özellikle radyo için tasarladığı *Des voix sourdes* başlıklı oyununu hızlı bir biçimde kaleme alır. Metin 1974 yılında Jacques Taroni tarafından Théâtre du Quai oyuncularının yorumuyla Strasburg'da ORTF (Fransız Radyo-Televizyon Ofisi) tarafından kaydedilir. Rusya dönüşü yazar için bulanım dolu bir sürecin de başlangıcı olur. İki yıl sürecek olan bu karanlık döneminde Koltès, birçoğu sonuçsuz kalacak girişimlerde bulunacaktır. Bu arada *Le jour de meurtre dans l'histoire d'Hamlet* başlıklı bir oyun yazar, amacı oyunu Paris'te Marais festivalinde sahneye koymaktır. Ne var ki tiyatro grubunu bir araya getiremeyecek ve projesini gerçekleştiremeyecektir. O güne dek hep romanlardan yola çıkan Koltès ilk kez bir oyundan, Shakespeare'in *Hamlet*'inden esinlenmektedir. Özgün metnin yanı sıra Fransızca çevirilerinden yola çıkmıştır. Oyunu sahneleyememiş olsa da Shakspeare onun tiyatroya bakışını değiştirecek ve yeni ufuklar açacaktır. Oyunun sonlarında yer alan Hamlet'in aşağıda bir bölümünü sunduğumuz monologu, Salino'nun isabetli benzetmesiyle Koltès'in 1974 kışında girişeceği intihar teşebbüsü öncesi bırakabileceği bir mektup niteliğindedir. Bu noktada Salino, Koltès'in tüm yapıtının yaşam öyküsünden beslendiğine dikkat çekmektedir (Salino, 2009, 98).

> "(…) Mourir, dormir, rêver peut-être / Penser que le sommeil finira la souffrance. Mais avant la peur, elle, est là pour retenir. / Etre ou non? C'est la question. Supporter encore ce hasard ou bien faire front, prendre les armes et tout finir? / La reflexion c'est elle qui nous fait lâche." (s.83-84)

İntihar girişimini izleyen üç yıl zarfında Koltès yazmış olduğu birçok metni yok etmiş yalnızca 1975'te yazmaya başladığı ve 1976 baharında tamamladığı *La Fuite à cheval très loin dans la ville* başlıklı roman geriye kalmıştır. Uzun süre yayımcı bulamamış olan yapıt ancak yazarın ünlemesini izleyen yıllarda, 1984'te yayımlanacaktır.

c) Olgunluk Dönemi:

Koltès 1974'ten itibaren Gignoux'yla yaptığı tartışmalar sayesinde komünizme sıcak baksa da Fransız Komünist Partisine üye olması ve burada aktif olarak çalışmaya başlaması 1976 yılını bulur. Ancak hiçbir zaman örnek bir militan olmayacak ve parti üyeliğini ancak 1979 yılına kadar sürdürecektir. Öyle ki Salino'nun da belirttiği gibi, aşağıda yapıtı inceleyeceğimiz bölümde daha ayrıntılı olarak ele alacağımız üzere, *La nuit juste avant les forêts'*de sıkça yinelenen "camarade / yoldaş" sözcüğü komünist bağlamda değerlendirilebileceği gibi dostluk, cinsellik, alış-veriş bağlamlarında da değerlendirilebilir, zaten çok katmanlı sözcükler kullanmayı seven biridir o (Salino, 2009, 128).

1976'dan itibaren Koltès artık bütünlük Paris'e yerleşir; ilk olarak kesin bir adresi ve telefonu vardır. 1977 yılında bir gün TNS'den arkadaşı, oyuncu Yves Ferry'yle yemeğe çıkar Koltès. Ferry kendisinin oynayabileceği bir metin yazmasını istediğinde Koltès'in kafasında zaten var olan projeler tetiklenmiş olur, bu yeni bir dönemin başlangıcı olacaktır. Sıkı bir biçimde çalışmaya koyulan yazar bu arada Leningrad ve Prag'a gidecek, ancak durmaksızın yazacak ve ortaya Koltès'i çağdaş bir klasik konumuna taşıyacak oyunların ilki *La nuit juste avant les forêts* ortaya çıkacaktır. Böylelikle Christophe Bident (2000, 20)'ın vurguladığı gibi, oyun Koltès'in yapıtında bir dönemeç işlevi görür ve bu oyunla birlikte Koltès'i Koltès yapan oyunlara bir geçiş yaşanır. Bu oyun Koltès'in profesyonel olarak sahnelediği ilk oyun olacaktır. Oyun ilk kez yazarın yönetiminde 1977 Avignon Festivali'nin "off" bölümünde sahnelenir. Oyun broşüründe yazar oyununu şöyle tanıtmaktadır:

> "Bir kafede oturmuş bir adam, yalnız olduğu yağmurlu bir gecede, bir sokağın köşesinde karşılaştığı bir adamı, bulabildiği tüm sözcükler aracığıyla durdurmaya çalışmaktadır. Kendi evrenini dile getirmektedir. Yağmurun yağdığı bir varoş, herkesin yabancı olduğu, çalışılacak bir işin bulunamadığı, geriye bakmadan kaçmaya çalışılan, karanlık bir dünyadır bu; adam ona her şeyden ve aşktan söz etmektedir, onun gibi bir yabancıya söylenebilecek şeylerdir bunlar ancak, belki de bir çocuktur o, sessiz, hareketsiz" (Salino, 2009, 122).

Oyun eleştirmenlerce övgüyle karşılanır; Fransız tiyatrosuna yeni bir soluk getirdiği düşünülür. Bu başarı oyunun turneye çıkmasına ve Fransa'nın her köşesine ulaşmasına olanak sağlamış olur. Oyunun birkaç yıl sonra, 1981'de Paris'te Petit Odéon'da sahnelenmesi yazara büyük bir ün sağlayacaktır. Basında çok olumlu eleştiriler yer alacak ve Koltès "nihayet gerçek bir yazar" olarak karşılanacaktır. İntihar girişiminden iki yıl sonra, 1977'de Koltès'in yapıtında bir dönemecin yaşandığı ve gerçek yapıtın ortaya çıktığı görülmektedir.

Afrika'ya gitmek yazarın her zaman kurduğu bir düş olmuştur. Yakın arkadaşı Bichette'in eşiyle birlikte 1977 yılında Nijerya'daki bir Fransız şantiyesinde eğitimci olarak çalışmaya başlamalarıyla Koltès'in beklediği fırsat eline geçmiş olur. Ancak gitmeden önce maddi sıkıntı nedeniyle kabul etmek zorunda kaldığı yönetmen ve oyuncu Bruno Boeglin'in ısmarladığı oyunu *Sallinger*'i yazmak zorundadır. Amerikalı yazar Jerome David Salinger'in *The Catcher in the Rye* (*Çavdar Tarlasında Çocuklar/Gönül Çelen*) romanı altmış, yetmiş yıllarında Amerikan gençliği tarafından müthiş kabul görmüş ve kült bir roman haline gelmiştir. Fransa'da Bruno Boeglin ve tiyatro ekibi genelde Salinger'in yapıtlarını sahneye taşımakla tanınmaktadırlar. Bu projeyi kabul ederek Koltès aynı yıl içinde ikinci bir oyun daha yazmış olur. 1978 Ocağında Koltès nihayet kara Afrika'yla tanışır. Koltès, yolculukların yaşamı değiştirmeyeceğini bilse de, ona göre "yaşamak" anlamına gelen yazmak için, zorlu deneyimlere gereksinimi olduğu inancındadır. Bu çerçevede New York örneğinde olduğu gibi Afrika'ya yaptığı bu yolculuk temel niteliktedir. Afrika, New York, Guatemala, Nikaragua yolculuklarında yaşadığı şoklarla kaleme aldığı oyunlar sayesinde, sömürülen Afrika, kapitalizmin aşırı uçları, sömürgecilik gibi tabulaşmış konular Fransa sahnelerinde kendilerine yer bulacaklardır. Öyle ki gördüklerinden çok etkilenecek, beyazların siyah, siyahların da kendi ırklarına karşı olan davranışlarıyla sarsılacak ve burada tanık olacağı olaylar *Combat de nègre et des chiens* için bir ham madde işlevi görecektir. Oyunun sahneleneceği yıl olan 1983'te, kendisiyle yapılan ve *Buena Magazine* dergisinin Mart sayısında yayımlanan bir söyleşide, Koltès oyunun gerçek dışı ve uçucu olmakla beraber çok etkileyici bir bakışın ürünü olarak doğduğunu belirtir ve Afrika'yla ilk temasını şöyle dile getirir:

> "Afrika'ya ilk bakışım! Uçaktan iner inmez gözüme çarpan sahne şuydu: Siyah bir polis iri bir copla kardeşlerinden birini dövüyordu. Kalabalık arasında ilerledim, ancak anında görünmeyen ama hiç eksik olamayan ve sembolik olarak Beyazları bir tarafa Siyahları başka bir tarafa koyan malum engele takıldım. Siyahlara baktım. Benimkilerden utanıyordum; ama Siyahların gözünde o kadar büyük bir nefret parıldıyordu ki korktum ve Beyazların tarafına koştum" (Koltès, 1999a, 7).

Zengin olmak amacıyla gelmiş beyazların egemenliğinde, siyahların bir köle gibi çalıştırıldıkları ve hor görüldükleri Batılı çokuluslu şirketlerin şantiyelerinde Koltès, Batı dünyasının küçük bir örneğini bulur ve siyah ırkla daha da yakınlaşır. Bir akşam beyazların eğlendikleri bir kulüpte, son derece sıradan, "normal" bir olay olarak anlatılan günlük bir olay, bir iş makinesinin altında ezilen siyah işçinin ölümü, söz konusu oyununun nüvesini oluşturacaktır.

1978 seçimlerinde sağcıların iktidara geçmesiyle "Fransızlar kesinlikle aptaldır" (Koltès, 2009, 327), diyerek partizan yaklaşımdan uzaklaşmaya başlar Koltès. Bu arada yazınsal yapıtlardan ve müzikten beslenen bir yazar olarak bu kez Proust'un romanlarını bitirmiş, Joyce okumaya başlamıştır; Bach, Chopin ve Beethoven'den uzaklaşmış Afrika müziği, soul ve reggaeye merak sarmıştır. Tüm bunlar yapıtına farklı bir ritm olarak yansıyacak ve bundan böyle yazacaklarında lirizm daha az yer almaya başlayacaktır. Aynı yıl Paris'te tanıştığı Guatemalalı sevgilisinin daveti üzerine Orta Amerika'ya bir yolculuk yapar. Bu yolculuğun bir başka nedeniyse siyasaldır; kuşağının birçok insanı gibi Amerikalılara karşın ülkelerinde devrim yapmak için savaşım veren Sandinista gerillalarına ilgi duymaktadır. Nikaragua, Koltès'in yaşamında bir dönemeç oluşturacak ve yapıtına yansıyacaktır. *Le Monde* haberlerinde yer alan "Managua'da askerler tarafından öldürülen iki insan"dan biri *Prologue*'da başlıksız olarak yayımlanan Victor adlı soğuk elli çocuğun öldürülme öyküsünde yerini alacaktır. Nikaragua'da üç ay kalan Koltès için, gerek Tikal'daki Maya harabelerinin gizemli ortamı, gerek hippi cenneti Atitlan'da yaşadıkları temel bir deneyim oluşturur. Bu yabancı bir ülkede geçireceği en uzun süredir ve son derece üretici olmuştur. Öyle ki burada *Prologue* içinde yer alan başlıksız ikinci öykü ile *Combat de nègre et des chiens* başlıklı oyunun ilk bölümünü kaleme alır. Bunun yanı sıra bu süre zarfında çok düzenli bir biçimde aldığı notlarla oyunun karakterlerini de yaratmıştır. Zaten Koltès hep bu şekilde çalışmakta, oyunun kurgusundan önce karakterleri geçmişleri ve gelecekleriyle öylesine ayrıntılı olarak kaleme almaktadır ki neredeyse her birinden bir oyun oluşturmak mümkündür. Ardından yarattığı karakterleri buluşturmakta, sahneleri yaratmakta ve son olarak oyunun genel yapısını oturtmaktadır. Yazma sürecindeki bu son iki aşama en karmaşık ve en yavaş ilerleyen bölümdür onun için. "Koltès bir sahneyi on kez, yirmi kez, otuz kez yazabilmektedir. Bir o kadar da sahnelerin montajı söz konusudur" (Salino, 2009, 154). Koltès, hastalığıyla birlikte tükenmekte olan zamanın baskısını duyana kadar hep yavaş ve büyük bir keyifle yazmıştır. Söz konusu oyunu ancak iki yıl içinde 1979'da bitirir ve *La nuit juste avant les forêts*'de olduğu gibi yine Hubert Gignoux'ya onay almak üzere gönderir. Gignoux yazdıklarına hep eleştirel bir gözle bakmış, Koltès hiçbir zaman kabul etmediği için metnin fonuna hiç müdahale etmemiştir. Buna karşın ona biçimsel bağlamda önerilerde bulunmuş, biçimsel sorunları daha kolay aşabilmesi için temel dramaturgi kurallarını öğrenmesini istemiş ve onu Sardou, Scribe gibi yazarların oyunlarını okumaya yönlendirmiştir.

Gignoux'nun öyküde berraklık üzerinde ısrarla durması Koltès'i oyunun aksiyonuna bir dolantı eklemeye götürecektir. Gignoux, Koltès'in karakterleri son derece kolay yarattığını ve yine aynı kolaylıkla bu karakterleri ilişki içine soktuğunu belirtmektedir (Salino, 2009, 158). Gignoux, ayrıca Koltès'in oyunlarının oynanmasında da temel rol oynamış bir kişidir. Tiyatro çevresinin ileri gelenleriyle yazarı buluşturan o olmuştur, bunların arasında Fransa'nın en ünlü yönetmenlerinden Patrice Chéreau da yer alacaktır. İlk kez 1979 yılında yazarın *La nuit juste avant les forêts* ile *Combat de nègre et des chiens* metinlerini okuyan Chéreau ilk aşamada oyunları çok iyi anlayamadığını itiraf eder, ancak özel bir tiyatroyla karşı karşıya olduğunun bilincindedir. Chéreau, Koltès'i tanıtmakla kalmayacak ölümüne dek onun yönetmeni olarak kalacaktır, hatta bu durumdan dolayı Koltès çok istese de öteki yönetmenler Koltès oyunlarını sahnelemeye cesaret etmeyeceklerdir.

Koltès'in yaşamında yer alan erkekler arasında Kızılderili kökenli Meksikalı Carlos Bomfil arkadaş ve sevgili olarak yazarın gönlünde özel bir yere sahiptir. Bir eşcinsel barında karşılaştıklarında Koltès otuz, Carlos yirmi iki yaşındadır. Hiçbir zaman bir çift olarak yaşamamış olsalar da aralarındaki bağ yaşam boyu sürecek, ilerleyen yıllarda Carlos ülkesine dönmesine karşın, yazarın hastalığının son aşamasında bir yıl süresince yanında olmak ve ona bakmak için Paris'e dönecektir. Tanışmalarından sonra Koltès'in yaşamından çıkmayan iki erkek daha vardır: Senegalli Rasta ve sınıf arkadaşı Momo. Koltès, Rasta'nın güzelliğine vurulup ona âşık olsa da bu imkânsız bir aşktır çünkü ne Rasta ne de Momo eşcinseldir. Göçmen ve halk çocuğu olarak nitelenebilecek bu ikili ile sokağı çok iyi bilen Koltès ayrılmaz bir üçlü oluşturacaklar ve arkadaşlıkları yaşam boyu sürecektir.

Koltès'in Paris'teki yaşamına bir göz atacak olursak, günleri müdavimi olduğu mekânlarda geçmekte, gündüzleri evi gibi ağırlandığı Le Lux Bar'a, geceleri tiyatro çevrelerinin uğrak yeri Petit Robert'e gitmektedir. Ayrıca aynı gün içinde birkaç kez gidecek kadar sinemaya tutkundur. Ancak bundan onun sinematek türü filmlerden hoşlandığını çıkarsamamak gerekir, çünkü o sinemayı popüler bir sanat olarak görmekte, James Dean, Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, Marlon Brando ya da Robert De Niro, John Travolta gibi ünlü yıldızlara ilgi duymaktadır. Tarkovski, Clint Eastwood, Francis Coppola, Steven Spielberg, Michael Cimino en sevdiği yönetmenlerdendir. Hatta Koltès, Chéreau'nun çekmesi için *Nickel Stuff* başlıklı bir senaryo yazacak, ancak yazınsal nitelikleri olan bu metin üzerinde hiçbir müdahaleyi

kabul etmemesi nedeniyle proje gerçekleşemeyecektir. Yaşadığı Pigalle'de dolanmak, Paris'te gezinmek, para makineleriyle oynamak, her şeyi görmek, her yere gitmek başlıca uğraşlarıdır, bitmeyen bir enerjisi vardır. Arkadaş çetesinin değişmez simalarıysa Madeleine, Rasta, Momo ve oyuncu Hammou Graia'dır. Gecenin son aşamasıysa, Koltès için arkadaşları evlerine döndükten sonra başlamaktadır. Yetmişli yıllar dünyada henüz AIDS paniğinin söz konusu olmadığı ve cinselliğin bilinçsiz bir biçimde yaşandığı bir dönemdir. Özel mekânların arka odalarından köprü altlarına dek uzanan, tehlikenin gölgesinde ve karanlık ortamlarda yaşanan bir cinselliktir bu. Salino, Koltès'in cinsel yaşamına yönelik olarak görüştüğü Chéreau'nun, "Onun cinsel yaşamı, anlayabildiğim kadarıyla, inanılamayacak kadar hareketli geçmiştir. Ben ona hiç eşlik etmedim. Gece biz ayrıldıktan sonra başlayan bir yaşamdı bu", dediğini belirtmektedir. Gerçekten de Koltès'in arkadaşlarıyla eğlendikten sonra doğrudan evine dönmesi çok ender bir olaydır. Tehlikeli olduğunu bile bile (bunu birkaç kez ölümle burun buruna geldiğini arkadaşlarına anlattığı kimi olaylardan biliyoruz) yaşamı boyunca bir gecelik ilişkilerin yaşandığı belli alanlara gitmekten hiç çekinmeyecektir. Hatta Yves Ferry, Koltès'in bir kez on frank karşılığında fahişelik yaptığını, on siyah erkekle birlikte olduğunu kendisine söylediğini belirtmekte ve bunu muhtemelen bu tür bir deneyim yaşama arzusuyla gerçekleştirdiğini düşünmektedir (Salino, 2009, 196, 197). Cinsel tercihi hakkında çok konuşmayan yazar, Alain Prique'le yaptığı bir söyleşide şöyle bir açıklamada bulunacaktır.

> "(…) eşcinsellik üstüne yaslanabileceğim bir dayanak değildir. Arzumun üstüne elbette dayanabilirim ancak eşcinsel özelliğine değil. Zaten arzunun ifadesi eşcinsel ya da heteroseksüel kişide sanırım aynıdır. Arzunun dili içsel bir dildir, alıcıya göre tanımlanmaz, sınırlanmaz bana göre. Ancak eşcinsel kişide bir tür kökünden sökülme söz konusudur. Hissettiğim ancak henüz tam olarak tanımlayamadığım bir şeydir bu" (Koltès, 1999c, 30).

1979 yılı sonunda *Combat de nègre et des chiens*'e son noktayı koyduğunda Koltès dinlenmek üzere Fas'a gider. Burada eğlenecek, sık sık çarşıları dolaşacak ve düşünsel kültürün takas kültürüyle harmanlandığı Arap kültüründen beslenecektir. Sonuçta bu tatil süresince öğreneceği "diyalektik, diyalog ve değersiz bir nesne için bitmez tükenmez bir pazarlık ile tartışma yetisi" ileride kaleme alacağı *Dans la solitude des champs de coton* başlıklı oyununda ortaya çıkacaktır (Salino, 2009, 166). 1980 yılında Koltès bir Afrika yolculuğu daha gerçekleştirir, bu kez Mali ve Fildişi'ne gider. Aynı yıl *La nuit juste avant les forêts* ile *Combat de nègre et des chiens,* Lucien Attoun'un yönettiği "Théâtre Ouvert" (Açık Tiyatro) dizisi

kapsamında Stock yayınevi tarafından bir arada yayımlanır, böylece ilk olarak bir Koltès kitabı raflarda yerini almış olur. Comédie-Française oyuncularından Richard Fontana'nın *La nuit juste avant les forêts* metnini çok beğenmesi ve oynamak istemesi üzerine, oyun kurumun Le Petit Odéon sahnesinde 1981 kışında oynanacak ve böylece on yıldır tiyatro yapan Koltès'in adı ilk olarak geniş tiyatro çevresine yayılmaya başlayacaktır. Bu oyunla birlikte Koltès, Comédie-Française programına girer ve *Le Monde*, *Le Figaro* ve *Libération* gazetelerinde yer almaya hak kazanır. Ayrıca Fontana bu oyunla 1982 Gérard-Philippe, Koltès'se SACD tarafından verilen Genç Yetenek ödülüne lâyık görüleceklerdir. Bu oyunun ardından Comédie-Française genel idarecisi Jacques Toja, Koltès'e bir oyun siparişinde bulunur. Bu ender rastlanır bir durumdur ve 1942 yılından beri ilk kez yapılmaktadır. 1981 baharının büyük bir bölümünü Koltès New York'da geçirir. Annesine yazdığı mektupta da belirttiği gibi tıpkı şehre ilk gelişinde olduğu gibi "onca barok, onca karmaşık, onca karışık, onca güzel" atmosferden etkilenmiştir ve "kaygı (temelde), kesin umutsuzluk (hüzün vermeyen) ve haz arayışı"yla betimlenebilecek, kendisine benzeyen, kendi "ırkından" insanları bulmaktan çok mutludur (Koltès, 2009, 441). Burada yaşadığı süre boyunca *Batı Rıhtmı*'nda tanık olacağımız o ünlü hangarların birinde epey zaman geçirecek ve deneyimlerini söz konusu oyununa taşıyacaktır. Kiminle karşılaşılacağı bilinmeyen, tehlikenin kol gezdiği ve yasa dışı her türlü etkinliklerin yer aldığı bu hangarlar yeni oyununun temelini oluşturacaktır. Şehrin unutulmuş bir köşesini oluşturan bu hangarlar bir yıl sonra New York belediyesinin girişimiyle yıkılmış ve bir moda merkezi dönüştürülmüştür. Üç yılı bulan yazma sürecinde sık sık bu şehre gelecek, her zaman olduğu gibi bu kez de sayısız notlar alacak, öncesinde kahramanlarını yaratacak, notlarını hep ilk okuyucusu olan arkadaşı, komşusu ve Chéreau'nun asistanı Claude Stratz'a okutacaktır. AIDS olduğunu da New York'a yaptığı yolculuklardan birinin dönüşünde öğrenecektir. Aynı yıl *La nuit juste avant les forêts* Edimbourg Festivalinde oynanır. Oyun ünlü Lübnanlı yönetmen Pierre Audi tarafından sahnelenir. İngiltere'nin önemli sahneleri arasında yer alan Almeida'nın kurucusu olan Audi, Amsterdam Operasının ve Hollanda Festivalinin de sanat yönetmenidir. Audi, Koltès'e bir oyun siparişi verir. Koltès'in İngiltere'de de ünlenmesine yol açacak olan bu oyun *Dans la solitude des champs de coton* olacaktır. Bu arada Koltès, Athol Fugard'ın *The Blood Knot* başlıklı oyununu *Les liens du sang* başlığı altında çevirir ve oyun kitapçığına o dönem için ender olan çeviride karşılaştığı zorluklara yönelik bir yazı yazar. 1982'de yeniden

New York'a gider. Bu kez *Combat de nègre et de chiens*'nin *Come dog, come night* başlığı altında İngilizce oynanacak dünya prömiyerinin hazırlıkları için buradadır. Oyun olumsuz eleştiriler alır, yönetmen Françoise Kourilsky'e göre, bunun nedeni oyunun Amerikalılar için zor olmasıdır çünkü oyun siyah-beyaz ilişkisinden söz etmektedir. 1981'de Mitterrand hükümetinin iş başı yapmasıyla Chéreau, bir tiyatrodan öte bir kültür merkezi işlevi görecek olan Paris'in batıdaki banliyösünde yer alan Nanterre-Amendiers'nin başına geçer; açılışı *Combat de nègre et des chiens*'le yapacak ve burası bundan böyle Koltès'in "yuvası" olacaktır. Oyun öncesi oyunu sahneleyecek Chéreau ile dekoru üstlenen Richard Peduzzi, Koltès'le birlikte oyunun anlattıklarını yakından görmek için Nijerya'ya giderler. Gerek Chéreau'nun asistanı Stratz, gerek Horn rolünü üstlenen Michel Piccoli böylesi bir metinle ilk kez karşılaştıklarını, çok iyi anlayamamakla beraber büyülendiklerini itiraf edeceklerdir. 1983 Şubatında prömiyeri yapılan oyun çok olumlu eleştiriler alır, başarıdan da öte bir zaferdir bu. Ardından oyun Belgrat'tan Londra'ya, Viyana'dan Münih'e turneye çıkacak ve 86 temsil ve %103 doluluk oranıyla 40.638 seyirciye ulaşır (Salino, 2009, 214). Koltès artık ünlenmiştir, televizyon ilk olarak evine kadar gelir. Oyun, Almanya başta olmak üzere birçok Avrupa ülkesi tarafından satın alınır ve Koltès yine ilk olarak telif hakkı kazanmaya başlamıştır. 1983 baharında arkadaşı Rasta'yla Senegal'e gider. Tek amacı âşık olduğu Rasta'nın köyünü görebilmektir. 1984 yılında, Koltès, portföyünde Fransız yazınının ileri gelen çağdaş adlarını barındıran ve prestijli bir kurum olarak tanınan Les Editions de Minuit yayıneviyle anlaşır, bundan böyle tüm yapıtı bu yayınevinden çıkacaktır. Böylece sekiz yıl sonra *La fuite à cheval très loin dans la ville* başlıklı romanını da yayınlama fırsatını yakalamış olur. 1985 yılı boyunca Koltès New York ile Paris arasında gidip gelir ve bu arada bir tür felsefi diyalog olarak nitelenen *Dans la solitude des champs de coton* oyununu kaleme alır. Bu dönemde Koltès'in, Diderot'nun Jacques le fataliste başlıklı yapıtını okuduğu ve ondan etkilendiği çok söylenmiş olsa da, oyunda Heiner Müller'in *Quarttett*'inin etkileri de gözlemlenebilmektedir (Salino, 2009, 243). Bu arada Chéreau, aynı yıl Les Editions de Minuit tarafından yayımlanan *Quai ouest*'i sahneye hazırlamaktadır. Bu oyun için de Chéreau sahne tasarımcısı Peduzzi ve ışık tasarımcısı Daniel Delannoy'yla birlikte New York'da Koltès'le buluşacak ve oyunun geçtiği ortamı ziyaret edecektir. Comédie-Française'in siparişi olan oyun yazıldıktan üç yıl sonra kurumla yapılan anlaşma sonrasında rekor bir bütçeyle, 1986 Nisanında, Nanterre-Amendiers'de sahnelenir ancak sonuç iyi değildir, maddi açıdan

da yıkım olur. Aynı gün Koltès AIDS olduğunu öğrenir. Oyun sahne bağlamında yapılan düzeltmelerle seyirci sayısını arttırmayı kısmen başarsa da oyunun tekrar sahnelenmesi ancak 2000 yılında genç kuşaktan sanatçılarla gerçekleşecektir. 1986 baharında Avignon Festivali kapsamında on beş genç yazarın katılımıyla gerçekleştirilen "sevmeye cüret etmek" izleği çerçevesinde geliştirilen projede yer alan Koltès, *Tabataba* oyununu kaleme alır. Böylece festivalin "off" bölümünde yer alan *La nuit juste avant les forêts*'den dokuz yıl sonra bu kez ilk olarak bir Koltès oyunu "in" bölümünde yer almış olur. Bu ilki iki yıl sonra yine festivalin "in" bölümünde yer alacak olan *Dans la solitude des champs de coton* izleyecektir. Festival dönüşü daha hızlı bir tempo tutturur Koltès. Hep roman yazmayı düşlemiştir, artık çok zamanı olmadığının da bilincindedir. Böylece ilk romanından on yıl sonra, ilk sayfada yer alan "Prologue" (öndeyiş) sözcüğüne dayanarak ölümünden sonra Les Editions de Minuit tarafından 1991 tarihinde *Prologue* başlığıyla yayımlanacak metnini kaleme alır. Bu yapıtın bir özelliği de metnin başlıksız ikinci öyküsünde yer alan otel hizmetlisi Santiago'nun "(…) le nègre il n'y a rien de mieux, longue et douce lueur rouge, le nègre et le lit c'est fantastique, t'as jamais rien vu de pareil et tu ne peux pas l'imaginer…" (s.96) sözleriyle yazarın, yarattığı bir kahramanı aracılığıyla da olsa, siyah bedene olan tutkusunu ilk olarak dile getirmesidir.

Koltès, *Prologue*'la eşzamanlı olarak *Le retour au désert* olarak adlandıracağı bir oyun daha yazmaktadır. Bir akşam televizyon izlerken "bulvar kraliçesi" olarak tanınan oyuncu Jacqueline Maillan'nın yer aldığı bir programı izlediğinde Koltès oyuncuya vurulur ve hemen ona uygun bir rol yazmaya koyulur, böylece Mathilde karakteri ortaya çıkar. Bu oyunla artık seyirciyle farklı bir bağ kurmak istemekte ve daha geniş bir kitleye hitap etmeyi düşlemektedir. Bir "bulvar trajedisi" yaratmak, hem güldürmek, hem de kaygılandırmak amacındadır. Bu süreçte sık sık bulvar oyunları izler. Oyunu yazmak bir yılını alır, hayli zor günler geçirmekte AIDS hastalığının yanı sıra kanser hastalığından da tedavi görmektedir. Bu arada *Dans la solitude des champs de coton* sahnelenme aşamasındadır. Oyun Londra'da Almedia tiyatrosunda oynanmak için Pierre Audi tarafından sipariş edilmesine karşın, Audi metni Chéreau'ya verecek ve oyunun prömiyeri 1987 Ocağında Nanterre-Amendiers'de gerçekleşecektir. Koltès, oyunu izlediğinde Chéreau'ya *La Dispute*'den sonra sahnelediği en iyi oyun olduğunu söyleyecektir. Eleştiriler bu doğrultuda olmasa da zamanla oyunun değeri daha iyi anlaşılacak ve oyun çağdaş

repertuarın en önemli yapıtların arasında yer alacak, sayısız kez sahnelenecek, okunacaktır. 2009 yılında da oyunun 82.000. baskısı satılmış olup bu bir tiyatro oyunu için rekor bir sayı teşkil etmektedir (Salino, 2009, 285). Oyunu yazdığı sıralarda Shakespeare'in *The Winter's Tale* oyununu çevirmesi için de bir teklif alır Koltès. Büyük bir keyifle giriştiği bu çeviri onun için kesin bir deneyim olacak ve kariyerinin başında olduğu gibi, yazarı bağlı olduğu klasik tiyatro kurallarından kurtaracaktır. Oyun 1988 Martında Luc Bondy yönetiminde Nanterre-Amandiers'de sahnelenir.

1988 Şubatında Koltès metroda Succo adlı bir seri katilin afişini gördüğünde yazılışı bir yıl sürecek olan *Le retour au désert*'i henüz tamamlamamıştır. Bu afiş aşağıda da daha ayrıntılı olarak ele alacağımız gibi çok ilgisini çeker hatta onu büyüler. Böylece ağırlaşan hastalığına ve daralan zamanına karşın yeni bir oyun, *Roberto Zucco*'yu yazma projesi ortaya çıkar. 1988 baharında *Le Retour au désert*'in metnini tamamlamıştır Bu oyunu yazma sürecinde Roma'nın kuruluşuna ve Bouddha'ya yönelik efsaneleri inceleyecektir. 88 yazını yazar Zucco'ya yoğunlaşarak geçirir. Aynı zamanda da Coco Chanel'in yaşamını konu alan bir oyunu da kaleme almaya başlar. Koltès *Roberto Zucco*'yu bitirdiğinde Chéreau, *Le retour au désert*'i sahneye hazırlamış ve oyunu özel bir tiyatroda Le Rond-Point'da oynamak üzere gerekli kurumsal düzenlemeleri yapmıştır. Koltès çok mutludur, oyunu hem Paris'te, hem de geniş bir seyirci kitlesine oynanacak ve özel tiyatro statüsünden dolayı ilk olarak bir oyunundan çok para kazanacaktır, hatta bu parayı Zaire'de bir hastane inşasında kullanmayı düşünmektedir. Ne var ki 88 sonbaharında prömiyeri yapılan, "bulvar kraliçesi Maillan" ile "entelektüel tiyatronun kralı Piccoli"nin buluştuğu oyunu Koltès hiç beğenmeyecek ve kendisini aldatılmış hissedecektir. Oyun eşzamanlı olarak Almanya'da da sahnelenir, ancak Arap rollerinin Almanlar, siyah paraşütçünün de beyaz bir oyuncu tarafından oynanması Koltès'i çok öfkelendirir ve bundan böyle oyunun haklarını yurt dışına kolaylıkla vermeme kararı alır. Bu noktada Koltès'in Almanya'da yirminci yüzyıl sonunun en önemli Fransız yazarı olarak kabul gördüğünü ve oyunlarının çok sık sahnelendiğini ekleyelim.

Hastalığı artık çok depreşmiştir, Guatemela'ya gitmek ister ve buraya kısa bir yolculuk yapar. Ardından huzur bulduğu bir ülke olan Portekiz'e film çekmek üzere giden arkadaşı Claire Denis'e eşlik eder. Arkadaşlarının ona son günlerini güzel yaşatma çabalarına karşın artık hastahane günleri zorunlu olmuştur, son anına kadar

yanından ayrılmayacak olan en yakın arkadaşı Madeleine onu hastaneye götürür. Artık pek zamanı kalmamıştır, yeni yaşını kutladığı 10 Nisan gününün ertesi komaya girer ve toplam on gün sürecek olan hastahane süreci 15 Nisanın ilk saatlerinde yazarın son nefesini vermesiyle son bulur. Koltès o dönem birçok AIDS hastası gibi naaşının yakılmasını istemiş olsa da, dinine çok bağlı bir kadın olan annesinin daha fazla üzülmemesi için, Montmartre mezarlığında çok yakın arkadaşlarının katıldığı bir törenle toprağa verilir. Son duasını öğretmeni Jean Mambrino yapacaktır. Yakma işlemiyse bir süre sonra gerçekleştirilecektir.

#### 3.2.2.1.2. Koltès Tiyatrosu

> "(…) şu anda kendimi tıpkı bir bankacı gibi hissediyorum – dalga geçmiyorum! -gözlerim, kulaklarım ve bütün duyularımla dokunduğum, yaşadığım her şeyi bir ahtapot gibi biriktiriyorum, biriktirdikçe de daha çok biriktirmek istiyorum. (…) Tüm bunlardan ne çıkar bilemem, bu henüz tanımadığım yazarlık becerime bağlı" (Koltès, 2009, 168).

Yukarıda bir kesitini sunduğumuz, annesine yazmış olduğu 1972 tarihli mektupta, mesleğin eşiğinde bir yazar adayı olarak Koltès, doğal ve samimi bir yalınlıkla geleceğe yönelik kaygılarını dile getirirken, aslında onu çağdaş bir klasik konumuna taşıyacak yapıtının da ipuçlarını vermekteydi. İnceleme bölümünde ortaya çıkarmaya çalışacağımız gibi yaşamın ve yaşanmışlığın kâğıda dökülmesi, sahneye taşınmasıydı yazarın amaçladığı. Aslında yazın bağlamında bildik bir yaklaşım olarak nitelenebilecek bu girişimini sıra dışı yapan, onu zirveye ulaştıran ne olmuştur? sorusundan yola çıkarak ve aşağıda irdelediğimiz yapıtını temel alarak Koltès tiyatrosunun ana hatlarını çizmeye çalışalım.

Öncelikle yinelememiz gereken, tiyatro uzmanlarının, Koltès'in çağdaş bir klasik olduğu konusunda fikir birliği içinde olduklarıdır. Beckett'in yanı sıra yirminci yüzyılın en önemli yazarları arasında yer aldığını belirten Palm (2009, 11), 1950 sonrası Fransız oyunlarını kapsayan antolojilerden birinde başlığın *De Godot à Zucco* (Godot'dan Zucco'ya) olmasının anlamlı olduğuna dikkat çekmektedir. Kuruluşu 1680 yılına dayanan ünlü Fransız devlet tiyatrosu Comédie-Française'in sanat danışmanı Laurent Muhleisen, *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*'in Koltès'e ayrılmış ilk sayısının önsözünde, Koltès oyunlarının Patrice Chéreau, Peter Stein, Luc Bondy gibi en önemli yönetmenler tarafından sahnelendiğini, birçok dile çevrilmiş oyunlarının çevirmenleri arasındaysa Heiner Müler, Sergi Belbel gibi ünlü adların yer aldığını ve yazarın on beş yıl gibi kısa bir

sürede ortaya çıkardığı "yakıcı yapıtıyla" çağdaş bir klasik olarak kabul gördüğünü belirtmektedir.

Vinaver (1994, 10)'e göreyse mercek altına alınan Koltès metni, nedensellikten bağımsız olarak aksiyonun ilerlediği şiirsel söylemli, sürekli bir patlayıcı görüngü gibidir. Oyunun biçimi ve özü repliklerin düzeninden ve aynı repliğin içindeki sözcük ve tümcelerden keşfedilir. Tutkular ile fikirlerin, kaçak itkiler ile evrensel büyük temaların garip bir oyunudur bu ve bunlar aracılığıyla bir öykü anlatılır, kahramanlar oluşturulur, uzamlar sınırlanır, geçmiş ve gelecek çarpışır. Metnin yoğunluğu hem uyarıcı hem de engelleyicidir. Ne denli güçlüyse, yönetmen o denli seçmek ve bir kısmını atlamak zorunda kalacaktır, eksik kalanın oyunun bütünlüğü içinde duyumsanabilir olacağı umuduyla. Koltès oyunları tıpkı Shakespeare, Marivaux, Musset ya da Büchner oyunları gibi melez oyunlardır; şöyle ki gösterim için yazılmış olsalar da okuyarak algılanacak yazınsal yapıtlar arasında yer alırlar.

Yolun başında Koltès, Bichette'e yazdığı mektupta "ya tiyatro benim gördüğümden farklı bir şey ya da ben farklı bir şey yapmalıyım" (Koltès, 2009, 145), derken tiyatroya yeni bir soluk getireceğinin habercisi gibidir. Tiyatroya ilişkin ilk düşüncelerini, henüz arkadaşı olmadığı Gignoux'yla yaptığı yazışmalardan anlayabiliyoruz. Bir tiyatro kurumunun başındaki bir idareciye, ne "psikolojik", ne de "mantıklı" karakterin kendisini ilgilendirdiğini, bu yüzden Stanislavsky kadar Brecht'e de kuşkuyla baktığını söyleyecek kadar özgür ve kendinden emin bir tavır sergilemektedir genç Koltès (Koltès, 2009, 114). Yine aynı kişiye "amatör tiyatro" grubunu farklı bir terminolojiyle, "cahil tiyatro" ("théâtre ignorant") terimiyle tanıtacak ve cahilliği sayesinde bu tiyatronun mükemmeliyeti yakalayabileceğini ileri sürecek kadar da yapacağı tiyatroya inanmaktadır (Koltès, 2009, 106). Bu genç adam için tiyatro yapmak ne anlama gelmektedir? diye soracak olursak yanıtını elbette ilk aşamada kendi görüşlerinde bulmaktayız. Yazışmalarının yanı sıra çoğu kez söyleşilerden onun tiyatro yaklaşımını görebilmekte ve anlaşılması onca güç diye nitelendirilen yapıtının gerisinde aslında "çok duyarlı" olarak tanımlayacağımız bir ruhun izlerini bulabilmekteyiz. O, aslında dünyamızın bir parçası olan herhangi bir şeyi anlatmak istemektedir. En basit sözcüklerle, bildiği ve anlatılabilir en önemli şeyi, iyi anlatmaktır niyeti. Bu bir arzu, bir duygu, bir yer, bir ışık ya da sesler olabilir, ancak herkese ait olan şeylerdir bunlar (Koltès, 1999c, 15). İnsanoğlunun zaman ve uzamdaki yerinin, başka bir deyişle hiçliğinin bilincindedir. Onun için tek

ciddiye alınması gereken fiziksel acılar, Üçüncü Dünya sorunudur. (Koltès, 1999c, 118). Biz okuyucuları ya da seyircileri olarak öyle düşünmesek de o, ilerleyen yıllarda sık sık vurgulayacağı gibi, kendini hiçbir zaman bir düşünce adamı olarak görmemiş, bir mesaj vermeyi amaçlamamış, oyunlarını da siyasal bir amaçla oluşturmamıştır. Erkekler, kadınlar, hayvanlar üzerine söylemiş olduğu her sözün ironik, tiyatronun da bir oyun olduğu, düşüncesindedir o, dolayısıyla tiyatro iyi yapılmalıdır, çünkü bu bir keyif işidir (Koltès, 1999c, 105). Yazınsal metinlerle kıyaslandığında tiyatro metinlerinde daha çok zorluğun söz konusu olduğu, seyirciyi sıkmaması, onunla alay etmemesi gerektiği düşüncesindedir. O da tıpkı Sartre (1965, 4)'ın yaklaşımı gibi okuyucunun beğenmediği sürece kitabı kapatabildiğinin, oysa seyircinin salonu terk edebileceğinin bilincindedir (Koltès, 1999c, 124). Seyircilerin yüz ifadelerinde benim yazarken aldığım zevke benzer bir zevki ararım" (Koltès, 1999c, 73), diyecek kadar önem vermektedir onlara. Dolayısıyla "genel olarak temel olana iki saatte ve anlaşılır bir biçimde ulaşmak" gerekecektir (Koltès, 1999c, 134).

Tiyatro yapmayı en yüzeysel, dünyanın en gereksiz işi olarak görmekte, tam da bu nedenle onu en iyi biçimde yapmanın gereğine inanmaktadır. Tiyatro yapmaktan da, seyircinin aldığı zevkten de "çılgın bir keyif" alan yazar, bu mesleği yapanların işi fazla ciddiye almalarını, dünya tarihinde bunun çok önemli etkisi olduğunu sanmalarını eleştirmektedir (Koltès, 1999c, 119). Yaşamın antitezi olarak tiyatro onun için yapay hatta ölü bir türdür, çünkü çağdaş gerçeklikten, çağdaş toplumdan ve onun uğraşlarından habersizdir. Bu da onun yavaş yavaş ölmesine yol açmaktadır. Bu nedenle Koltès onu yaşatmaya çalışır, bunu yaparken bir yandan tiyatronun temel kurallarına meydan okur, öbür yandan Fransız toplumunu yoldan çıkarmaya yönelir, politik ve estetik bir şiddet türü kullanarak yazma tekniğini yeniler. Bu yaklaşım bile Koltès'in tiyatro sanatıyla olan ilişkisinin ne denli karmaşık olduğunun bir göstergesidir. Tıpkı "Elbette tiyatrodan nefret ediyorum, çünkü tiyatro yaşam değildir; ancak hep ona geri dönüyor ve onu seviyorum çünkü yaşam olmadığı söylenen tek yer orasıdır" (Koltès, 1999c, 55), derken yaşamını adadığı tiyatroya olan duygularının karmaşıklığı gibi.

Koltès'in çalışmaları tüm tiyatro biçimlerini keşfetmeye yöneliktir ve hep sınırları zorlama arayışı içindedir. İster bir cümlelik uzun bir solilog olan *La nuit juste avant les forêts* olsun, ister on sekizinci yüzyıl tarzında felsefi bir diyalog formatında yazılmış *Dans la solitude des champs de coton* olsun ya da vodvili andıran *Le Retour*

*au désert* olsun, hiçbir oyunu bir önceki oyununa benzemez. Büyük bir tiyatro kültürü ve bilgisinin göstergesi olan bu denemeleri, yazar gösteriş kaygısıyla değil, aksine tiyatroyu, "en iyi biçimde anlatmak" amacıyla ve Aristoteles'ten bu yana unutulmuş kaynağına götürmek için gerçekleştirmiştir. Şiddetin, ölümün ve cinayetlerin egemen olduğu bir dünyayı sahneye taşıyan Koltès, Shakespeare'in açtığı, Genet'nin sürdürdüğü yolda ilerlemiştir. Fransız klasik tiyatrosunun özellikle de Racine oyunlarından farklı olarak Koltès'te cinayetler seyircinin gözü önünde işlenir, tıpkı Shakespeare'in *III. Richard* ya da *Kral Lear* oyunlarında olduğu gibi. Cinayet Koltès'te topluma tepki olarak yapılan bir eylem niteliğindedir. Öldürmek onun için bir topluma ait olma acısı ve nefretini ifade eder. Bu bir tür hayatta kalmaya yönelik romantik bir jesttir, şöyle ki kanun dışı davranmakla bir topluma ait olmamanın mutluluğunu yansıtır.

Göçebe ruhunun arzularını bir türlü tatmin edemeyen, hep bir başka yerin, ele geçirilemeyen ötekinin arayışında olan Koltès, öfke ve hiddet dolu tiyatrosuyla, dışlanmışların, marjinallerin, yaşamdan nasibini alamamış olanların sözcüsü olmuştur. *La nuit juste avant les forêts, Combat de nègre et des chiens, Quai ouest* ya da *Dans la solitude des champs de coton* olsun, oyunlarında hep marjinal kişilikler söz konusu olsa da kendisi bunun böyle olmadığını, çünkü toplumun yüzde seksenin marjinal olduğunu, karşılaştığı insanları sahneye taşıdığını, yeraltı dünyasında dolaşmadığını, normal kabul edilen yerlerde gezindiğini, dolayısıyla dile getirdiği kişiliklerin marjinal olmadığı ve onları böyle tanımlayanların en az onlar kadar marjinal olduklarını belirtmektedir (Koltès, 1999c, 125).

Koltès tiyatrosu ne romantik tiyatronun izlenimci evrenini, ne de absürd tiyatronun söz yarışını sunar bize. Yeni ile gelenekseli birleştiren bir tiyatro yaklaşımıyla yetmişli yıllarda kesin biçimine kavuşan bu tiyatro, post-modern bir yaklaşımla dillerden, kültürlerden, incelediğimiz yapıtlarda göstermeye çalışacağımız gibi Afrika, Amerika ve Avrupa öykülerinden beslenir. Mounsef (2005, 79)'in de belirttiği üzere post-modern tiyatro, basit bir taklit olarak algılanan mimesisin reddi, yalnızca yazıya dayanan bir metinsellik anlayışının sorgulanması ve politik bir tiyatro ile sanat tiyatrosunun bağdaşabilirliği öncülleri üzerine dayanan yeni bir sentez olanağı sunmaktadır. Günümüzde tiyatro metin ile bedenin, gerçeklik ile teatralitenin, bireysel ile topluluğun çarpıştığı bir alan olmuştur. Brecht'in "dil

iletişim için yeterli değildir" düşüncesinde olduğu gibi Koltès de söz ile beden dilini bir araya getirerek bu yetersizliğin üstesinden gelmeye çalışır. (Mounsef, 2005, 94).

Mimetik anlayıştan kopan post-modern yaklaşımıyla Koltès, tiyatrosunda yer alan bedenin düzeltilemeyecek suçlarını, bunların bizde bıraktıkları yara izlerini ve bu suçları işlerken kullandığımız silahlardan söz etmektedir. Batı felsefesinde bir beddua olarak algılanmış olan beden gerek gerçekliği, gerek ahlaksal mükemmeliyeti yakalamak amacıyla hep cezalandırılmıştır. *Combat de nègre et des chiens* Batı dili yapılarının çökmesinin ve sahnesel beden felsefesinin dayanak noktası olurken, *Quai ouest* bu bedenin şehirlerarası dolaşımla dönüşme sürecini ele almaktadır. Tıpkı *Dans la solitude des champs de coton*'un bu bedeni sıra dışılığın ve arzunun uzamsal sınırlarına ittiği ya da *Le retour au désert*'in bedeni şiddetin tarihi ile tarihin şiddetine gönderen bir ideoloji ve politika içine yerleştirmesi gibi. Son yapıtı *Roberto Zucco*'ysa, Mounsef (2005, 14)'in vurguladığı üzere, dili derinleştiren ve sahneye hem maddesel, hem de dinden arınmış mistik bir coşku sağlayan bedenin bir skandalı olarak ölümü çare olarak sunacaktır.

Koltès tiyatrosunun bir başka özelliğiyse yazarın çatışmaya ve her çatışmanın bir sorunsala dönüşmesine önem vermesindedir. Ancak bu çatışma oyunun sonunda çözülmeyip doğrudan seyirciye taşınmaktadır.

#### 3.2.2.1.2.1. Koltès Karakterleri

Koltès'in, oluşum aşamasında oyunlarını bir anlatıya, bir dolantıya dayandırmadığı, genelde yarattığı bir karakterin yazgısından yola çıkarak onları tasarladığı görülür. Koltès (2009, 115, 116), her karakteri "gerçek bir varlığın oluşumu" olarak düşler ve henüz var olmadan önce ele alır. "Onu çevreleyen güçlerin devreye girmesinden önce, boş, ölü, var olmayan durumdayken, ardından da güçlerin çalışmalarına, [karakterin] kendi kendisini oluşturmasına, [kendisini] doğurtmasına, doğmasına, en sonunda da yaşamasına tanık" olur. Koltès için (2009, 149) "tam bir karakter ağır bir şeydir, karanlıktır ve tuzak doludur." Koltès (1999c, 106), karakterlerini şöyle tanımlar: "Ben sıradan insanlar betimliyorum. Karakterlerim çok az ya da hiç değişmezler, tıpkı olağanüstü yazgısı olanların dışında, insanlığın geri kalan bölümü gibi". İnsanları ve karakterleri farklı algılamaktadır o. Ona göre bir birey ya da bireylerin tümü birbirlerine karşı koyan ya da uyum içinde olan farklı "güçler" tarafından oluşturulmaktadırlar, dolayısıyla bir kişi ya da karakter sanki yukarıdan

gelen bir güç ile aşağıdan gelen bir güç arasında kalmakta ve kimi zaman biri, kimi zaman öteki tarafından yönetilmektedir**.** *Quai ouest*'de yer alan ileride inceleyeceğimiz sekiz karakterin her biri sanırız Koltès'in bu düşüncesinin tipik bir örneğini oluşturabilecek niteliktedir.

Klasik tiyatronun karakter kavramıyla temsil edilen kimlik psikolojisi, çağdaş tiyatroda aşılmış bulunmaktadır. Oysa daha önceki tiyatro anlayışında karakter, gerek kullandığı dil, gerek bedensel bütünlüğüyle tanımlanırken, çağdaş karakterler özyaşamsal, ruhsal, toplumsal birimlerinden vazgeçmiş gibidirler. Bir kimlik göstergesi olan özel adın çoğu kez metinlerde yer almaması çağdaş tiyatronun asal özelliklerindendir. Tıpkı *Dans la solitude des champs de coton*'da toplumsal-ekonomik işlevlerine uygun olarak Satıcı ve Müşteri olarak adlandırılmış karakterler, ya da *Roberto Zucco*'da ailedeki konumlarına ve mesleklerine göre adlandırılmaları ya da *La nuit juste avant les forêts*'de hiçbir şekilde adlandırılmamış kahramanı gibi. Vurgulanması gereken bir başka noktaysa Koltès kahramanlarının tıpkı Fak ya da Horn karakterlerinde olduğu gibi adlarıyla aralarında yer alan ironik ilişkidir. Bunlara "Mann'ın dünyaya düşüş"ünün öyküsü olarak tanımlayacağımız *Prologue*'un temel kahramanının adındaki dinsel göndermeyi ekleyebiliriz. Ne var ki dil ironik bir yaklaşımı sergilese de söyleme çoğu kez melankolik bir izlenim egemendir.

Yazar için yaşam, elde edilemeyecek, var olmayan bir şeydir ve herkesin aşama aşama onu keşfetmesi gerekir, yazın ve tiyatro buna aracı olabilir. Koltès'in yapıtı işte bu arayış içindedir. Rimbaud'da olduğu gibi, sahneye taşınan karakterlerin toplum tarafından anlaşılmayan, toplum dışı kişilikler olmaları, onların suçlu değil kurban konumuna taşımaktadır. Sara Hirschmuller (2004, 11-34)'in de belirttiği üzere, intiharın gölgesi, hemen hemen her karakterinde mevcuttur. Bu karakterler açıklamaktan kaçınarak bir gizem perdesi ardına saklanarak, yarattıkları gizemli atmosferi erotikleştirirler. Gizemin erotikleştirilmesi Koltès'te ölümün erotikleştirilmesinden geçer. Hirschmuller'e göre Koltès'in bizi tuzağına düşürdüğü sanatı, gizemin erotikleştirilmesiyle alternatif bir biçimde bize duyumsattığı "aşırılık" ile "yetersizlik" duygusudur. Koltès karakterlerini öyle bir inşa eder ki onların varlıkları bile bizde bir arzu mekanizması oluşturur. Yazarın kişiliğinden yansıyan bir utanma ilkesi, söylenecek ile söylenemeyecek olanı düzenler. Öyle ki ilişkinin belirli bir noktaya taşınacağı, karşısındakini bütün çıplaklığıyla tanıyabileceği aşamada, bu

bir aşk ya da arzu itirafı da olabilir, bir şeyler geri çekilir, böylece bir yandan vererek, öteki yandan geri çekerek oluşan sürekli dinamizm oyunun her anını canlı tutar. Bir itiraftan ya da son sözden kaçınması onu anlaşılmaz yapar. Tıpkı *La nuit juste avant les forêts*'nin sonunda olduğu gibi "(…) et je ne sais toujours pas comment je pourrai le dire," diyen kahramanın söylemediği hep bir başka şey vardır ki okuyucu/seyirci işte o şeyin peşine düşer. Koltès'in tiyatrosu katiller, fahişeler, karanlık işler çevirenlerle doludur, dolayısıyla ne olursa olsun kaçılması gereken, her alanı bir hapishaneye dönüşmüş bir toplumun eğretilemesi konumundadır. Taşradaki kentsoyluyla ya da yeni-sömürgecilikle eşanlamlı bu çağdaş toplumdan kurtulmak için karakterlerin tek bir arzuları vardır, o da kaçmak ya da ölmektir. Böylece dışlanmanın, ayrımcılığın yer almadığı bir dünyaya ulaşacaklardır, gerçek bir dünyaya.

Modern dramaturgi oyun kahramanlarını karakter olarak kabul etmese de Palm (2009, 20)'ın da belirttiği gibi *Combat de nègre et de chiens, Quai ouest* ya da *Le retour au désert*'de yer alan kahramanlar karakter olarak tanımlanmaktadır. Çünkü bu kahramanları karaktere dönüştüren bir geçmiş söz konusudur. Koltès karakterlerinin söylemi, önceden var olan modellere dayanmazlar, yeni bir durum yaratarak kendilerine özgü biçimleri kendileri üretirler. Koltès tiyatrosunun temel öğelerinden biri de siyahi karakterlerdir. Koltès tiyatrosuna egemen olan Öteki kavramı oyunlarında yer alan siyahi karakterler aracılığıyla temsil edilir. Şehrin aydınlığından uzak, gecenin karanlığında, tanımlanması zor yerlerde dolanan marjinal kişiliğiyle Koltès, sınırların insanı olarak siyahi karakterini kullanarak bu karanlığı sahneye taşır. Gücü, diriliği ve çekiciliğiyle siyahi karakter barındırdığı cinsel çağrışımlarla, şehrin dışında yer alan karanlık mahallelerde gerçekleştirdiği başıboşluklarını sahneye, yapıtına yakıştırdığı karanlığa taşır. Sahneleme aşamasında yönetmenlere siyahi oyuncuyu zorunlu kılması bir yazar fantezisi, estetik ya da erotik nedenlere dayanan bir seçim, çocuksu ya da kaba bir kapris olarak algılanmamalıdır. Siyahi motifi sömürgeciliğe ya da üçüncü dünya ülkelerine bir gönderme niteliğinde de değildir. Alain Prique'le yaptığı bir söyleşide bu durumu açıkça dile getirir:

> "Sanırım Siyahlar en sonuna kadar yazdığım her şeyde yer alacaklardır. Benden bir Siyahın bulunmadığı bir oyun ya da roman yazmamı istemek ışık olmadan fotoğraf çekmemi istemeye benzer, küçük de olsa bir sokak lambasının arkasına gizlenmiş de olsa en azından bir Siyah bulunmalıdır" (Koltès, 1999c, 61).

Koltès'in tiyatrosu karşı karşıya kaldığımız engelleri bize anlatır, ele geçirilemeyeni, yaşamın yer aldığı oyun-dışını, sahne-dışını siyahi karakter aracılığıyla bize yansıtır. Olgunluk dönemi yapıtlarının sonuncusu dışında her oyunda en az bir siyahi karakter bulunmaktadır. Koltès kahramanlarının bir başka özelliğiyse Heiner Müller (1994, 12)'in de belirttiği üzere, yazarın az çok doğrudan kahramanlarında var olmasıdır. Han (2007, 26), Lucien Attoun'nun yazarla yaptığı bir söyleşide, kendisine yönelik fazla bir bilgi vermediği sitemine şu yanıtı verdiğini söylemektedir: "Biliyorsunuz oyunlarımda kendimi ele veriyorum. Bu az bir şey değil," demektedir.

#### 3.2.2.1.2.2. Oyun Dili

Koltès tiyatrosunun belirleyici özellikleri arasında en öne çıkan unsur, onu çağdaşlarından farklı konuma taşıyan oyun dilidir. Zaten kendisi de tiyatroya başlama nedeninin dil olduğunu hep vurgulamıştır söyleşilerinde:

> "Tiyatro yazıyorum çünkü beni özellikle konuşma dili ilgilendiriyor. Tiyatroya epey geç başladım ve bu alanda hiçbir eğitim almadım. Yirmi iki yaşında ilk kez oyun seyrettiğimde esas olanın konuşma dili olduğunu anladım. Başlangıçta benim için önemli olan bir öykü anlatmaktan çok, dil kullanımlarını verebilmekti" (Koltès, 1999c, 31).

Bu açıklamadan da anlaşılacağı gibi Koltès hep dili aksiyonla aynı düzeye getirmeye çalışmış hatta *Combat de nègre et de chiens*, ya da *Le retour au désert* oyunlarında da tanık olduğumuz üzere, sahne kimi kez farklı dillerin çarpışma alanı olmuştur onun için. Christiane Cohendy (2007, 72), Koltès metinlerinde rol almış bir oyuncu olarak yazarın, son derece modern ve teatral bir dil kullanarak hedefine doğrudan vardığını belirtir. Bu dilin aynı zamanda ekonomik ve seçilen sözcüklerin gündelik dile özgü basit sözcükler olduğunu, ancak şiirsellikle dolu olduklarını belirtmektedir. Adama Niane (1997, 823-824'den aktaran Mounsef, 2005, 104)'sa yazarın çoğu kez argo ya da dilin kolaylıklarını kullanmadan varoş dilini ya da havasını yarattığına dikkat çekmektedir.

Koltezyen kahramanların bir özelliği de çok fazla konuşmalarıdır. Dil onlar için bir yandan güçlü bir kimlik yaratmak, öteki yandan yaşadıkları içsel kararsızlıklarını gizlemek için bir araç işlevi görür. Ne var ki bu dil kendilerine ulaşmayı zorlaştıran bir unsur gibi işler ve ne diyalog, ne monolog, ne solilog, ne de tirad türü dilsel araçlar onların kendi kimliklerini bulmalarını sağlar. Dolayısıyla Koltès tiyatrosunda söz insanlar arasındaki ilişkiyi kolaylaştırmaz, ne onları ayıran karmaşıklığı aydınlatır, ne de yalnızlığın acısını hafifletir. Aksine bu söz yaralar, temel ile ayrıntıyı, savaş ile barışı, aşk ile kini, soyut ile somutu ayırarak kişiyi derinden üzer.

Açıklamama takıntısıyla metin tıpkı anlaşılması güç soyut bir resmin karşısındaymışçasına kişiyi zorlar. Koltès'in yapıtında gözlemlenen karmaşık yapı, yapıtın saydam olmayan gizeminden olduğu kadar tam aksi bir durumu, samimiyeti, yakınlığı, başka bir deyişle diyalektik ilişkiyi içinde barındırmasından kaynaklanır. Belirgin ile örtük, yakın ile mesafeli olanın arasında yer alan bu diyalektik ilişki yapıtın her düzeyinde ortaya çıkar. Öyle ki çok açık bir biçimde sergilenen karakterler aslında bir gizlilik çerçevesinde sunulmaktadırlar. Örneğin *Sallinger*'in dâhi, çok yetenekli, yakışıklı kahramanı Rouquin ağzını açar açmaz küfürbaz söylemiyle rahatsız edici bir kişilik sergiler. Bu diyalektik yapıyı dil çerçevesinde inceleyen Christophe Triau, çoğu kez yapmacık, fazla biçemli, abartılı gibi sıfatlarla nitelendirilmiş Koltès yazınına bu çerçevede bir açıklık getirmeyi hedeflemektedir. Christophe Bident (2000, 86), leitmotiflerle işleyen, devriklemeli, eğretilemeli, tumturaklı olarak betimlediği bu dili "sırf cila" (pur vernis) olarak nitelerken, Triau, bu dile farklı bir bakış açısıyla yaklaşır. Şöyle ki Triau (2004, 41), Cizvitlerin iyi bir öğrencisi olarak ve dolayısıyla sözbilimin, biçembilimin inceliklerini özümsemiş Koltès'in ister kahramanlarının söylemlerinde olsun, ister anlatımsal düzlemde olsun, yazının en basit, aynı zamanda da en zor durumu olan, dünyayı ve dünya öğelerini dile getirme zorluğuyla karşı karşıya kaldığını belirtmektedir. Koltès'in biçemi tumturaklı, dolambaçlı, kıvrımlı, değişmeceli bir yaklaşım sergiler; bir nesneyi belirtmek için çok katmanlı bir söylemi benimser, birbirine yakın üç deyimi ardı ardına kullanarak bir şeyi betimler. Virgüllerle zincirlenen uzun cümleler, gerçeği kuşatmak, sınırlarını çizmek, ancak merkeze elini sürmekten kaçınan bir yapıdadır. Öyle ki gerçek, dolaylı olarak ima edilmekte, bir sözcük hatta bir tanım aracılığıyla bile ona ulaşılamamaktadır. Söyleme bir hareket, yazarın da belirttiği gibi Bach'ın füglerini çağrıştıran bir müzik, bir ritm egemendir. Oyun kahramanları, dilin sezmeye izin vermediği şeylerin etrafında dönüp dururlar, ancak bu dil açıkça bir şeyin neyi ifade ettiğini ortaya koymaz. Bu Koltès için doğal bir süreçtir. Çünkü ona göre:

> "Doğal olarak bir sözcük, sözcük olarak bir anlam üretmez. Bir anlamın ortaya çıkması için birçok sözcüğün, bir ritmin, bir müziğin birikmesi gerekir; müzik bir anlam üretir oysa yalnız başına bir sözcük… Bir anlamı kuşatabilmek ve onu daha iyi tanımlayabilmek için birçok sözcüğe gereksinim vardır" (Koltès, 1999c, 107).

İlk oyunlarında hiç diyalog kullanmayan, monologa ağırlık veren Koltès için gerçek bir diyalog tıpkı felsefede olduğu gibi bir kanıtlama alıştırması gibidir. Ancak dolaylı yanıtlarla işleyen bir yapıdadır bu diyalog. Aslında durum bir diyalog

gerektirdiğinde, bu birlikte durmaya çalışan iki monologun birbirlerine meydan okumalarına dönüşür, tıpkı *Dans la solitude des champs de coton*'da tanık olduğumuz diyalog örneğinde olduğu gibi. Gerçekçi değil, ama somut diller kullandığını düşünen yazar, mümkün olduğunca da ekonomik olmaya, metni keserken yalnızca işlevsel tümceleri bırakmaya çalıştığını söylemektedir. İnsanlar nasıl konuşuyorsa öyle yazdığını, kuramcı olmadığı için nasıl ürettiğini bilmediğini ancak tiyatroda sözcüklerin tartılması gereğine inandığını belirtir. *Dans la Solitude des champs de coton*'daki diyalog tüm öteki oyunların durumlarını içermekte, dil aracılığıyla oyunlaştırma metne aşırı bir derinlik sağlamakta, yanıt, hakaret, itiraz, söz uzatımı (pléonasme), sessizlik, alegori vb. yöntemlerle sözcükler çift anlamlılıktan öte, çok anlamlılığa dek bir yolculuğa çıkmaktadırlar. Dil Koltès oyunlarında doğrudan değil, dolaylı olarak işlemektedir. Tıpkı Koltès (1999c, 13)'in bir söyleşide vurguladığı gibi "Birine 'üzgünüm' dedirtemezsiniz, 'bir tur atacağım' dedirtmeniz gerekir."

Koltès dilinin bir başka özelliği de şiirsel tınısıdır. Şiir, Koltès için yalnızca yazınsal bir tür değil, dünyayı ve dünya görüşünü değiştirebilecek bir güçtür. Modern şairlerin özellikle de Rimbaud'nun etkisiyle Koltès tiyatro sanatına meydan okurcasına şiirsel imgeye yoğunlaşır. Koltès, Rimbaud ve Genet'nin mirasçısı olarak kötülüğün egemen olduğu bir tiyatro yaratmıştır; örneğin nefret uyandırması gereken bir seri katil Roberto Zucco, Koltès'in şiiriyle güzellikle yoğrulurken, saflık tutkunu büyüleyici bir kahramana dönüşmekte, tıpkı Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri* gibi gerçek güzelliği yakalamaktadır. Özellikle gençlik dönemi yapıtlarına egemen olan lirik dil, *La nuit juste avant les forêts*'yle zirveye çıkmakta ve aynı yoğunlukta olmamakla birlikte olgunluk dönemi oyunlarının büyük çoğunluğunda ortaya çıkmakta, hatta dünya şiirinin öne çıkan örneklerinden kesitler doğrudan oyun kahramanlarının söyleminde de yer alabilmektedir. Bu bağlamda dikkat çeken bir başka noktaysa *Combat de Nègre et de chiens*'de olduğu gibi, Koltès'in genelde siyahi karakterlerini şiirsel bir dille konuşturmasıdır. Ayrıca André Job (2008, 85)'un da vurguladığı üzere, bu dilde "bilgiç gelenek ile sözel gelenek arasında dengelenmiş, Racine ile Afrika kültürünün anlaşılması güç sözcüklerini bir potada eriten, retorik modeli üzerinden işleyen bu müzikal noktalamada cazın temel niteliğini bulmak (da) mümkündür." *Dans la solitude des champs de coton*'da olduğu gibi sözcüklerin takıntılı bir biçimde yineleme yöntemi, modern ve mekanik bir

dünyanın yansıması olurken, bir yandan parodiyi çağrıştırmakta, öteki yandan dokunaklı bir şiir havasına bürünmektedir. Bident (2000, 27-30)'ın tanımıyla, Koltès'in sözdizimi yalnızlığın sözdizimidir, "paylaşılamayanın paylaşımı"nın sözdizimidir. Lirizmle kesintili, damıtılmış bir bilgiyle donatılmış ve çoğu kez klasik olmakla birlikte maddeleştirilmiş bir şiddete itelenmiştir: dille ve dilin kutsallığıyla bir savaşım, keskin bir noktalama, aşırı bir kanıtlama, inatçı bir yineleme. Uzun ve karmaşık yapılar, hitabet yönü yüksek, geri dönüşü olmayan, tümceleri birbirlerine bağlamaya, anlatımı şiirselleştirmeye, düzeltmelere aşırı yoğunlaşmış ve sona varamamanın korkusuyla titreyen kararlı bir nesir, ağır bir yük sırtlanmış lirik bir dildir bu. Sapkın bir denge, bilgiç ancak şoka uğramış, yontulmuş, acı bir dil. Böylece tümce karakterlerin en önemli silahına dönüşür. Onlara olağanüstü bir düşünce ve şiir özgürlüğü sağlar, sayısız eğretileme ve karşılaştırma, paradoksların hızla karşı koymaya çalışacağı evrensel bir düşünce alanı çizer. Benzer bir oyun ses yinelemeleri (allitération) ile ses kakışmaları (dissonance), önceden varsayımlar ile söylenmeyenler arasında oynanır. Dil bağırır, gıcırdar, kayar, düzenler, katlanır, açılır, yırtılır. Metin bir müzik partisyonun düzenlenmesi gibi ortaya çıkar. Klasik ritmler, çağdaş ritmler, duraklamaların ayarlanması, tonlama tümceyle ve mizahla vurgulanr. *La nuit juste avant les forêts*'de olduğu gibi yazılı ve sözlü dilin bir arada dengeli bir biçimde kullanmak da Koltès yapıtının en belirgin özelliklerinden biridir. Öne çıkan bir başka özellikse, yazarın, aynı oyun içinde iki karşıt dil düzeyini karşıkarşıya getirmesidir. Şöyle ki *Dans la solitude des champs de coton*'da olduğu gibi, on yedinci yüzyıl Fransız yazınında sık sık karşılaşılan abartılı ve yapay bir kibarlık sergileyen üst düzey bir dil ile teklifsiz, hatta küfre varan, basit sözcüklerle donanmış bir dili harmanlamak, Koltès yazınına özgü belirleyici ve ayırt edici temel niteliklerinden biri olmuştur. Söz konusu oyunda yazar, Evrard (2009, 104)'ın da belirttiği üzere, argo ağırlıklı bir dil kullanan ortama öykünen neonatüralist bir dilden kaçınmış gerçekçi, çiğ, kaba bir dile, soyut olanı çağrıştıran, doğru, soğuk, cilalı bir yazıyı yeğlemiştir. Gerçeği yansıtan doğrudan ve sadık bir aktarım yerine dolaylı olarak işleyen eğretilemeli gösterimi kullanmıştır. Saydığımız tüm bu özelliklerle Koltès dili çağdaş tiyatro yazınında yazara bir ayrıcalık sağlamış ve tıpkı bir markanın ayırt edici özelliği gibi, okuyucuya/seyirciye söz konusu olanın bir Koltès metni olduğunun göstergesi olmuştur kanımızca.

### 3.2.2.1.2.3. Uzamsal Boyut

Koltezyen uzam gizemli bir alandır, oyunlarının başlıkları da çoğu kez bu uzamın ipuçlarını verirler. Koltès oyunlarında uzam hep belirgin olmayan bir alan, belirsiz, tanımlanamaz, merkezden uzak ve ancak gecenin karanlığında kullanılabilen yerlerdir. Koltès'in oyunlarında betimlediği uzamlar kendisinin yolculukları boyunca yaşadığı mekânlardır. Genelde sahneye taşıdığı uzam şehrin dışında yer alan hangarlar, köprü üstleri, köprü altlarıdır. Garip yerlere özel bir ilgisi vardır, şehir içi mekânlar, örneğin metro, onun için marjinal uzamlardır. Şehrin kokusu oyunlarında hep yer alır. Oysa paradoksal bir biçimde yazar oyunlarının bir "hüzün", "umutsuzluk", "gölge", "gece" dünyası olarak betimlenmesinden son derece rahatsızdır. Işık onun için esastır, anılarında Latin Amerikanın gün batımında tamamen değişen muhteşem manzaraların yeri büyüktür.

Mekân eğretilemeleri aynı zamanda açık ve kapalı olabilen, ürkütücü, cezp edici, şiirsel ve hareketli bir dış alana işaret eder. Gece, Koltès'in yapıtında olmazsa olmaz bir öğe olarak karşımıza çıkar dolayısıyla karanlık, Koltès tiyatrosunun temel öğesi konumundadır. Koltès mekân unsurunu hep tüm tiyatro imgeleminin çıkış noktası olduğunu söylemiştir. Dünyayla ilişkisi eğretilemeli ancak somut bir uzam olan bu karanlık alanlar, kendi üzerlerine kapalı oldukları kadar, bastırılmış arzuları, takası, gerçekleştirilmesi olanaksız olanı ele geçirme savaşımı gibi insanlık tehditlerini de geçiren bir yapıdadırlar. Karanlık kavramını adında barındıran *La nuit juste avant les forêts*'nin yanı sıra birkaç sahne açıklamalarından örnek verecek olursak *Sallinger*'de "Gece zifiri karanlıktır"; *Combat de nègre et de chiens*'e "Begonvillerin arkasında, akşam alacakaranlık" hâkimdir; *Quai ouest*'de aksiyon "Karanlıktan oluşan bir duvar önünde" gelişir; *Tabataba*'da "Saat gece on bir"dir. *Dans la solitude des champs de coton*'da satıcı "Neden gecenin bu saatinde soyut, dokunulmaz bir biçimde istemekte olduğunuzu, neden, başkasından istemiş olabileceğinizi, neden benden istememiş olmak?", diye sorar Müşteriye ya da *Roberto Zucco* "Yoğun sessizliğin ve koyu karanlığın gardiyanların hayal güçlerini kışkırttığı bir saat"te başlar. Bu sürekli karanlık sahnede yer alan aksiyonun, oyunun görünür konusu olsa da Bernard Desportes (2004, 59-70) asıl konunun karanlıkta, bizim algımızın ötesinde yer aldığını vurgulamaktadır. Zaten tek aksiyon söz düzeyindedir, çünkü sahnede yalnızca sahne dışında yaşanmış aksiyonun sonuçlarına tanık oluruz. Sahne dışında yaşanan bir yaşamın yalancı bir provasıdır sahnede tekrarlanan. Bu durumda seyirci

sahnede sunulan birkaç kırıntıdan yararlanıp kendi düşleminde sahne dışı yaşamı kendine göre kurgulamaktır. Koltès metinleri hüznün, yalıtılmışlığın egemen olduğu, bunların zaman ve uzam bağlamında vurgulandığı metinlerdir. "Bu saatte, bu yerde" gibi kullanımlar anahtar sözcükler değerindedir. Geceye karşı özel bir eğilimi vardır, çünkü karanlıkta her şey daha güzeldir. Oyunlarının çoğu alacakaranlıkta geçer. Çünkü ona göre yarı karanlıkta her şey açıkça görülemediği için daha güzeldirler. Böylece imgeleme bir özgürlük tanınmış olur (Koltès, 1999c, 106).

Koltès'in en önemli özelliklerinden biri olan uzamsal boyut, *Le retour au désert*'de olduğu gibi çift nitelikli de olabilmektedir. Palm (2009, 129)'ın dikkat çektiği gibi, Koltès, geleneksel mimesis yaklaşımına uygun olarak var olmayan ama varmış gibi görünen bir dünya yaratmaktansa, varmış gibi ortaya konan ancak yokmuş gibi görünen bir dünya yaratmaktadır. Bu nedenle Benhamou'nun da belirttiği gibi "Koltezyen uzamın gerçekliği çok paradoksaldır; bu yalnızca alegorik olmasından değil, nesnel bir gerçeklik ile kurgusal bir evren arasında yer alan ara ve muğlâk bir noktada yer almasındadır" (1999, 56'dan aktaran Palm, 2009, 129). Koltès tiyatrosunun dinlenmesi gereken bir tiyatro olduğuna dikkat çeken Klotz (2004, 175-192)'sa, yüksek sesle okunan metnin bir dizi uzam yarattığını belirtir. Ona göre sözcükler değildir dinlenmesi gereken, sözcüklerden sonra sessizlikte, seyircinin kafasından geçenleri dinlemektir.

#### 3.2.2.1.2.4. Biçimsel-Biçemsel Boyut

"Boks maçları dramatik sanatın bir özeti gibidir. Bu da beni büyülüyor", derken Koltès (1999c, 77), tiyatroda farklı taktikler kullanacağının ipuçlarını vermektedir aslında. Gerçekten de Koltès tiyatrosu okuyucuyla/seyirciyle iletişime geçmek için her seferinde farklı iletişim kuralları, farklı biçimler yaratır, Klasik tiyatrodan baroğa, kıyıcı tiyatrodan bulvar tiyatrosuna uzanan bir çizgi üzerinde ilerler. Oyuncu ve yönetmen Arthur Nauzyciel (2007, 81-83), kendisiyle yapılan bir söyleşide, Koltès'in tiyatrosunun ana hatlarını aktarmaktadır bize. Ona göre gerçekten basit ve doğrudan işleyen bir tiyatrodur bu. Gençlerin temel sorunlarını basitçe ancak yapmacıklı, özentili bir dil kullanarak anlatır. Fransız tiyatro geleneğinden ve gerçek bir popüler kültürden beslenen bu tiyatro zamanının yaşamı ve kültürüyle iç içedir. Aynı zamanda da daha klasik bir tiyatrodan, Antik Yunan'dan ve Shakespeare'den de izler taşır. Elindeki bu malzemeyle günümüz dünyasından bir öykü formatında

söz eder, şiirselken siyasal olmaya özen gösterir. Sonuçta oynanmak için yazılmış ve oyuncuyu enerjik, duyarlı ve somut bir şeyler yaratmaya odaklayan bir tiyatrodur ortaya çıkan.

Bir bağ, özellikle de estetik bir bağ oluşturmak Koltès için birincil önem taşır. Koltès'te tiyatro bir deney alanına benzemektedir, çünkü yazar, yalnızca neler olabileceğini görebilmek adına, aralarında hiçbir ortak nokta olmayan çok farklı dünyaların insanlarını karşılaştırır, farklı tiyatro teknikleri kullanır. Öyle ki olgunluk dönemi yapıtlarının her biri farklı bir biçimde karşımıza çıkar. Kimi metinler *Combat de nègre et de chiens* ya da *Quai ouest*'de olduğu gibi metin-üstü yazınsal öğelerle doludurlar. Farklı yazınsal yapıtlardan alıntılarla kesintiye uğrayan metinler, parantez içinde yer alan monologlar, metin sonuna eklenmiş oyunun devamı gibi sunulan ek bölümleri ya da sahnelenmeye yönelik notlarla Koltès oyunları geleneksel dramaturgi yaklaşımına yeni bir boyut katar. Yalnızca okuyucu tarafından gözlemlenebilecek bu yan-metinsel öğeler özellikle de oynanmamak üzere yazılmış parantez içindeki monologlar ilgi çekicidir. Böylece Koltès oyunları hem oynanmak, hem de bir roman gibi okunmak üzere yazılmış metinler olarak ortaya çıkmaktadır. Ayrıca Koltès metinleri sanki inşa edilmemiş izlenimi uyandırırlar. Bu metinlerde bir algı düzleminden başka bir algı düzlemine akan bölümler söz konusudur. Bu bölümler öylesine akışkandırlar ki onları belli noktalara oturtmak olanaksızdır.

Koltès tiyatroyu çağını yakalamayan, düşüşe geçmiş bir sanat dalı olarak görmüş, bu bakış açısı onu bu sanat dalının kökenine doğru götürecek arayışlar içine sokmuştur. Şöyle ki Koltès'in tiyatroyla savaşımı drama sanatının temel direği olarak kabul edilen diyalogu neredeyse yok saymasıyla başlar. *La nuit juste avant les forêts* kesintisiz bir düşüncenin oluşturduğu bir tek tümcelik biçimiyle durumun en uç örneği olarak düşünülebilir. Solilog ya da özellikle monologların öne çıktığı biçimsel yapılarıyla Koltès oyunları, kimi zaman diyaloglara yer verseler de *Roberto Zucco* örneğinde olduğu gibi çoğu kez bu diyaloglar kişiler arasında iletişimi sağlamazlar tıpkı Zucco ile annesi arasında gelişen soru ile yanıtların uyumsuzluğunun ilk repliklerden itibaren iletişimsizliğe yol açması gibi. Yanlış anlamaların egemen olduğu bu diyaloglar karakterlerin kendilerini ifade etmelerini engellemekte ve sonunda bir yabancılık hissi uyandırmaktadır. Ayrıca iletişim yoksunluğu karakterleri yalnızlığa mahkûm etmekte, söz labirentinde kaybolmalarına yol açmakta ve bunun sonucunda da yanlış davranmaya yöneltmektedir. Dolayısıyla

diyalog düzeyindeki bu başarısızlıkla karakterler monologa dönüşen uzun tiratlara başvurmaktadırlar. İletişim yolu olarak konuşma biçimini uygulayan iki metin *Tabataba* ile *Dans la solitude des champs de* coton'daysa soliloglarla bezenmiş diyaloglar, gittikçe azalan bir ritm üzerine yapılandırılmışlardır. Şöyle ki solilogların kesişmeleri gitgide tükenmelerine yol açacak ve son kertede kısa repliklere dönüşeceklerdir.

Koltès'in kimi metinleri anlatırlar, ancak bunu farklı biçimlerde gerçekleştirirler. Şöyle ki *Les amertumes* ya da *Procès Ivre*'de olduğu gibi dramaturgi parçalara bölünmüşlüğü, montajı, kesintili anlatımıyla dikkat çekerken, *La nuit juste avant les forêts*'nin çevrimsel dili, ötekiyle bir öykü oluşturamamakta yalnızca kendine yönelik bir öyküye dönüşmektedir. Tiyatro türüne özgü hiçbir işaret, sahne açıklamasının yer almadığı *Dans la solitude des champs de coton*'daysa, on sekizinci yüzyıl tarzında felsefi bir diyalogu çağrıştıran yapısıyla felsefi diyalog biçimini sahneye taşımaktadır.

a) Komedya unsurları:

Koltès (1985)'in *Quai Ouest*'e yazdığı giriş yazısında "Öncelikle, peşinen, her sözün alaycı olduğunu ve her hareketin ciddi olduğunu düşünmek gerek; böylece ciddi olamayan şeyleri ciddiye almaktan, komik olması gereken sahneleri sıkıcı hale getirmekten kurtuluruz ve bu öykünün tüm trajik yönünü eleyebiliriz", demektedir. Yazar *La nuit juste avant les forêts* ile *Quai ouest* arasında tekniğini geliştirdiğini, daha basite yöneldiğini, anında etkiyi aradığını, doğrudan komikliği yakalamaya çalıştığını belirtir. Alay etmeksizin bir sahne yazamadığını söyler. Yalnızca kahramanları ciddiye aldığını belirten Koltès etrafındaki gelişmelerle dalga geçtiğini, sert bir biçimde karşılanan *Quai ouest*'de yaşadıklarıyla dolaysız bir biçimde komik olunabileceğini öğrendiğini belirten yazar, seyirci güldüğünde mutlu olmaktadır (Koltès, 1999c, 70). Ancak bu mizah, liseli şakaları, Molière tarzı bir durum komedisi ya da alaycı bir sinizm anlamında değildir. Çocuksu, yazınsal, dramatürjik, sosyokültürel bir mizahtan çok "daha örtük" bir mizah söz konusudur. Örneğin *Le retour au désert'*de Fatima ikizleri doğurduğunda hizmetçiler siyahi olduklarını haber veririler, oysa siyahların beyaz olarak dünyaya geldikleri üç gün içinde tenlerinin koyulaştığı bilinir. Bu duruma dikkat çeken gazetecilere Koltès (1999c, 103)'in verdiği "Tiyatronun büyük gücü işte budur, sonunda gülmek için üç gün beklemeyi düşünmüyorsunuz herhalde" yanıtı bizim, yazarın örtük mizah anlayışını

daha iyi anlamamızı sağlamaktadır. Kuşkusuz yer yer vodvili çağrıştıran bu oyun komedya unsurlarının en öne çıktığı oyunu olmuştur. Oyun gerek molieresk Adrien karakteriyle, gerekse her bir repliğin bir önceki repliğin konusunu tersine çevirerek yinelemesi ve tam karşıt olanı dile getirmesiyle bir komedyayı çağrıştırmaktadır. Christophe Bident (2000, 96)'ın vurguladığı gibi "bu dilin mizahı daha doğrusu mizah olarak dildir." Bident, Koltès'in fazla yazınsal olma riskinden her zaman kaçınamasa da sezgisel olarak ve bilgi donanımlıyla kültürcü ve ideolojik olma tuzağına düşmediğini bunu da mizahla başardığına dikkat çekmektedir

b) Klasik yapı:

Koltès metinlerinde yer, zaman ve eylem ölçütlerine uyan klasisizmin izlerini görebiliriz. Metinlerinin önemli bir bölümünde kurallara karşı duyarlı, güçlü bir dramatik yapı gözlenir. Ayrıca oyun kişileri Corneille'in ya da Racine'in tragedyalarını andıran klasik estetik anlayışına uygun uzun repliklerle birbirlerine karşı koyarlar. Koltès (1999c, 57), "klasik tiyatronun bugün başka türlü uygulanmasına hakkımız olsa da hiç de keyfi olmayan üç birlik kuralını keşfettim. Zaman ve uzama önem vermek tiyatronun niteliğidir", diyerek bu kurallara uyduğunu belirtir. Örneğin *Dans la solitude des champs de coton* bu yaklaşımın tipik bir örneğidir. Satıcının ilk repliği dört bölümden oluşan klasik söylemin düzenlenmesine uygundur. Giriş "disposito" bölümünde Satıcı, Müşterinin arzu nesnesini tatmin edebileceğini açıklamakta, "narratio" olarak nitelendirilebilecek ikinci paragrafta neden-sonuç ilişkisi üzerinden yola çıkılarak bu girişimin alçakgönüllülüğü vurgulanmakta ve Satıcının arzu nesnesine ilişkin tespitini ortaya çıkarmakta. "Confirmation" bölümüne denk düşen üçüncü paragraf açıklanmamış olsa da Müşterinin arzuladığı bir nesne olduğu doğrulanmakta ve sonuç bölümü olarak "péroraison" niteliğindeki dördüncü paragrafta arzu nesnesinin açıklanması gereği vurgulanarak ticari işlemin gerçekleşebileceği belirtilmektedir (Evrard, 2009, 89, 90). Yine genel anlayışa göre oyunun giriş bölümü başka bir deyişle izleğin, zaman ve uzam bilgilerinin sunumu birinci perdeyi aşmayacak bir biçimde tasarlanır ve yazar giriş bölümünde dramatik işleyişe hizmet edecek öğeleri aktarmaya çalışır. Bu oyundaysa Koltès oyunun hayli uzun olan ilk replik aracılığıyla hızlı ve ani bir biçimde oyun boyunca yer alacak çatışmanın karşıt güçlerini nedenleriyle birlikte okuyucuya/seyirciye sunar. Bunu yaparken de titiz bir ısrarla zaman ve uzam bilgilerini de aktarır, ancak satış nesnesi hep bilinmedik kalacaktır. Yine aynı klasik

yaklaşımla yer, zaman ve eylem ölçütlerine uyulduğu hatta Koltès'in bunun yanı sıra saygın bir dil kullanarak dönemin görgü kurallarına uygun davrandığı da gözlenmektedir (Evrard, 2009, 32).

İleriki yıllarda Koltès bir dönem kendi kendine klasik tiyatronun "saçma" kurallarını dayattığı için zor bir süreç yaşadığını itiraf edecektir. Kuramcıların öğrettiği, sahneye girmek ve çıkmak için bir neden olması gereği, zaman akışına uyulması gibi, "aptalca ve yanlış şeyler" olarak nitelediği klasik kurallardan ancak 1988'de gerçekleştirdiği Shakespeare çevrisinden sonra kurtulacaktır. Shakespeare'in zamana önem vermediğinin, istediği zaman on beş yılı bir çırpıda atladığının ve bunu açıkladığının, durmadan yer değişiklikleri yaptığının, kahramanları söyleyecek bir sözleri olduğunda sahneye çıktıkları, sözleri bittiğinde de sahneden indiklerinin farkına varır. Böylece barok unsurlarla dolu bir tür bulvar tiyatrosu olan *Le retour au désert* ya da çağdaş bir tragedya olarak *Roberto Zucco*'da özgür bir biçimde kalem oynatabilecektir.

c) Kıyıcı Tiyatro:

Koltès tiyatrosu, kıyıcı olarak nitelendirilen ve şiddet unsurları içeren bir tiyatro olarak tanımlanır. Ancak söz konusu şiddet günümüz tiyatrosunda şiddet dendiğinde akla gelen "in yer-face" tarzında bir yaklaşım sergilemez. Bu tiyatronun dilsel düzlemde yarattığı şiddet etkisi *Quai ouest* ya da *Roberto Zucco* örneklerinde olduğu gibi görsel olarak sunulan fiziksel şiddetten çok daha baskındır. Bir örnek verecek olursak *Dans la solitude des champs de coton* dilsel bağlamda kıyıcı tiyatroyu çağrıştırır niteliktedir. İki karakterin diyalektik aracılığıyla karşısındakini yok etmeye, kendisine köle etmeye yönelik giriştikleri sadomazoşist oyun, Antonin Artaud'nun deyişiyle "kıyıcı tiyatro"yu anımsatmaktadır. Sevda Şener (2008, 246)'in de vurguladığı üzere, bu tiyatro yaklaşımı "çağın özelliği olan gerginliği, huzursuzluğu, sözde uygarlaşmış insanın asal tutkularını" sahneye taşır. Artaud'nun düşüncesinde fiziksel ve metafiziksel kıyıcılık birarada yer alır. Bu oyunda diyalog olasılığı ortadan kalktığında Satıcının aşağıda yer alan repliğinden de anlaşılabileceği gibi metafiziksel bir kıyıcılık örneği ortaya çıkmaktadır.

> "Satıcı: (…) gerçek ve korkunç acımasızlık insanın ya da hayvanın insanı ya da hayvanı yarım bırakmasıdır, bir tümcenin ortasındaki üç nokta gibi yarıda kesmesidir, ona baktıktan sonra caymasıdır, hayvanı ya da insanı, bakışın bir yanılgısı, kararın bir yanılgısı, bir yanılgı yapmaktır, başlanan ve tarihi yazılır yazılmaz kabaca buruşturulan bir mektup gibi."(s.9).

Fiziksel kıyıcılığa örnek olarak "kan" sözcüğünü çağrıştıran saldırgan hareket imgeleri verilebilir. Örneğin: Satıcı: "(…) atımın eyerinin altından diken batırmaya çalışıyorsunuz" (s.6); Müşteri: "(…) Damdan düşen ve kafatasınızı kıracak olan bir kiremide konuşulur mu hiç? (s.8); Satıcı: "(…) içlerindeki sıvıyı kaba saba kadınların gözlerine fırlatıp onları ağlatmak için genç hanımların el çantalarında taşıdıkları şu küçük el bombaları gibi" (s.9); Satıcı: "(…) sizi kıçınızdan ısıracak olan köpeği unutuyorsunuz" (s.16) gibi. Oyunun sonlarına doğru yer alan bedene yönelik göndermelerin çoğalmasıysa beden bedene şiddeti çağrıştırmaktadır (Evrard, 2009, 61). Sözel düzeyde kalan bu çatışmada her iki kahraman sözcüklerin arkasına dayanıp belirli bir mesafeyi korumakta ve karşılıklı olarak "öteki" olarak nitelendirilebilecek bilinmeyene kuşkuyla yaklaşacaktır.

Mounsef (2005, 206-208)'in belirttiği üzere, Koltès'in sahneye taşıdığı şiddet Artaud (1964, 30)'nun önerdiği tiyatronun "apseleri kolektif bir biçimde boşaltmak" arzusunu yanıtlar niteliktedir. Radikal ve özdeksel bir eleştiri aracılığıyla Koltès'in tiyatrosu bölünmüş bir dünyayı sorgulamaktadır. Ona göre her beden (marjinal, göçmen, histerik kadın, katil, dışlanmış, eşcinsel) kendi dilini kullanmalıdır.

#### 3.2.2.1.2.5. İzlekler

> "Gazeteciler oyunlarımdaki önemli izleklerden söz ediyorlar… ama benim önemli izleklerim yok ki. (…) bana biçemimden de söz etmesinler, hiçbir bilgim yok. Her oyunda biçemi yaratan karakterlerdir. Sonrası tekniktir. Bu bir iştir, oyun yazma tekniği, sadece iş ve çok az ilham"

demektedir Koltès (1999c, 120). Ancak bunun böyle olmadığını çalışmamızın inceleme bölümünden biliyoruz.

Koltès oyunlarının en öne çıkan izleği kuşkusuz Öteki kavramıdır. Koltès bir davayı savunmadan, başarmak için sürekli Öteki'yle takas halinde olan kahramanlar aracılığıyla birlikte yaşamayı sorgular. Koltès tiyatrosunu bir empati tiyatrosu olarak nitelemek sanırız yanlış olmayacaktır. Kahramanla kurduğumuz empati bizi gerçek bir insana duyabileceğimiz sempatiye dönüşebilmekte ve Öteki kavramıyla bir deneyim yaşatmaktır. Koltès metinleri tıpkı Öteki'yle buluşarak kendini inşa etmeye çalışan Koltès kahramanları gibi kendi yaşamımızı gözden geçirmeye ve yaşamımızdaki eksik bir parçaya, Öteki'ne yer yer açmaya davet eder bizi. *Roberto Zucco* dışında olgunluk dönemi yapıtlarının her birinde siyahi bir kahramanın bulunduğunu belirtmiştik. Beyazların dünyası içinde yer alan siyahi figürün kaçınılmaz bir biçimde hep "öteki" konumunda olduğu çok açıktır. Ancak bu durumu

siyahi insan figürüyle sınırlamak elbette doğru değildir. Örneğin *Quai ouest*'de yer alan karakterler renkleriyle değil, farklı sınıflara mensup olmalarıyla birbirleri için Öteki konumundadırlar. Tıpkı farklı siyasal bakış açılarının ötekileştirdiği *Le retour au désert*'in iki kardeşi, Mathilde ile Adrien, örneğinde olduğu gibi.

Öteki kavramının uzantısı bir başka izleği "yabancı" izleğini de yapıta taşımaktadır. Örneğin *La nuit juste avant les forêts*'de "yabancı olmak" kavramı metnin öne çıkan, hatta metnin yapı taşlarından biri olarak karşımızda. Oyunun anonim kişisi, baskın çoğunluğun rahatsız edici ya da sıra dışı bulduğu, dolayısıyla yok edemese de asimile etmeye çalıştığı bir yabancıdır ve o bunun bilincindedir.

> "(…) insana yabancı olduğunu hatırlatan hiçbir şeyi sevmem, ama ben de yabancıyımdır biraz, bir kör bile görür bunu, buralardan değilimdir pek" s.1 "(…) gerçekten de tam olarak buralardan değilim" (s.2); "bizler arkadaş, biz yabancılar her şeyden yoksun kalmalıyız, şeyimizi sımsıkı bağlı tutmalıyız kendimize" (s.6).

Bu da onun yabancı kimliğini saklayarak kendi bütünlüğünü korumaya, ortama ayak uyduruyormuş gibi yaparak yabancılığını örtbas etmeye yöneltmektedir. Yabancısı olduğu bu ortamı betimlerken yirminci yüzyıl insanının, burada halkın alt katmanları söz konusu olsa da, aslında çağımız insanında gözlenen, kişinin sıradanlaşmasını, yapaylaşmasını, kişilik özelliklerini yitirmesini eleştirmektedir. Toplumun, burada Fransız toplumunun yabancılara karşı olan ayırımcı, daha da ötesi düşmanca tutumu özellikle sık sık yinelenen "chasser le rat" ya da "la chasse au rat " deyimiyle vurgulanmaktadır. "Yabancı sıçan avlamak" ya da "yabancı sıçan avı" olarak Türkçeye çevrilmiş olan bu deyimi, Fransız gençlerinin belli bir kesiminin sopa atacak Arap arayışına çıkması anlamına gelmektedir (www.lib.unb.ca [29.09.2010]).

Yabancı olmanın zorlukları yalnız Fransız coğrafyasıyla sınırlı değildir, bu tüm ülkeleri kapsayan bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır. Tıpkı *Quai ouest*'de Cécile'in dile getirdiği gibi: " (...) Gizliden gizliye, geldiğimiz ülkeyi hiç olmazsa düşlerinde görmüyor musun ki orada her şey senin için çok daha kolay olurdu, orada yabancı olmazdın, orada kendi dilin konuşulurdu ve saygı görürdün?" (s.49)

"Yabancı" izleği yazarın yaşam öyküsünde de vurguladığımız gibi Koltès'i en çok ilgilendiren izleklerden biridir ve çoğu yapıtında yer almaktadır. *Dans la Solitude des champs de coton*'da bu izleğe yer vermektedir yazar:

> "Müşteri: (…) Ama yabancı toprakta bulunan bir yabancı, şaşkınlığını örtme alışkanlığı edinir, ona göre her türlü tuhaflık yerel bir gelenektir de ondan, bölgesel bir yemek ya da iklimmiş gibi ona uyum göstermesi gerekmektedir." (s.15)

> Müşteri: " (…) Demek ki dünyalarımız aynı değil, yabancılığımız da yapılarımıza üzümün şaraba karıştığı gibi karışmış. Hayır, ayağımı, önünüzde, sizinle aynı yerde kaldırmayacağım; aynı yerçekiminden etkilenmiyoruz sizinle; aynı dişiden çıkmadım ben. Çünkü sabah değildir uyandığım zaman, yattığım yerde de çarşaf bulunmaz".(s.14).

"Öteki" ve "yabancı" sıfatlarıyla öne çıkan Koltès kahramanları bu durumlarının bir uzantısı olarak kaçınılmaz olarak yalnız insan figürüyle özdeşleşecek, dolayısısyla yalnızlık izleği tüm yapıta egemen olacaktır.

Çok öne çıkan bir başka izlekse alegorik niteliğine karşın hemen hemen tüm oyunlarında dolaylı ya da doğrudan yer alan tüketim olgusudur. Dolayısıyla Koltès tiyatrosu günümüz tüketim toplumuyla doğrudan ilintilidir. Örneğin *Dans la solitude des champs de coton* somut ve kesin referansları gerçeklik dışı bir kurguyla harmanlayarak tarih ile mitosun kesiştiği kavşakta yer alsa da yine de ekonomik evrenin ve yasalarının dışına çıkamamaktadır. Tıpkı *Quai ouest*'de zenginliğin tüm göstergelerini başka bir deyişle kapitalist toplumun fetiş nesnelerine (Jagura marka otomobil, Dupont çakmak, altın kol düğmeleri, Rolex saat) sahip yaşlı iş adamının, toplumdan soyutlanmış bir hangarda göçmen bir işçi ailesiyle girişeceği takas işleminde olduğu gibi. Bu oyunda da tıpkı *Dans la solitude des champs de coton*'da olduğu gibi cinsellik, öznenin ekonomik zorlukların kölesi olmasını, daha genel olarak da dünyanın maddeselliğine bağımlılığını vurgulamaktadır.

Tüketime dayalı ticaret ekonomisinin işleyişi öteki izleklerin aksine *Dans la solitude des champs de coton*'da açık olarak irdelenmektedir:

> "Satıcı: (…) Her durumda benim satmam sizin de her durumda satın almanız gerektiğine göre, başkaları için alın o zaman - yerlerde sürünen ve sizin toplayacağınız herhangi bir arzu iş yapacaktır - örneğin, sabahleyin, yanınızda, çarşaflarınızın arasında uzananı hoşnut kılmak, onu sevindirmek için alın; henüz sizde olmayan, ona sunmaktan zevk duyacağınız, benden satın almış olacağınız için de sahip olmaktan mutluluk duyacağınız şeyi yatakta uzanırken bunu sizden isteyecek olan kız arkadaşınız için alın. Bu kadar çeşitli nesnelerle bu kadar çeşitli biçimde bu kadar çok nişanlanan bu kadar çeşitli insanın var olması Satıcının talihidir; zira birilerinin belleği ötekilerin belleğinin yerini almıştır" (s.13).

Marksist kuramı bilen, yaşamının bir döneminde komünizm yanlısı olmuş bir yazar olarak Koltès, özellikle de küreselleşme sürecine girmiş tüketim politikalarıyla şekillendirilen bir dünyada egemen olan anlayışı oyuna da taşımaktadır.

> "Satıcı: (…) Zevk vermek için değil, arzunun o dipsiz derinliğini doldurmak için buradayım, onu yeniden uyandırmak, kendine bir ad vermesi için zorlamak, yerde sürüklemek, arzuya bir biçim ve ağırlık vermenin zorunlu acımasızlığıyla ona bir biçim ve ağırlık vermek için buradayım" (s.9).

Bir başka izlek cinsellik Koltès'in yapıtında örtük bir bimde de olsa önemli bir yer tutmaktadır. Daha önce de belirttiğimiz üzere Koltès oyunlarının büyük bölümü ancak konun uzmanları tarafından algılanıp yorumlanabilecek örtük izlekler içerirler.

Eşcinsellik çağdaş tiyatroda genelde açıkça yer almasa da imgeler, alegoriler, benzetmeler, parantezler aracılığıyla, güç ile arzunun izlerini taşıyan ve açık söyleme karşıt olan kavramlarla kendini hissettirir. Dolayısıyla cinsellik izleği de gerek yazarın pek fazla irdelenmeyen eşcinsel tercihi dolayısıyla olsun, gerek yazarın tiyatroya genel yaklaşımından kaynaklanıyor olsun satır aralarında keşfedilmeyi bekleyen bir izlek olarak karşımızda durmaktadır.

Benhamou (1996, 37), cinsel kimlik arayışının Koltès tiyatrosunun merkezinde yer aldığına dikkat çekmektedir. Koltès'in erkekliğin ön plana çıktığı kung fu ve boks sporlarına karşı olan eğilimi herkesçe bilinmektedir. Ayrıca yapıtında yer alan mücadele izlekleri erkekliğin mükemmel bir sınavı olarak karşımıza çıkmaktadır. Erkeklik bu bağlamda bir bakıma yüceltilirken kadınlık *La nuit juste avant les forêts*'de olduğu gibi erkeği kapana kıstıran bir tuzak olarak görülmektedir. Aşağıdaki alıntılardan da anlaşılabileceği gibi genç adam arzuya karşı koymanın olanaksızlığını, cinselliğin zorbaların elinde bir araç olarak kullanıldığını, kadınlarınsa bir avcı işlevi gördüklerini haykırmaktadır.

> "(…) artık asla bir kızın peşinden koşmayacağım bir daha, hiçbiri için böylesine çıldırmayacağım bir daha," s.5; "(…) ya elini bacağıma koysaydı, o zaman n'apardım peki? elini mi keserdim? -yoksa kendi şeyimi mi keserdim acaba?; gördün mü!, işte böyle gafil avlar bunlar seni, aptallar sürüsünün en aptalı olmaya itiliverirsin birdenbire;" (s.6)

Koltès'in cinsellikten beklentisinin salt bir haz arayışı olmadığı, romantizm de içeren bir sevgi, şefkat arayışında olduğu satır aralarında anlaşılmaktadır: " (…) seviştikten sonra nasıl nefes aldığını, o sırada gözlerini açık mı yoksa kapalı mı tuttuğunu bilmediğin biri hakkında ne bilebilirsin ki"; (…) "zaten insan yatmadığı biri hakkında nasıl fikir sahibi olabilir ki?" (s.10).

Ancak Koltès (1999c, 76) aşağıdaki bir söyleşi alıntısından da anlaşılacağı gibi cinselliği aşktan hep ayrı düşünmüş bir kişidir.

> "Aşk öykülerini hiç sevmedim. Fazla bir şey anlatmazlar. Aslında aşk ilişkisinin kendisine inanmıyorum. Bu romantiklerin bir icadı, kim olduklarını pek bilmiyorum. İki insan arasındaki ilişkiyi, 'bu aşktır, nokta, başka söze gerek yok' diyerek tanımlamak beni hep sinirlendirmiştir. (…) Durmadan didişen bir çift gördüğünüzde, birbirlerine iğrenç davrandıklarında, ama onlar birbirlerini seviyorlar, demiyorlar mı, çıldırıyorum. O zaman "aşk" sözcüğü neyi tanımlıyor? her şeyi ve hiçbir şeyi!"

Örneğin *Dans la solitude des champs de coton* oyununu düşünecek olursak Satıcının imaları ile Müşterinin önerilerinde gizli kalan cinselliğe yönelik göndermeler söz konusu olsa da bunların aşka ilintili oldukları söylenemez. Cinselliğe yönelik anıştırmalar tecavüz, bekâretin yitirilişi, strip-tease, fuhuş çerçevesinde yer

almaktadır. Eşcinsellik bağlamındaysa, örneğin Satıcının Müşteriyi ceketiyle örtme sahnesi iki erkek arasında hemen hemen fiziksel bir yakınlaşma izlenimi vermektedir. Oysa cinselliğin açık bir biçimde yer aldığı oyunlarda örneğin *Combat de Nègre et de chiens* ya da *Roberto Zucco*'da aşkla ilişkilendirilebilecek bir cinsellik yaşanmaktadır. Aslında Koltès her ne kadar aşktan uzak bir cinselliği vurgulasa da onun yapıtı yalnızlığın pençesinde çırpınan karakterlerinin sessiz bir aşk çağrısıdır. Ubersfeld (1999, 153-154) de Koltès'in oyunlarını cazip kılan öğenin bu olduğu, aşk isteğinin tutkulu bir arzudan öte, tüm yapıtta insan ilişkilerini yönlendirdiği düşüncesindedir. Hatta kişiler para ve çıkar peşinde olduklarında bile bu arzunun etkisindedirler. Hemen hemen her oyununda yer alan bu aşk çağrısı ne var ki karşılık bulamaz, ne Léone, ne Yeniyetme kız, ne Claire, ne Satıcı, ne de *La Nuit juste avant les forêts*'nin adsız kahramanı aşklarına kavuşacaklardır. Dolayısıyla aşk beklentileri sonuçsuz kaldığında yine ölümcül yalnızlıklarına gömülecekler, cinsellikse bir arzu nesnesi olmaktan öteye gidemeyecektir. Böylelikle Koltès oyunlarının yapı taşlarından bir başkası "arzu" kavramı önümüze çıkmaktadır.

Arzu nesnesi Koltès dilinin eğretilemeli ve düzdeğişmeceli bir türeviyle sırasıyla para, giysi, uyuşturucu, mal, cinsellik kılıflarına bürünmekte, öyle ki arzu yalnızca ticaret ya da eşcinsellik çerçevesinde anlamlandırılamamaktadır. Arzu kavramını kendine hâkim olamamanın acımasızlığı olarak tanımlayan yazar, bunu aşkla bağdaşmayan bir deneyim olarak niteler. Arzu nesnesinin *Dans la solitude des champs de coton*'da olduğu gibi açıklanmaması iki karakterin arzuyu arzulamasına yol açmakta, bu durum da nesnesiz arzular olabileceğini belirten psikanalist yaklaşımla örtüşmektedir. Kendini ve arzusunu tanıma arayışı diyalektik bir yüzleşmeye, ölümcül bir savaşıma yol açmaktadır. Evrard (2009, 45- 49)'ın da vurguladığı üzere, Satıcının sattığı malı, Müşterinin de arzu nesnesini açıklamayı reddetmeleri, oyunun arzuların açıklanmasına ve tatminine odaklanmış, aşkı unutmuş bireyselci, hazcı bir toplumda arzunun emperyalist gücüne işaret etmektedir. Arzu, Koltès'in metinlerinin her aşamasında mevcuttur ve bu kavram öznenin, kimliğin, ilişkinin her düzleminde yapıcı ya da yıkıcı bir işlevle üstlenir. Çağdaş kültürün arzu sorunsalını çözdüğünü iddia ettiği saydamlık, Koltès'in yapıtında kesinlikle yer almaz özellikle de eşcinselliğin ya da kısaca cinselliğin yapıttaki saydam olmaktan uzak varlığı düşünüldüğünde. Bu çerçevede yazar için arzu nesnesi düzeyinde olan en belirgin figür daha önce de belirttiğimiz gibi siyahi insan figürüdür.

Koltès oyunlara egemen olan, günümüz dünyasını gözler önüne seren eleştirel söylem yazarı politik bir yazar konumuna getirdiği düşüncesindeyiz. Faşizm, nazizm, ulusçuluk Koltès'in yapıtında hiçbir zaman doğrudan olmamakla birlikte önemli yer tutmaktadır. Patrice (2008, 207) de, Yan Ciret'den alıntı yaparak, Koltès'in nihilist bir figür olmadığını, toplumsal sefaletin yazarı olarak, küreselleşmenin getirdiği kırılmanın, Güneyin Kuzeye doğru yaptığı çıkışın, diasporanın ve uzantısında bu yerinden edilmelerin yol açtığı ilişki ve zorlukları en iyi kaydetmiş tiyatro yazarı olarak tanımlamaktadır. Yazarın (1999c, 11) söyleşilerde dile getirdiği, "ben bir Afrika yazarı değilim", "oyun hiçbir öneride bulunmuyor" gibi düşüncelerini ciddiye alınmaması gerektiğine işaret ederek, sanatçı düzeyine terfi etmiş bir yazarın açıklamaları olarak değerlendirmektedir. Belki de Koltès'in düşüncesinin tam da aksi olan bu tür açıklamaların sayıca çok olması bir tür kışkırtma, gazetecilere, eleştirmenlere, tiyatro çevrelerine yönelik bir tür ironi biçimi olarak algılanmalıdır. Patrice'e göre, politik ile apolitik bir duruş arasında yer alan karşıtlıkların üstesinden gelip Koltès'in poetikasının bir politika, politik düşünceleri ya da amaçları için politik bir arena olup olmadığını anlamak gerekir. Bu poetikada değerler çatışması yer almaktadır, bu Koltès'in reddettiği, demokrasi ve cumhuriyet karikatürleri olarak Stalinci, ulusalcı, ulus-devletçi tarihsel politikaların ötesinde kozmopolit bir dünyaya, tüm demokrasilerden daha demokrat bir demokrasiye duyduğu özlemdir (Patrice, 2008, 211). Koltès, Fransız Devriminin 200. yıldönümünde, sınırların hareket ettiği, Berlin duvarının yıkıldığı, kamuoyunun evrenselliğe çağrı yaptığı, zengin, güçlü tekeline karşı yürütülen yeni tür karşı gelmelerin yaşandığı bir dönemde yaşama veda etmiş ancak yapıtı sabırsız bir sezgiyle bu yaşananları öncelemiştir.

Oyunlarında yer alan eleştirel bakış yerel bir politikadan öte evrensel boyuttadır ve temelde kapitalist sistemi hedef almaktadır. Örneğin *La nuit juste avant les forêts*'de oyun kişisinin işsiz bir fabrika işçisi, üstelik yabancı kökenli olması işçilerin durumunu irdelemesine yol açmakta ve durum saptamalarına giderek işçinin, Marksist terminolojiye uygun olarak söyleyecek olursak, patronlar tarafından nasıl bir "mübadele değeri"ne indirgendiğini vurgulamaktadır. İşçinin çaresizliği, buna karşın sistemle el ele vermiş patronların hükümranlığının ve işçinin sömürüldüğünün altı çizilmektedir:

> " (…) politikaymış, partilermiş, sendikalarmış ya da polislermiş, orduymuş -ki bunlar da hep politika -, ben bunları istemiyorum, bunların hepsi baştan aşağı bozulmuş, çünkü hepsi kafa işi, o kafayla da seni fabrikaya bağlıyorlar, ama fabrika benim için hayatta olmaz!, yine de ne yapıp ne edip bir kulbunu buluyorlar, seni fabrikaya bağlıyorlar" (s.3).

> " (…) asla unutmuyorlar seni dostum, kendi haline bırakmıyorlar, hep uğraşıyorlar seninle, her yerde kıçına tekmeyi yiyorsun, bir türlü rahat bırakmıyorlar, hep bulunduğun yerden atmaları gerekiyor seni, hep buraya git! diyorlar sana, sen de oraya gidiyorsun, sonra şuraya git! diyorlar, oraya gidiyorsun, topla pılını pırtını! diyorlar, eşyalarını topluyorsun; çalıştığım süre boyunca, bütün zamanım bavul toplamakla geçti: burada iş yok, iş başka yerde dediler hep, iş hep başka yerde oldu, hep başka yerde aramak gerekti onu" (s.12).

Marksist bakış açısının sağladığı diyalektik yaklaşımla Koltès, karakterleri aracılığıyla işveren kesimi eleştirdiği gibi işçi sınıfına da eleştirel bir gözle bakabilmektedir. *Combat de nègre et de chiens* bu bağlamda örneklerle doludur:

> "Horn: İnanın bana bay Alboury burjuvalarını hiç bir zaman sevmedim. Gördüğünüz gibi bayım ben bir proleterim, gerçek bir proleter. (...) Ama proleterlere gelince, aynı şey, onları da sevmem teker teker demek istiyorum. Bu demek ki sonuç olarak ben kimseyi sevmiyorum. Çok insan tanıdım ve bir proleter kokar, tek bildiğin bu; ve bu konuda siyah beyaz, yaşlı genç ayrımı yapmıyorum. Bun söylemeye hakkım var, çünkü bende bir proleterdim.(...) İşçiler hepsi birbirine benzesin diye birbirlerinin belini kırıyorlar. Tek başına bir proleter bir patron kadar konuşmuştur; üstelik serveti de olmadığı için daha mide bulandırıcıdır; ve en önemlisi de affedilmezdir bayım" (s.191-192).

Aynı şekilde eleştirel söylem yalnız kapitalist düzlemde kalmayıp siyasal sisteme de yönelmekte ve yönetenler kadar yönetilenleri de hedef almaktadır. Siyasal sistemin süre giden acımasızlığından toplum sorumlu tutulmaktadır. Şöyle ki halkın tepkisizliği, kendisine biçilen rolü kabullenmesi, durumunu irdelememesi ve küçük mutluluklarla yetinmesi bu sistemin sorunsuz yürümesinin nedenleri arasındadır. Düşünmekten yoksun, fabrika işçiliğiyle yetinen ve "salak" sıfatıyla tanımlanan bu kitle vurdumduymazlıklarıyla yaşanan sorunların bir bakıma kaynağı durumundadır. Toplumun umursamazlığı yalnızca siyasal sistem düzleminde kalmayıp, insani değerler bağlamında da kendini göstermekte. Öyle ki kişi yanı başında işlenen suçlara ya da haksız yere zulüm gören insanlara dahi kayıtsız kalmakta ve başını belaya sokmamak kaygısıyla her şeyi görmezden gelebilmektedir. *La nuit juste avant les forêts* bu söylemin tipik bir örneği konumundadır: "(…) kimse kılını bile kıpırdatmadı, kimse paramı çaldıklarına inanmadı, herkes benim ibne olduğuma inandı, sonra ilk durakta iki seksen yere serdiler beni, kimse girmedi araya," (s.15).

Eleştirel söylemin hedef aldığı bir başka alansa sömürgecilik düzlemindedir. Koltès (1999c, 99-100) şöyle demektedir:

> "Sömürgecilik sistemi beni hep iğrendirmiş, midemi bulandırmıştır. (…) Ancak sömürgeciliğin ötesinde beni ilgilendiren, onun insanın Tarih tarafından nasıl oynatıldığının resmetme şeklidir. Bir gün Siyah adama Dunkerque'ten Brazzaville'e Fransa'yı sevmesi gerektiği öğretilir. Ertesi gün o artık Fransız değildir."

Örtük de olsa savaş izleğini de içinde barındıran bu eleştirel bakış açısı, özellikle Afrika bağlamında *Combat de nègre et de chiens* ile *Le retour au désert*'de öne çıkmakta ve yine diyalektik bir bakış açısıyla çift yönlü olarak işlemektedir.

> "Alboury: Hükümet sarayının bir sefahat döndüğü söyleniyor; Fransa'dan şampanya ve çok pahalı kadınlar getiriyorlarmış; bakanlık bürolarında her gün, sabahtan akşama kadar yiyip içip düzüşüyorlarmış, sonrada kasalar boşalıyormuş. Bana söyledikleri bu, bayım" (s.128).
> "Horn : (…) Afrika size vız gelip tırız gidiyor değil mi beyler, alabildiğiniz kadar çok şeyi almaktan başka bir şey düşünmüyorsunuz ve hiçbir şey vermemek, en önemlisi, hiçbir şey vermemek, işte bu kadar. Ve sonunda Afrika' mızı tamamen yıkmış olacaksınız, pislik beyler, tamamen yıkmış" (s.156).

Sömürgecilik yalnızca ülke bağlamında yıkıma yol açmamakta o ülkenin insanlarını da yaralamaktadır. Örneğin göçmen çocuklarının yaşadıklarını *Le retour au désert*'de Aziz şöyle dile getirmektedir:

> Aziz: "Enayi dümbeleği, ben bir enayi dümbeleğiyim. Aziz; ancak para isteyecekleri zaman adımı hatırlıyorlar. Ben, bana ait olmayan bir evde enayilik yaparak,, bir bahçeye bakarak, bana ait olmayan yerleri silerek vaktimi geçiriyorum ve kazandığım parayla da Fransa'ya vergi ödüyorum, böylece o Cephe'yle savaşabiliyor, Cephe'ye vergi ödüyorum, böylece o da Fransa'yla savaşabiliyor. Peki ya Aziz'i kim savunuyor? Kimse. Aziz'e karşı kim savaşıyor? Herkes." (s.223)

Mathilde'in yazgısı Aziz'inki kadar acıklı olmasa da o da hep bir ikilem içinde olacak kendi evinde kendini yabancı hissedecektir.

> "Mathilde: Benim vatanım hangisi? Benim toprağım nerede? Üzerine yatabileceğim toprak nerede? Cezayir'de ben bir yabancıyım ve Fransa'yı düşlüyorum; Fransa'da daha da yabancıyım ve Cezayir'i düşlüyorum. Vatan, insanın olmadığı yer midir? Kendi yerimde olamamaktan ve yerimin neresi olduğunu bilememekten bıktım artık, ama vatan yok, hiçbir yerde, yok" (s.201).

Son olarak da yine yapıtta önemli bir yer kaplayan ölüm izleğine değinmek gerekir. Koltès (1999c, 109), ölüm üzerine yönelmediğini, bunun son derece sıradan olduğunu vurgulasa da oyunlarında ölünüyor, öldürülüyor. Hatta gençlik dönemi yapıtları dâhil olmak üzere, Koltès'in tüm yapıtına ölüm izleği egemendir demek sanırız abartılı olmayacaktır. Ölüm ya yazgının ya da kahramanın aracılığıyla metne girmekte, ölüm olayı ya sahne ya da kurgu düzleminde yer almaktadır. Koltès kendisine öykünen, tıpkı Koltès gibi ölümle çarpışan kahramanları sahneye taşır. Onun için yarattığı her kahraman yaşamın ölüme mahkûm olduğunu gösterecek bir araçtır. Dolayısıyla tüm yapıtı tutkulu bir biçimde ölüm arayışı içindedir ve bu arayış *Roberto Zucco*'yla zirveye ulaşır. Ölümün bir mit boyutuna ulaştığı bu son oyununda ölüm, inceleme bölümümüzde de belirttiğimiz üzere, oyunun kahramanı Zucco için yeni bir başlangıç anlamına geldiğine göre, olumlu bir işlev üstlenerek umuda bir kapı aralamaktadır.

### 3.2.2.1.3. Koltès Yapıtlarından Örnekler

Bernard-Marie Koltès'in yapıtı önemi açısından ikiye ayrılmaktadır; biz, söz konusu yapıtı gençlik dönemi ve olgunluk dönemi yapıtları olarak tanımlamayı,

incelememizi de bu doğrultuda sürdürmeyi uygun bulduk. Şöyle ki Koltès'in gençlik döneminde ürettiği oyunlara inceleme bağlamında yer vermeyecek, olgunluk dönemi yapıtlarını gerek önemleri, gerekse Türkçeye çevrilerek Koltès tiyatrosunun dolaşımına yönelik araştırmamıza temel oluşturmaları nedeniyle ele alacağız.

Koltès'in yazarlık kariyerini iki aşamalı olarak düşünmek gerektiğini belirtmiştik. İlk aşamada yazar başka yapıtlardan esinlenmiş ve uyarlamalara yönelmiştir. Şöyle ki, 1970'te yazdığı *Les Amertumes*, Gorki'nin çocukluğunu anlattığı *Çocukluğum* başlıklı romanından; aynı yıl kaleme aldığı *La Marche, Neşidelerin Neşidesi*'nden (*Le Chant des chants*), *Procès ivre* Dostoievski'nin *Suç ve Ceza* başlıklı romanından, 1974'te yazdığı *Le Jour de meurtre dans l'histoire d'Hamlet*, Shakespeare'in *Hamlet*'inden yola çıkarak oluşturduğu uyarlamalardır. 1971-72 yılları arasında kaleme aldığı *L'Héritage*'sa kişisel denebilecek ilk oyunu olmakla beraber yine bu dönem yapıtları arasında değerlendirilmektedir. Yazar bu ilk yapıtlarını Bernard Koltès olarak imzalamış, Bernard-Marie Koltès adını ileriki yıllarda, ilk gerçek yapıtı olarak kabul ettiği *La Nuit juste avant les forêts*'nin yayımlanmasıyla kullanmaya başlamıştır. Bernard ile ikinci adı olan Marie arasındaki çizgi ona göre yaşamı ile yapıtları arasındaki ayırımı belirtmektedir.

Yukarıda sıraladığımız Koltès'in 1970-1974 yılları arasında kaleme almış olduğu ve hiç yayımlanmamış gençlik dönemi yapıtlarından *Les Amértumes, L'Héritage*, yazarın ölümünden on yıl sonra ağabeyi François Koltès'in girişimiyle, yazarın orijinal el yazmalarından derlenerek, Nisan 1998 tarihinden itibaren Les Editions de Minuit tarafından yayımlanmaya başlanmıştır. Yayımlanmamış tüm öteki metinler de yine aynı yayınevi tarafından daha sonra yayımlanmıştır.

1975 yılı, intihar girişimi ve uyuşturucu deneyimiyle, Koltès için bir duraklama yılı olmuştur. Ardındansa Koltès'i Koltès yapan oyunlara sıra gelecektir: 1977'de *La Nuit juste avant les forêts* ve *Sallinger*, 1979'da *Combat de Nègre et de chiens*, 1985'te *Quai Ouest* ve *Dans la Solitude des champs de coton,* 1986'da *Prologue* ve *Tabataba*, 1988'de *Le Retour au désert* ve *Roberto Zucco. Prologue* dışında bu dönem oyunlarının tümü Türkçeye çevrilmiş olup, bunların bir bölümünün birden çok çevirisi söz konusudur. Bu oyunların her biri yazarın tiyatro yaklaşımının farklı bir boyutunu ortaya koymaktadır. Ayrıca bunlardan *Ormanlardan Hemen Önceki Gece/Ormanların Hemen Önündeki Gece* başlıklarıyla çevrilmiş *La Nuit juste avant les forêts* (farklı yönetmenler tarafından, iki farklı tiyatroda iki kez sahnelenmiş),

*Batı Rıhtımı* olarak çevrilmiş *Quai Ouest, Pamuk Tarlarının Yalnızlığında* başlığı altında çevrilmiş ve kısmen sahnelenmiş *Dans la Solitude des champs de coton* ve *Roberto Zucco* Türkiye'de sahnelenmiş oyunlardır. Dolayısıyla Koltès oyunlarının Türkiye'deki dolaşımına yönelik bu çalışmada, söz konusu oyunların ayrıntılı olarak incelenmesi gerekir düşüncesindeyiz. Aşağıda kronolojik sıraya göre yer alacak bu incelemeler, gerek yazarın, gerek uzmanların bu oyunlara verdikleri önem doğrultusunda derinleştirileceklerdir.

#### 3.2.2.1.3.1. *La Nuit Juste Avant Les Forêts*

*La nuit juste avant les forêts* yazarın 1977'de oyuncu Yves Ferry için kaleme aldığı, yazılışından uzun bir süre sonra, 1988'de Les Editions de Minuit'de yayımlanan sekizinci oyunudur. Koltès bu oyunu yazdığında henüz hiçbir yapıtı yayımlanmamış olsa da yedi yıldan beri yazmaktadır. Ferry (1994, 109), kendisiyle yapılan "De l'école du TNS aux forêts du Nicaragua" ("TNS okulundan Nikaragua ormanlarına") başlıklı söyleşide oyun kişisinde kendi kişiliğiyle örtüşen birtakım unsurlar bulduğunu vurgulamakta ve oyunu Koltès'in kendisine yaptığı bir "armağan" olarak nitelemektedir. Ayrıca Koltès'in başlangıçta oyuna "La nuit juste avant les forêts de Nicaragua" (Nikaragua ormanlarından hemen önceki gece) başlığını koymayı düşündüğünü belirtmektedir. Bu oyun da ilk aşamada ne yayıncı ne de yapımcı bulur. Ancak Bruno Boeglin ve Hubert Ginoux'dan sonra yazarın değerini anlayan yazar ve yönetmen Jean Paul Wenzel, okuduğu ilk andan itibaren Koltès'in büyük kabiliyetini fark edecek ve Quotidien Tiyatrosunun sınırlı imkânlarıyla projeye destek vermeye karar verecektir. Bu oyun Koltès'in profesyonel olarak sahnelediği ilk oyun olur. Oyun, daha önce de belirttiğimiz gibi böylece ilk kez yazarın yönetiminde 1977 Avignon Festivali'nin "off" bölümünde sahnelenerek büyük bir başarı kazanır. Ulusal basın ilk kez Koltès'le ilgilenir ve oyun çok olumlu eleştirilerle, Céline ve Genet oyunlarıyla denk tutulur (Salino, 2009, 174). Dönemin önemli eleştirmenlerinden Gilles Sandier, 1978'de *Politique-Hebdo*'da kaleme aldığı coşku dolu makalesinde, oyunun yabanıl olduğu kadar samimi şiirselliğini vurgulayarak, bir çağrı, bir şefkat çığlığına benzettiği metni, edebiyat yapmayan müthiş bir metin olarak niteler, oyun kişisi genç adamı da "Rimbaud ve Genet'nin kardeşi" olabilecek bir karakter olarak tanımlar. Sandier, bu genç adamın içinde yaşadığı karanlık dünyayı,

> "(…) İnsanların çalışamadan süründükleri, varoşlarında fabrikaların tetikte bekledikleri, bir gecelik arkadaşlıkların ya da odaların arandığı, toplumdan soyutlanmış yabancı düşmanlarının, eşcinsellerin kol gezdiği sokakların karanlık evrenidir bu" (www.festival-avignon.com [06.09.2010],

diye betimleyerek, seyirciye koşup oyunu görmelerini önerir. Bu başarının ardından oyun turneye çıkarak Fransa'nın her köşesine ulaşacak, özellikle de Paris'te sahnelenmesi yazara büyük bir ün ve gerçek bir yazar kimliği kazandıracaktır. Oyun, bu ilk gösteriminden günümüze dek, Fransa'nın yanı sıra birçok ülkede de sayısız kere sahnelenmiştir. Dolayısıyla Koltès'in yapıtları mercek altına alındığında bu oyunun Koltès tiyatrosunun tanınmasında bir dönüm noktasını teşkil ettiği görülmektedir. Oyun aynı zamanda yazarın daha önce tüm yazdıklarını inkâr etme noktasına getirmiş ve yazar ilk kez bu oyunla birlikte yeni bir biçem geliştirmiştir. Koltès (1999c, 10) kendisiyle yapılan bir söyleşide duygularını şöyle dile getirir:

> "*La Nuit juste avant les forêts* ile bir önceki oyun arasında çok net bir kesinti söz konusu. Öncellikle uzun bir ara var, üç yıl, hiçbir şey yapmadığım ve bir daha hiç yazamayacağımı düşündüğüm üç yıl. Yazmaya tekrar başladığımdaysa artık bu başka bir uğraştı. Eski oyunlarımı artık hiç sevmiyorum, onların sahneye konulmasını hiç arzulamıyorum."

Koltès bu oyunda, ölesiye yalnız genç bir adamın dünyasını gözler önüne sermektedir. Dışlanma, yalnızlık, göçebelik, Öteki'ne olan gereksinim, arzu gibi, Koltès yapıtının temel izlekleri bu sarsıcı metinde yer almaktadır. Tüm metin genç bir adamın tek bir monologundan oluşmaktadır. Özellikle bir istekte bulunmayan bu monolog, bir konudan ötekine geçen kesintisiz bir düşüncenin oluşturduğu bir tek tümce konumundadır. Aslında oyun kahramanının kendi kendine söylediği ya da seyirciye seslendiği tipik bir monologdan söz edilemez. Çünkü monolog sahnede tek kişinin kendi kendine konuşması demektir. Aziz Çalışlar (1992, 121)'ın tanımlamasıyla "konuşan kişiye ilişkindir, tek bir gönderme düzlemi vardır, karşı konuşma gerektirmez, dolaylı biçimde doğrudan izleyiciye yönelimlidir". Pavis (1996, 333)'in de belirttiği gibi söyleşim ve çatışma bağlamlarından ayrı düşen uzun bir tirad olarak değerlendirilir ve sözel alışverişten yoksundur. Oysa burada Koltès'in kullandığı tipik söz sanatlarından olan ve karşılıklı konumda bulunan iki kişiden yalnızca birinin konuştuğu, ötekininse sürekli sustuğu bir "solilog" söz konusudur. Koltès'in oyunlarında sık sık başvurduğu bir yöntemdir bu. Tıpkı, baygın (*Sallinger*'de Leslie), uyuyan ya da uyur gibi yapan (*Le Retour au désert*'de Mathilde/Fatima ile Adrien/Mathilde), bitişik bir odaya kapatılmış (*Combat de Nègre et de chiens*'nde Horne/Leone ile Cal/Leone) ya da sessiz duran (*Quai Ouest*'de Charles /Abad, Cecile/Abad, Rodolfe/Abad ile Koch/Abad) kişilerle gerçekleştirilmiş

monolog örneklerinde olduğu gibi, bu durum türlü nedenlerle gerekçelendirilebilir Pavis'in bu terime getirdiği açıklama bu oyunun içeriğiyle birebir örtüşmektedir. Kişinin kendi kendine konuştuğu, kendi psikolojik durumu üzerine derinlemesine düşündüğü, iç konuşmaların ortaya döküldüğü, bilinçaltının yüzeye çıktığı, monologdan öte bir durum söz konusudur. Şöyle ki "solilog" tekniği seyirciye oyun kişisinin iç dünyasını açar, dolayısıyla "solilog" özerk değerinin yanı sıra epik ve lirik bir boyut da içerir (Pavis, 1996, 333). Tiyatro kuramcısı Jean-Pierre Sarrazac (1996, 190), "Koltès, la traversée du théâtre" başlıklı makalesinde söyleşimsel olarak nitelendirilebilecek bu monologu az da olsa, on altıncı yüzyılın ünlü tiyatro yazarı Ruzzante'nin savaş sonrası "parlerie"/gevezeliklerine benzetmektedir. Ona göre, Koltès oyununu diyalogun eksikliği üzerine temellendirmekte ve "parlerie" tarzını yeniden keşfederek söyleşimsel yapıya boyun eğmeyen biçimlere yönelmektedir. Konuşma dili ile yazı dili arasındaki dengenin, takıntılı olmakla birlikte hiçbir zaman yorucu olmayan ve yazarın çok sevdiği "reggae"yi çağrıştıran ritmin öne çıktığı bu biçem bundan böyle onun bütün yapıtlarının belirleyici unsuru olacaktır (*Théâtre Aujourd'hui*, Ier trimestre 1996, 17).

*La nuit juste avant les forêts*'de metin, konuşmacının düşüncesinin geliş-gidişleri üzerine yapılandırılmıştır. Evsiz bir yalnız adam her şeye ve herkese yabancı, gecenin ve sözcüklerin bekçisi gibi ortaya çıkar. Marjinal bir tip, belki de bir göçmen konumundaki bu adsız kişi rüzgârın, yağmurun hâkim olduğu gecenin karanlığında sokağın köşesini tutmuş, rastladığı bir yabancıyı durdurmaya çalışmakta, tutkulu bir biçimde bir saati aşan bir süre boyunca ona çağrıda bulunmakta, tüm sözcük dağarcığını kullanarak onu ikna etmeye çalışmaktadır. Derin yalnızlığının içinde paylaşmaya, diyaloga çağrıdır bu. Ona tutunmaya çalışırken aslında dört elle yaşama sarılmaya çalışmaktadır. Yağmurdan sırılsıklam olmuş zavallı bu adamın tek isteği kurulanabileceği, az da olsa dinlenip toparlanabileceği bir oda bulabilmektir. Bunu yaparken de kendi iç dünyasını ve yabancısı olmakla birlikte içinde yaşadığı karanlık bir dünyayı betimlemektedir. Yalnızlık, benliğinin arayışına çıkmak, daha iyi bir yaşantının hayalini kurmak, dışlanma, bir isteği dile getirmekteki zorluk, arzuya karşı çıkmanın olanaksızlığı gibi sorunlar teker teker bu "solilog" içinde yerini bulur. Genç adam durmaksızın konuşmakta, işsizlerin, bir gecelik oda arayışında olan kimsesizlerin kol gezdiği varoşların, ilişki peşinde koşan erkeklerin, kadınların, eşcinsellerin karanlık tablosunu çizmektedir.

a) Anlamsal düzlem:

Metnin her bir yantümcenin yoruma açık bir yapıda olması derin bir incelemeye olanak tanısa da, biz burada örneklendirme amacıyla yalnızca birkaç kesite yoğunlaşmakla yetineceğiz. Kullanılan imgeler farklı gerçeklik düzlemlerine gönderme niteliğinde olup çok katmanlı yapılarıyla farklı birçok okumaya olanak sağlamaktadır. Örneğin dördüncü sayfadan itibaren "solilog" çatallaşıp Fransızlar ya da yabancılar bağlamında milliyet sorununa doğru yönelmektedir. Kanımızca önceleri cinsellikle bağdaştırılabilecek bu karşılaşma, ardından yalnızca konuşma isteğiyle açıklanabilmekte ve bu durum adın, kimliğin ötesine (belki de?) "yoldaş" çerçevesine taşınmaktadır. Aşağıdaki oyun kesitlerinden anlaşılacağı üzere, bu şiirsel metin yalnızca görünür bir işveren ya da siyasal bir figür düzeyinde kalmamakta, örtük güçlerin, kontrol altına alınmış cinselliğin, fahişeliğin egemen olduğu mikro güçlere göndermelerde bulunmaktadır:

> "(…) çünkü her şeyi, her şeyi o küçük gizli topluluk yönetiyor, bakanlıklar, polisler, ordu, iş dünyası, hepsi onların elinde, hatta herkes, sapsarı, lüle lüle saçları olan ve kaltak olduğunu anlayamayacağın kadar yumuşak görünüşlü küçük kaltaklar bile onların elinde, herkes öteki tarafa geçmiş, şeyinin kalkmasını engellemen ve cinsel arzularını bastırman gerek, ne pahasına olursa olsun, kendini tutmalısın, çünkü bu yolla gafil avlıyorlar bizi, bu yolla sikiyorlar bizi" (s.6).

Ardından da metin başlığını daha anlaşılır kılan Nikaragua'ya doğru yönelmektedir. Koltès'in Nikaragua'ya yaptığı yolculuk oyunun yazılışından bir yıl sonra gerçekleşmiş olsa da, bu ülkenin yazarın yaşantısında önemli bir durak teşkil ettiği bilinmektedir. 1978'de yazar yeni bir oyun yazmak üzere buraya gelmiş ve bu süreçte birkaç öyküyle birlikte ailesi ve özellikle de annesiyle zengin ve dikkate değer bir yazışma gerçekleştirmiştir. Ölümünün yirminci yılı dolayısıyla Haziran 2009'da Alliance Française kuruluşunun Nikaragua'nın Managua şehrinde açtığı kültür merkezine, yazarın adını vermesi bu ülkenin yazarın yaşamında ne denli önemli bir yer tuttuğunun göstergesidir (www.ambafrance-ni.org [06.09.2010]. Bu Orta-Amerika ülkesi bağımsızlığını 1838'de kazanmış olsa da o günden bu yana birçok kez ABD tarafından işgal edilmiş, ardından iç savaşa, 1970'li yıllardan itibaren de Sandinistalar başta olmak üzere sayısız gerilla çarpışmalarına sahne olmuştur.

Oyunda Nikaragua ile Nikaragualılar sözcükleri sekiz kez kullanılmaktadır. Bu kullanım, oradaki yaşam koşullarının zorluğu göz önüne alındığında gerçek anlamda bu ülke için kullanılmış olabileceği gibi, genel olarak insanların sömürüldüğü benzer

konumdaki ülkeleri temsil eden simgesel bir ad olarak da seçilmiş olabilir. Metinde sözü geçen yaşlı general kuşkusuz Pinochet'nin bir ikizi ya da dünya tarihinde sıkça rastladığımız insanlığı sömüren diktatörlerden her biridir.

> "(…) Nikaragualıları dinledim; orada, ülkelerinde eski bir general var, günlerini ve gecelerini bir ormanın kenarında geçiriyor, adam hareket etmesin diye yemeğini ayağına getiriyorlar, hareket eden her şeye ateş ediyor, cephanesi kalmayınca cephane bile getiriyorlar, askerleri de ormanı kuşatmış, yapraklar üzerindeki ya da sınırdaki en ufak harekete ya da rengi ağaçların rengine benzemeyen her şeye, ağaçlar gibi hareket etmeyen her şeye kurşun yağdırıyorlar; sonuçta Nikaragualılar beni dinledi, ben de onları dinledim, sonra da kendi kendime şöyle dedim: her yer aynı, orası da aynı, burası da, kıçımı tekmelemelerine izin verdiğim sürece, daha çok yabancılaşacağım, onlar buraya kadar tekmeletecek kıçlarını, ben de ta oraya kadar, - orada hareket eden her şey dağlarda, göl kıyılarında, ormanlarda gizleniyor, bu arada bir general de bütün askerleriyle birlikte dağları dolaşıyor, göl kenarlarını arıyor ve ormanları kuşatıyor, sonra da hareket eden her şeye ateş ediyor, özellikle de taşlarla, suyla ve ağaçlarla aynı renkte olmayan ve aynı şekilde hareket etmeyen her şeye." (s.13)

"(…) adam hareket etmesin diye yemeğini ayağına getiriyorlar", tümcesinde kullanılan 3. çoğul şahıs aracılığıyla Koltès, Stéphane Patrice (2008, 125)'in de dikkat çektiği üzere Amerikan yönetimine göndermede bulunmaktadır. Buradaki temel hoşnutsuzluk metnin bir sonraki aşamasında uluslararası boyutta bir sendika kurma arzusuna yöneltecektir. Bu noktada Koltès'in metni kaleme aldığı dönemde komünist partiye üye olduğunu ve burada verilen eğitimlere katıldığını anımsamak gerekir. Bu bağlamda oyunu Nikaragua boyutundan uluslararası boyuta çekmek ve Koltès'in bu metinle toplumsal bir eleştiri yaptığını ve kozmopolit bir topluma, dolayısıyla böylesi bir dünyaya olan özlemini de dile getirdiğini düşünmek yanlış olmayacaktır.

Otobiyografik kesitler ve temalar içerdiği izlenimi edinilen metin, acaba Koltès kendini, yarattığı oyun kahramanı kadar umutsuzca anlatmaya mı çabalıyor? sorusunu da beraberinde getiriyor. Koltès bu oyunda, tıpkı *Robert Zucco* da olduğu gibi yarattığı adsız kahramanının kederini, ıstıraplarını üstlenme ve onunla beraber haykırma eğilimindedir. Söz konusu karakterlerin "ben"i ile "dünya" arasındaki mesafe Sarrazac (1996, 162)'ın belirttiği üzere Gottfried Benn'in "ben ile dünya arasındaki boşanma", "şizoid felaket" diye adlandırdığı türden kişinin ruhsal dengesini altüst eden, yabancılaşmasına ve toplumdan soyutlanmasına yol açan türden bir unsurdur. Oyun kanımızca yirminci yüzyılın ikinci yarısında, savaş sonrası bir dünyanın getirdiği farklı dinamiklerle yapılanan insanlık müessesine yönelik siyasal, toplumsal, ruhsal düzlemlerde gözlemlenen bir durum saptaması ve bunun uzantısı olarak geliştirilen bir eleştiri niteliğindedir. Bu eleştiride oyun kişisi sözcükleri koruyucu bir silah olarak kullanmakta, ancak bu sözcükler onun kendi

farklılığı içine kapanmasına da yardımcı olmaktadırlar. Metin ilk bakışta cinsellikle bağdaştırılabilir. Nitekim yazarın annesiyle yaptığı yazışmalardan annesinin metni yalnızca cinsellikten söz eden bir oyun olarak algıladığını anlıyoruz. Oysa Koltès (2009, 300), annesini yanıtladığı Eylül 1977 tarihli mektubunda tam da aksini savunmakta, "benim karakterim her şeyden söz etmekte bir tek bundan [cinsellikten] söz etmemektedir", diyerek oyunla ilgili başka açıklamalarda bulunamayacağını, bunu yapabilmek için koca bir oyun yazdığını dile getirmekte ve annesine oyunu göreceği zaman karakteri anlayabilmek için sözlerinin "bayağı"lığına aldanmamasını öğütlemektedir. Ubersfeld (1999, 29) de, metnin dışlanma, şiddet ve güçlü bir ötekiyle ilişkiye girme arzusu olarak sıraladığı üç temel izlek üzerine yapılandığını ancak ilişki arzusunun para ya da de cinselliğe dayanmadığını belirtmektedir.

b) Sözcüksel düzlem:

Metnin sözcüksel düzlemde yapılacak bir çözümlemesi çok katmanlı bir yapının ipuçlarını vermektedir. Şöyle ki aşağıda birkaç örnekle sınırlı kalsak da, düzanlamsal bağlamda değerlendirilebilecek birçok sözcüğün farklı bir bakış açısıyla okunduklarında simgesel bir anlamla yüklü oldukları sonucuna varılabilmektedir. Örneklemeye çalışalım:

Oda: Metin oyun kişisinin bir oda arayışıyla başlayıp aynı arayışla sürüp sona ermekte ve oda imgesi metnin yazılış nedeni olarak başat bir işlev yüklenmektedir. (Oda sözcüğü metnin içinde 26 kez kullanılmıştır). Oyun kişisinin evsiz, işsiz, parasız olduğu bilinmektedir. Sözcük düzanlamsal bağlamda değerlendirildiğinde yatacak yeri olmayan evsiz bir kişinin bir gecelik, hatta gecenin bir bölümünü olsun geçirebileceği bir oda arayışında olduğu düşünülebilir. Bu durum yirmi birinci yüzyıl insanın bile sokaklarda sık sık tanık olduğu bir durumdur. Özellikle taşradan büyük şehirlere çalışmaya gelmiş ve benzer koşullardaki insanların izbe mekânlarda kötü şartlarda da olsa aynı odayı paylaştıkları bilinmektedir. Oyun kahramanı da "(…) bir oda arıyorum, evim olmaz, oraya gidemem, oda olmalı (…), hatta bir gecelik bile değil, gecenin sadece bir bölümünü geçirmek için bir oda bulmakta ne var ki" (s.1), derken böylesi bir arayış içinde gibi gözükmektedir.

Metne farklı bir bakış açısıyla yaklaşıldığında ve oyun kişisinin bir yabancı olduğu göz önünde bulundurulduğunda aynı sözcüğün bir eğretileme olarak kullanıldığı ve oyun kişisinin "(…) otel odasına girdiğimde, eski bir alışkanlık olsa gerek, üç

dakikada gerçek evim yapıveririm orayı" (s.1) sözlerinden, aidiyet duygusunu yaşayabileceği, kısa bir süreliğine de olsa benim diyebileceği bir alanın arayışında olduğu düşüncesi çıkarsanabilir. Bu arayış yabancı konumunda kalmayı reddeden bir yaklaşımın uzantısı olarak kabul edilebilir.

Yağmur: Yağmurlu bir havada başlayan metin yine yağmurlu bir ortamda son bulmaktadır. Yağmurdan sırılsıklam olmuş genç adam, metin boyunca üstünü değiştirip kurulanabileceği bir oda arayışındadır. (Yağmur sözcüğü metnin içinde 25 kez kullanılmıştır). Burada da oda sözcüğünde olduğu gibi sözcük düzanlamıyla değerlendirildiğinde yağmur aracılığıyla evsiz insanların zor yaşam koşulları vurgulanmak ve zaten var olan olumsuz atmosferi pekiştirmek istenildiği düşünülebilir: "(…) yağmur yağıyor, saçlarım ve üstüm başım sırılsıklam, insanın içinde bulunmak isteyeceği bir durumda değildim pek" (s.1).

Metin değişmeceli bir düzlemde algılandığındaysa yağmur imgesiyle yaşamda karşılaşılan kötülüklerin, kişinin başına gelebilecek zorlu durumların, güçlü bir kurulanma isteğiyle de bu kötülüklerden kurtulma arayışının vurgulandığı söylenebilir: "(…) çünkü artık sağım solum önüm arkam sadece yağmur olsun istemiyorum, yağmur, yağmur, yağmur, çünkü köşeyi dönünce seni görmek ve sana arkadaş diye bağıracak cesareti, koluna girecek cesareti bulmak istiyorum arkadaş" (s.2).

Orman: Başlıkta yer alacak kadar metnin önemli sözcüklerinden biri olarak karşımıza çıkan "orman" sözcüğü metin içinde 9 kez kullanılmış. Burada da söz konusu sözcük, Nikaragua örneğinde olduğu gibi düzanlamıyla kullanılmış ve Nikaragua ormanlarının içinde yer alan gerilla savaşlarına işaret edilmiş olarak algılanabilir. Farklı bir okumaysa sözcüğün eğretilemeli (metaforik) bir işlevle yüklendiğine işaret edebilir. Şöyle ki birbirinin benzeri ağaçlardan oluşan ormanın yine birbirinin benzeri uysal insanlardan oluşan bir halkın yaşadığı, düzene muhalif olanların yok edildiği bir ülkeyi temsil ettiği sonucuna da götürebilmektedir.

> "(…) Nikaragualıları dinledim; orada, ülkelerinde eski bir general var, günlerini ve gecelerini bir ormanın kenarında geçiriyor"; (…) askerleri de ormanı kuşatmış, yapraklar üzerindeki ya da sınırdaki en ufak harekete ya da rengi ağaçların rengine benzemeyen her şeye, ağaçlar gibi hareket etmeyen her şeye kurşun yağdırıyorlar" (s.13).

Fabrika: Sözcük metin içinde yalnızca 9 kez yer almış olsa da sık kullanılan sendika ve çalışmak sözcükleriyle dolaylı olarak vurgulanmakta böylece metnin başat öğelerine benzer bir işlev üstlenmektedir. "(…) fabrikada çalışmaya gelince, ben

hayatta yapamam!" (s.2), kullanımında olduğu gibi düzanlamıyla algılandığında işçilerin yaşamı gözler önüne serilmektedir. Ancak sözcük aynı zamanda kötü yaşam koşullarının tümüne işaret eden bir simge olarak da değerlendirilebilir: "(…) bunlar da hep politika -, ben bunları istemiyorum, bunların hepsi baştan aşağı bozulmuş, çünkü hepsi kafa işi, o kafayla da seni fabrikaya bağlıyorlar" (s.3).

Ayna: Metinde 6 kez kullanılmış olan "ayna" sözcüğünü "oda" ve "yağmur" sözcükleri gibi metnin başat öğeleri arasında değerlendirmesek de, yine 2 farklı düzlemde işlev görmesi olanaklıdır. Şöyle ki düzanlamıyla otel odalarının ya da kafelerin bir eşyası konumundadır: "(…) kafeler, oteller, hepsi de aynalarla dolu" (s.1).

Simgesel anlamıylaysa kişinin başkalarında da kendi durumunun benzerini görmesi, başka bir deyişle, benzer kötü koşullarda olan insanların varlığına bir gönderme olduğu düşünülebilir: "(…), sen gerçekten de daha bir çocuksun, her şey yanından geçiyor, sende hiçbir şey oynamıyor, hiçbir yanın bozulmuyor, ben de bu yüzden aynalara değil, sana bakıyorum, gözümü senden alamıyorum, çünkü sen değişmiyorsun" (s.15).

c) Biçimsel düzlem:

Bident (2000, 83)'a göre, "tırnak işaretiyle başlayıp noktalanan bu metin-tümce tıpkı kaynağı ve gönderileni bilinmeyen bir alıntı biçiminde sunulmakta, yalnızca bir ses var olup olmadığı bilinmeyen bir başka sese konuşmaktadır". Koltès'in dile büyük bir inancı olduğunu vurgulayan Bident, yapıtın tümcenin gerçekliğinden başka hiçbir gerçekliğe dayanmadığını belirtmekte ve metni "sanki tümcenin tümceye yazdığı, bir ilahi gibi " nitelemektedir. Bident, metni noktalanan bir yapı gibi değerlendirmiş olsa da biçimsel bağlamda metin, virgül, iki nokta, kısa çizgi, ünlem işareti, soru işareti, ayraç gibi imlerin kullanımıyla sayısız yantümceden kurulu ancak nokta iminin hiç kullanılmadığı, dolayısıyla kanımızca bir sonu bulunmayan bir yapıdadır. Bize göre çeşitli izleklerle örülmüş, yazılı ve sözlü dilin bir arada dengeli bir biçimde harmanlandığı bir metindir söz konusu olan. Ayrıca metin yalnızca biçimsel bağlamda değil, anlamsal bağlamda da kanımızca bir sona sahip değildir çünkü sözler konuşmacının ötekiyle ilişkiye girme arzusuyla tutkulu ve kesintisiz bir biçimde akıp gitmekte ve metnin sonuna gelindiğinde bitmiş izlenimi edinilmemektedir. Zaten oyunun dramatik yapısında bir aksiyon, bir dolantı söz

konusu değildir, bu durumun bir uzantısı olarak da bir son beklentisi de okuyucuda/seyircide oluşmamaktadır. Bir benzetme yapacak olursak, tıpkı oyunda sözü edilen yağmurlu ortam gibi, sözcüklerden de bir söz yağmuru hatta sağanağı aracılığıyla, aralıksız yağan yağmura koşut, sonu olmayan bir iç dökmesi oluşturulmuş, düşüncesindeyiz.

Bu genç adamın şehrin karanlığındaki bu gece yolculuğu, farklı bir dünyanın farklı dil dağarcığının şiirsel bir boyuta geçtiği, her sözcüğün yalnızlık korkusunu ve yaşama tutunmayı yansıttığı dilsel bir yolculuktur aynı zamanda. Görsel sanatlara yönelik günlük bir gazete olan *Les Trois Coups*'da oyunun 2007'deki bir gösteriminin eleştirisini yaptığı yazısında eleştirmen Cédric Enjalbert (http://www.lestroiscoups.com/article-11526764.html [14.09.2010])'in de belirttiği gibi, gecenin karanlığını yırtan bir aşk çığlığı, derin bir umutsuzluk ve insanlık acılarının karışımından oluşan bir şiirdir bu.

Akademik kimliğinin yanı sıra Théâtre National de Strasbourg'da sanat ve eğitim danışmanlığını da yürüten, ayrıca Koltès üzerine birçok çalışmaya imza atmış olan Anne-Françoise Benhamou (1996, 34)'nun "Territoire de l'oeuvre" başlıklı makalesinde de belirttiği gibi eğer Koltès'in kahramanları bu kadar çok konuşuyorlarsa bunu geveze olduklarından değil, kendilerine dil aracılığıyla güçlü bir kimlik yaratmak ve huzursuzluklarından ya da karmaşık içyapılarından kaynaklanan içsel kararsızlıklarını gizlemek, hepsinin içlerinde yer etmiş ve kendilerini kendilerine yabancı kılan gizli yarayı yalan ve inkâr perdesiyle örtmek için yapmaktadırlar. Tirad, diyalog ya da monolog aracılığıyla kendi içsel var oluşlarına yönelen tiyatronun klasik kahramanlarının aksine Koltès kahramanlarının sözcükleri onları hiçbir zaman kendi kimliklerini bulmaya hizmet etmezler aksine dil kendilerine ulaşmayı zorlaştıran, engelleyen trajik bir unsur olarak işler. "Yazı ile edebiyat arasında temel bir kesinti yoktur. (…) bir kişiliğin müzikal sistemini anladığınız andan itibaren, ona ne olursa olsun her şey söyletebilirsiniz, hep doğru konuşacaktır" düşüncesinden yola çıkan Koltès uzmanı Anne Quentin (2007, 48)'e göreyse "Bu oyun yağmur, oda, aptallar gibi izlekler etrafında oluşturulmuş müzikal bir kompozisyondur". Oyuncu Yves Ferry (www.lamaisondutheatre.com [06.09.2010]) de benzer bir yaklaşımla oyunu müzikle ilişkilendirmekte, kendisi için yazılmış bu oyunu *Magazine Littéraire*'de 2001 yılında kendisiyle yapılan bir söyleşide "*La nuit juste avant les forêts,* Charlie Parker'ın bir solosudur adeta, hem

bilgiç bir biçimde inşa edilmiştir, hem de gece içinde şarkı söylemenin gizemini içermektedir. Her şeyi açan ve sırlarını saklayan bir blues", olarak nitelemektedir.

#### 3.2.2.1.3.2. *Sallinger*

Koltès'in 1977 yazdığı *Sallinger* başlıklı oyun, Amerikan gençliğinin yaşadığı sıkıntı ve bunalımları betimleyen *The Catcher in the Rye* (*Çavdar Tarlasında Çocuklar / Gönül Çelen)* başlıklı yapıtıyla ellili yıllarda tüm dünyada tanınan ünlü Amerikalı yazar J.D. Salinger'e bir gönderme niteliğindedir. Koltès oyunun başlığını Salinger olarak belirlemesine karşın kitap 1995'te yayımlandığında bir karışıklığa yol açmamak için başlığa ikinci bir "l" harfi eklenmiştir. Salinger'in tüm yapıtından esinlenmiş olmakla birlikte, Koltès özgür bir biçimde oluşturduğu metinde doğrudan bir yorumdan kaçınmıştır. André Job (2008, 34), yazarın, en karanlık döneminde kaleme aldığı "yeni yetme" oyunu olarak nitelemektedir *Sallinger*'i. Oyun yazarın hayranı olan yönetmen, aynı zamanda da uyarlamacı ve oyuncu olarak da tanınan Bruno Boeglin'in siparişiyle gerçekleşmiş olup, başlık metnin içinde belirgin bir biçimde bir açıklık kazanmasa da yayınevinin isteği doğrultusunda yazarın adının transliterasyonundan türetilmiştir. Evrensel ve her daim gündemde olan, savaş ve ekonominin oyuncağına dönüşmüş insan figürü, intihar düşüncesi ve eylemi, sevilen bir varlığın kaybıyla yaşanan duygular gibi izlekleri işleyen oyun günümüz dünyasının bir aynası gibidir. Başarı ve savaş olgularının bir takıntıya dönüşmesiyle Amerikan toplumunun yaşadığı endişeyi yansıtan bu oyunda üstün yetenekli oğullarının intihar etmesiyle mateme boğulmuş kentsoylu bir Amerikan ailesinin fertleri (anne, baba, ağabey, kız kardeş) aracılığıyla kuşakların vatanları için yaşadıkları fedakârlıkları, çaresiz annelerin ve kadınların umutsuzlukları, boğucu aile ilişkileri, gençlerin sorunları irdelenmektedir. Bu oyun aynı zamanda Fransız yazarın Amerika'ya ilişkin düşüncelerini de gözler önüne sermesi açısından da önemlidir.

Çizgisel bir anlatının söz konusu olmadığı, zaman-uzam kavramlarının ancak oyun sürecinde belirginleştiği bu oyunun biçimsel düzeyde tablolar olarak tasarlandığı düşünülebilir. Oyun gerek içerdiği izlekleri, yakaladığı ritmi ve şiirsel anlatımıyla, gerek yarattığı atmosferiyle yazarın tüm yapıtının stereotipi konumundadır. Koltès (2009, 303), siparişi veren yönetmen Bruno Boeglin'e yazdığı 14 Kasım 1977 tarihli mektubunda da belirttiği üzere oyunu üç bölüm olarak tasarlamıştır. İlk bölümde aile içi hesaplaşmalara, ikinci bölümde savaşa ve genel olarak da Amerikan erkeğine yer

vermiş, üçüncü bölümüyse yozlaşmanın ne tür bir "devlet" darbesine yol açabileceğini göstermeye ayırmıştır.

Oyunun sekiz kahramanı bulunmaktadır: Baba (Al), anne (Ma), oğul (Leslie), kız (Anne), oğlun arkadaşı (Henry), yaşlı kadının ölmüş oğlu (Le Roukin/Kızıl Baş) ve dul eşi (Carole), dul kadının arkadaşı (June).

İntihar ederek ölmüş olan Kızıl Baş, tüm kahramanların anılarının bir izdüşümü gibi oyunun merkezinde yer almakta, hesaplaşmaya gelmiş bir hayalet gibi hep ortalıkta dolaşmaktadır. Amerikan ailesinin ve değerlerinin yıkımını konu alan ve New York şehrinin bir fon oluşturduğu bu metinde Koltès'in ilk oyunlarına egemen olan lirik, karanlık ortamı bulmak mümkündür.

Ancak Koltès, Ubersfeld'in belirttiği üzere, oyununu sahnede izledikten sonra yazdıklarını hiç beğenmemiş ve böyle yazmaktansa bir daha hiç yazmamayı yeğlediğini belirtmiştir. Ayrıca oyunun kopyasını yok ederek basılmasına da izin vermemiştir. Oysa Boeglin, oyunu beklentilerinin çok üzerinde bulmuş ve daha sonra açıklayacağı üzere bu oyunu Koltès yapıtının başlangıç noktası olarak nitelemiştir (Salino, 2009, 142). Oyun ancak yazarın ölümünden sonra 1995'te Les Editions de Minuit'de yayımlanacaktır.

#### 3.2.2.1.3.3. *Combat De Nègre Et De Chiens*

Oyun ve roman yazarı, yönetmen Michel Vinaver (1994, 10), 1983'te *Combat de nègre et des chiens* metnini ilk okuduğunda büyük bir yazarla karşı karşıya olduğunu anladığını belirtmektedir. Gerçekten de oyun, Koltès'in önde gelen ve yazarlık niteliklerini sergileyen oyunları arasında önemli bir yer tutar. Koltès, kaleme aldığı on birinci yapıtı olan bu oyununu, bebeğini kaybeden bir arkadaşını ziyaret etmek üzere gittiği Nijerya'daki bir Fransız şantiyesinde tanık olduklarından esinlenerek yazmıştır. Koltès için Afrika, sömürgeciliğin, tarihin kurbanı olmuş toplumların göstergesidir. Yazar, Biafra savaşından kısa bir süre sonra, çetelerin bölgeyi istila ettikleri bir dönemde bir ay boyunca, arkadaşlarıyla birlikte olabilmek için Afrika'da bir şantiyede kalır. Çalılıkların ortasında, tel örgülerle çevrili beş, altı evden oluşan, gözetleme kuleleri, dışarıda da çepeçevre silahlı siyahi muhafızları olan bir sitedir bu. Burada şantiyeyi korumakla görevli muhafızların uyanık kalabilmek için çıkardıkları sesler ve yaptıkları gürültüden etkilenmiştir. Koltès (1999c, 11, 12), yazma sürecini bir söyleşide şöyle dile getirmektedir:

> "Geceleri muhafızlar uyumamak için birbirlerini genizlerinden çıkardıkları garip seslerle çağırırlardı. İşte beni yazmaya teşvik eden muhafızların bu bağırtıları oldu. Dışarıya kapalı bu ortam içerisinde küçük burjuva dramları yaşanıyordu, tıpkı Paris'in zengin bir mahallesinde yaşananlar gibi. Ustanın karısıyla yatan şantiye şefi, işte öyle bir şeyler. Bu benim çıkış noktam oldu. Bir yıl boyunca karakterleri yarattım."

Metin ikisi erkek, biri kadın üç beyazın kendilerine yabancı bir uzamda, öteki, yalnızlık, gece gibi korkularıyla baş etmeye çalışmalarını konu almaktadır. Oyun, Afrika'da bir Fransız şantiyesinde siyahi bir işçinin kaza süsü verilerek saçma bir nedenle beyaz mühendis tarafından öldürülerek ortadan yok edilmesi ve cesedinin Alboury[3] adında "kardeş" bir siyahi tarafından istenmesi üzerine kurgulanmıştır. Cesedi ısrarla isteyen ve almadan gitmeyeceğini belirten siyahi ile onu ikna etmeye çalışan altmışlı yaşlarda şantiye şefi Horn, şantiyeye Paris'ten henüz gelmiş şefin müstakbel karısı Léone ile cinayeti işleyen otuzlu yaşlarda mühendis Cal arasında akşamın alacakaranlığında geçen, eylemden çok söze dayalı bir oyundur söz konusu olan. Bu arada Léone, Alboury'yle de karşılaşacak ve dil farklılığına karşın aralarında bir ilişki gelişecektir. Léone paradoksal bir biçimde Alboury'ye yaklaşmak için Almanca kullanmakta ve bundan öte Batı kültürünün en üst düzey temsilcilerinden Goethe'nin *Erlkönig (Kızılağaçlar Kralı)* şiirinden dizeler aracılığıyla hitap etmektedir. Koltès, Kızılağaçlar Kralının ayartmaya çalıştığı ve sonunda babasının kolları arasında ölen çocuğun öyküsünü anlatan bu şiirle Léone ile Alboury arasındaki ilişkiye mitik ve trajik bir boyut katmaktadır. Palm (2009, 79-80)'ın belirttiği üzere, Alboury'yi Kızılağaçlar Kralı'yla özdeşleştirmek ve Léone için daha iyi bir yaşam vaadi olarak algılamak mümkündür. Beyaz kadın ile siyahi erkeğin anlaşmaları ve yakınlaşmaları, mühendisin kadına kur yapması, şantiye şefinin müstakbel eşinden beklentisi gibi kadın-erkek ilişkilerinin yanı sıra, bu ilişkilerin sınıf ve ırk farklılıklarıyla nasıl şekillendiklerini sorgulayan metin, geri alınamayan cesede karşılık olarak katilin "kardeş" siyahi tarafından öldürülmesiyle noktalanmaktadır. Oyunda bir de Toubab adında bir köpek figürü yer almaktadır. Sahne açıklamalarında da Toubab sözcüğünün Afrika'da beyazlar için kullanıldığı belirtilmektedir. Bu açıklamadan yola çıkarak oyunun başlığı göz önüne alındığında başlıkta yer alan "itler" sözcüğünün beyazlar için kullanıldığı anlaşılmaktadır. Oyunun tek siyahi karakteri Alboury, Donia Mounsef ( 2005, 101)'in belirttiği üzere, bedeni aracılığıyla ırkçılığın ve sömürgeciliğin ezici ideolojilerinin simgesi

[3] Stéphane Patrice (2008, 165, 166)'in belirttiğine göre, Alboury, tarihsel bir ad olup beyazların işgaline karşı gerçekleştirilen direniş hareketinin önde gelen kralının adıdır. Bu bağlamda Koltès'in oyunun bu en önemli karakterine, bu adı vermesinin anlamlı olduğunu belirtmek gerekir. Ayrıca birçok kez bu karakterin Afrikalı bir Antigone olduğu da vurgulanmıştır.

köpeklere karşı çarpışacak; izleyeceği parkur direnişe ulaşmak için bastırmacı uzamlardan geçecektir. Koltès bu oyunla Afrika merkezli ya da sömürgecilik sonrası militan bir perspektif dayatmadan, sömürgeci ile sömürülen arasındaki ilişkileri, farklı ulusal, kültürel, toplumsal kimlik bağlamında, karşılaştırmacı bir bakış açısıyla irdelemeyi önermektedir. Oyun Afrika'da geçse de ne yalnızca Afrika'dan ne de tüm dünyadan söz eder. Oyun sınırlı ve açık, dar ve geniş, anlamlı ve çözülemez, kısaca post-modern "bir dünya yeri"nden söz eden uzamsal bir eğretileme niteliğindedir.

Metnin sonunda yer alan "carnets" (notlar) bölümü ilk bakışta yazarın oyuna ve sahnelemesine yönelik notlar olduğunu düşündürse de bunlar dramatik metni andıran biçimleri, oyuna koşut izlekleri, kahramanların varlığı ve öyküye yapılan göndermeleriyle oyunun en önemli yan-metni (paratexte) olarak düşünülebilir. Burada metnin içinde yer almayan Albourey'nin köpekle nasıl başa çıktığı, cesedin üstünü dallarla örtmek için annesi Nouofia'nın şantiyeye kadar gelerek yaşamını nasıl tehlikeye attığı ya da Léone'un Afrika'ya nasıl geldiği gibi olayların yanı sıra kahramanların iç dünyalarını ve buna koşut olarak bilinçlerinin çizdiği yol da betimlenmektedir.

a) Anlamsal düzlem:

Oyunun merkezine yerleştirdiği kaybolmuş ya da yok edilmiş bir siyahi cesedi aracılığıyla Koltès, iki farklı kültürü, iki farklı medeniyeti yüzleştirmektedir. Ölüye yönelik ritüeller toplumun bütünlüğünü sağlayan unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Ölüm, can sıkıntısı, korku, yalnızlık gibi duyguların pençesinde olan üçü beyaz biri siyahi bu dört insanın yaşadıklarında, Koltès'in bütün yapıtında yer alan temel izlekleri bulmuş oluruz. Buna ek olarak oyunun, Koltès'in gerek biçem, gerek söylem ve gerekse düşünsel boyutta öne çıkan özelliklerini de bir arada topladığını söyleyebiliriz. Ayrıca bilindiği üzere, Koltès için dil tiyatrosunun temel öğesidir. Fransızcanın yanı sıra Almanca ile Wolof dillerini de karşı karşıya getirdiği ve sözün eylemin önüne geçtiği bu oyunda da okuyucu/seyirci bu gerçeğe birebir tanık olmaktadır.

Kendisiyle oyuna yönelik olarak yapılan söyleşide "politik bir oyun mu?" sorusuna yazar, politikanın oyunda yer aldığını, ancak politik bağlamın yalnızca oyunun atmosferinin bir parçası olduğunu yani her yerde var olsa da, hiçbir noktada tanımlanmadığı ve sınırlanmadığını vurgulamakta; oyunun Afrika'dan ya da

siyahlardan söz etmediğini belirtmektedir. Kimi karakterlerin ırkçı bir söyleme sahip olduklarına dikkat çekildiğinde, Koltès (1999c, 26), Cal karakterinde gözlenen ırkçılığın ilgisini çektiğini, bunun toplumsal kurban olduğunun bilincinde olmayan, sıradan bir ırkçının portresi olduğunu belirtir. O da en az siyahi insan kadar toplumun kurbanıdır, ancak o durumunu aşırı bir söz kalabalığı içinde örtmeye çalışmaktadır. Irkçılık ya da ırkçılık karşıtlığı üzerine düşünemediği ve yazamadığı iki konundur. Ona göre "tarih muhtemelen maniçeisttir, yaşam öyküleriyse hiçbir zaman değildir", Cal sezgi kavramının güvenli ortamına sığınır, ancak dünyanın farklı işlediğini görür. Horn'sa imparatorluk Fransa'sının özlemiyle milliyetçi bir söylem sergilerken ironik bir biçimde kendini "biraz komünist" olarak niteleyecek ve bunu biraz hümanist ya da Aydınlanmacı ve ilerici bir insan olmakla bağdaştıracaktır. Bu arada Koltès'in kahramanlarına verdiği adların rastlantısal olmadığını ve kimi kez bu adlara ironik bir işlev yüklediğini belirtmek gerekir. Bu bağlamda karısı tarafından aldatılacak olan Horn'un adı kanımızca boynuz anlamına gelen "corne" sözcüğünü çağrıştırmaktadır.

Karakterlerin dillerinin nasıl olduğu sorusuna Koltès (1999c, 26), bu dilin şifresinin sürekli çözülmesi gerektiğine dikkat çeker. Örneğin Cal "hüzünlüyüm" demeyecek "bir tur atmaya gideceğim" diyecektir. Tiyatroda böyle konuşulması gerektiğini belirten Koltès için Fransız dili, tıpkı Fransız kültürü gibi yalnızca değiştirildiği zaman ilginç olmaktadır. Yabancı bir kültür tarafından gözden geçirilmiş, düzeltilmiş ve sömürgeleştirilmiş olduğunda dil yazara göre, tıpkı kolu ya da başı olmayan antik bir heykelin güzelliğini bu eksikliğe borçlu olması gibi, yeni bir boyut ve anlatım zenginliği kazanmaktadır. Ayrıca siyah/beyaz karşıtlığını oyunun başlığına taşımış olan Koltès (1999c, 35), "bu başlıkla duygusal, aynı zamanda da radikal bir seçim yaptığını" itiraf etmekte, siyahları iyi, beyazları köpek olarak nitelemektedir. Söyleşide "Oyunun çok güzel dili, yazı ile müzik arasındaki ilişkiyi mi sorguluyordu?" sorusuna da Koltès (1999c, 28-29) "yazın ile müzik arasında bir kesinti olmadığını, her insanın içindeki müziği yazıyla ifade edebileceği" yanıtını vermektedir. Örneğin çok sevdiği reggea müziğinin ritmik sisteminde en sevdiği yazarlarda kendisini çeken şeyi bulduğunu belirtmektedir. Ayrıca bu metin beden dilinin "duyulması"na olanak sağlayan ve metne akustik özel bir boyut kazandıran sessizliklerle de doludur. Böylece oyun sahnesel bir sözün anlatımı ile bu sözün

beden tarafından içselleşmesi arasında ve maddi bir evrende gelişen bir savaşım olarak ortaya çıkmaktadır (Mounsef, 2005, 92-96).

Oyun Afrika'da geçmesine, beyaz-siyah ilişkilerini irdelemesine karşın, yazara göre metin kesinlikle Afrika ve siyahlardan söz etmemekte, hiçbir öğüt vermemekte, ne yeni sömürgeciliği, ne de ırk sorununu anlatmaktadır. Oyunun yalnızca dünyanın herhangi bir yerinden söz ettiğini vurgulayan Koltès(1999c, 11)'e göre, " (…) kimi zaman bir yerlere rastlarsınız ancak tüm dünyanın bir temsili değildir bu yerler, yaşamın ya da yaşamın bir görünümünün eğretilemeleri gibidirler" Oysa aşağıdaki repliklerden de anlaşılacağı üzere, oyunda öne çıkan temel izlekler arasında Afrika'nın Batı tarafından sömürülmesi, beyaz ile siyah insan arasındaki karşıtlıklar gibi sorunsallar yer almakta, böylece yazarın Afrika insanına yönelik düşünceleri, yarattığı karakterlerin aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Örneğin oyunun karakterlerinden Horn, siyah insanın doğallığını vurgularken, öteki yandan oyunun bir başka karakteri Léone, siyah olmanın zorluğuna ve siyah yaşamının ne denli olumsuzluklarla örülü olduğuna dikkat çekmektedir:

> "Horn: (…) Avrupa'da sizi gülümseten nedir? Söz oyunları, imalar, göndermeler, benim bile artık anladığımdan pek emin olmadığım çok karmaşık şeyler... Halbuki Afrikalılar, onlar: yeter ki yağmur başlasın, omuzlarına üç damla düşsün, deliler gibi gülmeye başlarlar; biraz gıdıklandılar mı tamam. Ve eğer yağmur sel gibi boşalırsa öyle katılırcasına gülerler ki yerde yuvarlanmaya başlarlar. İşte ben açık, sağlıklı bir zihin diye buna derim; bâkir bir zihin" (s.198).
>
> "Léone: (...) bir sürü kadın yaşamından, bir sürü gereksiz maceradan, bir sürü gerçekleşmemiş düşten, bir sürü küçük ölümden sonra, ancak o zaman bir Zenci doğabilir. Onun kanında hiçbir kanda olmadığı kadar çok, yaşam ve ölüm, şiddet ve bozgun akar" (s. 199).

Ancak Koltès yine de kendisini kesinlikle bir Afrika yazarı olarak görmemekte hatta Afrika kıtasını bir eğretileme olarak kullandığını belirtmektedir. Michael Merschmeier'in *Théâtre Heute*'de yazarla yaptığı söyleşide Koltès (1999c, 34): "Oyun Afrika'daki şantiyelerin bir sorgulaması değil. Hepsi Sarcelles'in bir varoşunda da yaşanabilir. "Afrika" uzamı aynı zamanda bir eğretilemedir", demektedir.

Koltès oyunu 1979 yılında iki ay kaldığı Guatemala'da yazmıştır. İspanyolca'nın henüz konuşulmadığı bir dönemde burada bulunması, dolayısıyla dilini bilmediği bir ortamda kısa bir süre de olsa yaşaması, kendi deyişiyle, insanın düşüncesinin değiştiği, konuşmadan yaşanan küçük olayların yeni bir önem kazandığı durumları deneyimlemesine ve oyununa aktarmasına yol açmıştır. Yazar oyunu Latin Amerika'da, kaynayan bir politik ortamda yazdığını, dolayısıyla sivil savaş

zamanında Guatemala'da ya da hükümet darbesi sırasında Nikaragua'da olunduğunda, yaşanan bu karmaşa ortamında, politik bir bakış açısıyla yazmanın imkânsız olduğunu vurgulamaktadır. Her şey daha akıl dışı bir görünüm aldığında, içerde yaşanan siyasal şiddet keşfedildiğinde artık siyasal bir söylemle değil ancak duygusal bir söylemle konuşabildiğini, bunun da aynı zamanda onu isyan ettirdiğini belirtmektedir (Koltès, 1999c, 19, 20). Ancak söyleşinin bir bölümünde yukarıda aktardığımız görüşüyle çelişen açıklamalarda da bulunmaktadır:

> "Elbette siyasal bir boyutu var oyunun. Ancak bu dogmatik anlamda değil. Beyaz-siyah sorunu ikici (düaliste) bir bakış açısıyla irdeleniyor, genel tarihsel anlayışa uygun olarak. Bireysel öyküler hiçbir zaman yalnızca ikici değildirler. Bir yandan kadın ile siyah arasında nasıl ve nereye kadar yakınlık söz konusu olabileceğine, öteki yandan sonunda bu yakınlığı olanaksız kılan engellerin neler olduğunu göstermek istedim, çünkü kişisel deneyimler ne denli şiddetli ve güçlü olsalar da büyük tarih çok daha güçlüdür" (Koltès, 1999c, 35).

Bu açıklamada elbette doğruluk payı vardır, özellikle de Koltès'in duygularla örülü şiirsel söylemi düşünüldüğünde. Ancak bize göre oyun duygusallığının yanı sıra yazarın siyasal görüşünü de gözler önüne sermekte, yaşamöyküsünden de bilinen Marksist yanlısı bakış açısını açığa çıkarmaktadır.

Jean-Pierre Han'ın Koltès'le yaptığı *Europe* dergisinde yayımlanan söyleşide belirttiği üzere önceki oyunlarından farklı olarak Koltès (1999c, 14), bu oyunda başlangıcı, gelişmesi, sıkı kuralları olan bir öykü anlatmak istemiştir. Bu ona pahalıya mal olur, çünkü çok uzun bir metin yazmak durumunda kalmış ardından da onu kısaltması gerekmiştir. Öyle ki neredeyse ortaya çıkan metin kadar metni kesmiştir, çünkü kocaman ve karmaşık görünen bir konuyu kavramak için, seyircinin ölçüsüne uygun araçlar kullanması ve üretmesi gerekmektedir

"Tüm örnekler zamanın kendi kendine geçtiği, insanların amaçsız dolaştıkları yaşamdan alınmıştır. Sonrasında bir öykü uydurmak gerekir" yaklaşımıyla Koltès (1999c, 23)'in kaleme aldığı oyunun öyküsünü yukarıda da belirttiğimiz üzere, yolculukta tanık olduğu bir olaydan esinlenerek kurgular. Burada karşılaştığı beyazların yaşantıları ve yaklaşımları yazarda hiç de olumlu duygular uyandırmamış olmakla birlikte, yarattığı benzer kişilikleri oyununda karikatürize etmemiş, hatta onlara "hoşgörüyle" yanaşmıştır. Dünyayı değiştiremeyeceğinin bilincindedir, en azından kendi deyimiyle aktaracak olursak, yaşananları "göstermeye" çalışmıştır (Ubersfeld, 1999, 38).

Koltès'in kısa yaşamı, yazarın düşünce ve duygu dünyasına elbette daha dar bir pencereden ulaşmamıza neden olmaktadır. Bu eksiklik söyleşiler, satır aralarından

elde edilen bilgiler aracılığıyla az da olsa telafi edilebilmektedir. Örneğin bu oyunda öne çıkan Afrika imgesi yazar için ne anlama gelmektedir? Oyunu sahneye koyan Patrice Chéreau'nun yorumuna değinirken Koltès (1999c, 37) kendi gözüyle Afrika'yı nasıl gördüğünü açıklar. Bu, palmiyeler, kum plajları, davul çalan siyahlar gibi klişelerle yansıtılan bir Afrika imgesi değildir. Onun için Afrika, Nijerya Lagos'da gördüğü köprüleri, sisi, pisliği, pis kokularıyla, bir endüstri cehennemidir, Paris banliyölerindeki bir şantiyeden farkı yoktur ya da bir tür Afrikalı New York'tur. Koltès'in Afrika ülkeleri ile insanı hakkındaki görüşlerini de yine bir söyleşide (Koltès, 1999c, 19) bulabiliyoruz. Bu kez yazar, Nijerya'nın güçlü bir ülke olduğunu ama tamamıyla Fransız ve Amerikan şirketlerince kuşatılmış olduğunu vurgulamakta ve bu kıtanın Batı tarafından nasıl sömürüldüğüne Horn karakteri aracılığıyla dikkat çekmeye çalışmaktadır.

> "HORN: Sizler yıkıcısınız ve meşhur mekteplerinizde bundan başka öğrendiğiniz başka bir şey yok. Devam edin beyler, devam edin şu boktan yıkıcılık yöntemlerinizle. Evet, siz kendinizi sevdireceğinize bütün Afrika'yı kendinizden nefret ettiriyorsunuz. Evet ve sonunda hiçbir şey elde edemeyeceksiniz, hiçbir şey, hiç. Burnunuz havada, silah cebinizde ve her pahasına olursa olsun hemen para kazanma isteği, evet beyler, size söylüyorum: Sonunda hiçbir şey elde edemeyeceksiniz, hiçbir şey, hiç... Afrika size vız gelip tırız gidiyor değil mi beyler, alabildiğiniz kadar çok şeyi almaktan başka bir şey düşünmüyorsunuz ve hiçbir şey vermemek, en önemlisi, hiçbir şey vermemek, işte bu kadar. Ve sonunda Afrika' mızı tamamen yıkmış olacaksınız, pislik beyler, tamamen yıkmış" (s.155 -156).

Stina Palm (2009, 67)'sa farklı bir bakış açısıyla, sömürgeciliğe bir eleştiri olarak algılanacak bu repliği yazarın bir sömürgeci olarak düşünülebilecek Horn karakterine söyletmesi ve replikte yer alan "Afrika' sözcüğünü birinci çoğul kişiyle bağdaştırmasıyla, "bizim Afrika"nın aslında "Fransız toprakları", başka bir deyişle şantiye anlamına geldiğini belirtmektedir. Koltezyen metinlerin çok anlamlılığı düşünüldüğünde Palm'ın haksız olmadığını söylemek mümkündür. Hatta Koltès'in vatanına olan duygularını göz önüne alarak, biz bir adım ileri gidip yazarın bu metinle hem Afrika'yı, hem de Fransa'yı eleştirdiğini ileri süreceğiz. Hatta bu eleştirel bakış iki yönlüdür. Koltès'in diyalektik yaklaşımı Batının yanı sıra Afrika'ya da eleştirel bir bakış yöneltmektedir. Şantiye şefi ile "kardeş"inin cesedini almaya gelen Afrikalı Alboury arasında geçen diyalog bu yaklaşıma örnek oluşturmaktadır:

> "HORN: (...) Bitmemiş köprüler, hiçbir yere gitmeyen yollar... (...) para, para; para nereye gidiyor? Ülke zengin ama devletin kasaları niye boş? (s.128).
>
> "ALBOURY: Hükümet sarayının bir sefahat yuvasına döndüğü söyleniyor; Fransa'dan şampanya ve çok pahalı kadınlar getiriyorlarmış; bakanlık bürolarında her gün, sabahtan akşama kadar yiyip içip düzüşüyorlarmış, sonra da kasalar boşalıyormuş. Bana söyledikleri bu, bayım" (s.128).

> "HORN: (...) gençlik ne zaman kıpırdanmaya başlayacak? Avrupa'dan getirdikleri ilerici fikirlerle bu kokuşmuşluğun yerini almaya, her şeyi ele geçirmeye, işleri bir düzene sokmaya ne zaman karar verecekler? Bu köprülerin ve yolların bittiğini bir gün görebilecek miyiz?"
>
> "ALBOURY : Ama Avrupa'dan getirilen bu şeyin, arabanın da öldürücü bir tutku olduğunu söylüyor bayım. İnsan sadece bunu düşünür oluyormuş, gece gündüz onunla oynuyormuş, deli gibi bağlanıyormuş ona; her şeyi unutturuyormuş; Avrupa'dan böyle dönülüyormuş; bana böyle dediler" (s.129).

Koltès oyundaki sınıf çatışmasının çok yüksek duvarlardan, her insanda var olan bu çok karmaşık engellerden kaynaklandığını söylese de ırklar arası bir çatışmayı göz ardı etmek mümkün müdür? Zaten ırk ayrımcılığına dayanan genel söylemin aksine bir yaklaşım sergileyerek yazar bunu yadsımadığının ipuçlarını vermektedir. Şöyle ki, Guilbert (Koltès, 1999c, 20)'in de söyleşide altını çizdiği gibi oyunda "kokusu olan beyazlardır, şiirse siyahlarda"dır. Oyun kişilerinin kullandığı katmanlı dil, beyazlarda yüzeye çıkan gücün ve önyargıların göstergesiyken, siyahlarda bu dil atalarından süre gelen şiirsel söylemin etkisindedir. Bu durumu yazar, siyahlarla görüşmekten, onlarla sık sık konuşmaktan değişime uğradığını, bunun düşünmekten öte bir konuşma tarzına dönüştüğünü belirterek açıklamaktadır. "Yabancılar tarafından kullanıldığında dili çok güzel buluyorum. Anında zihniyetiniz, düşünme tarzınız değişiyor", diyen yazar dille ilintili ilginç tespitlerde bulunmakta, "siyah olan Alboury sözcükleri anlamsal değerleriyle kullanıyor: yabancı bir dil kullandığı için bir kedi kedidir. Ötekiler dillerini, her Fransızın ana dilini kullandığı gibi, olmayan şeylere doğru sürükleyen klasik bir araç olarak kullanıyorlar", demektedir.

Koltès'in siyahi ırka duyduğu yakınlık yalnızca söylemi ve siyahi karakterler için yarattığı rollerle kısıtlı kalmamakta, Koltès'in oyununu sahneleyen Arthur Nauzyciel (théâtre contemporain. net [7.05.2010])'in de belirttiği gibi en zor, en şiirsel monologlarından birini siyahi bir aktör için yazarak siyahi oyunculara bir sanatçı olarak var olabilme olanağı da sunmaktadır. Nauzyciel'in dikkat çektiği gibi,

> "Bu bağlamda oyun bizi genel anlamda Öteki'yle olan ilişkimizi yeniden gözden geçirmeye, doğru olanın peşinden gitmeye, görüntü ve imgelerin ötesine geçmeye yönlendirmektedir. Doğru görebilmek içinse 'bir masumiyet tülü' ardından bakmak gerekir. Metne yalnızca sömürgecilik ya da ırkçılık çerçevesinde yanaşmak söylemi epey kısıtlar. Sanat mahremiyet, var olma, görünmeyenle ilintilidir."

Koltès hep başka bir Avrupa'nın özlemini çekmiştir, bilim adamlarının, barış projelerinin, kültürlerin bir arada olduğu, emperyalizm karşıtı, farklılığa, çoğulculuğa açık bir Avrupa'dır bu. Yaşam ancak böyle bir ortamda yaşanır olacaktır. Yazarın düşüncelerini çoğu kez yarattığı karakterler aracılığıyla çıkarsamak mümkündür. Örneğin yaşamdan beklentisi Léone'un aşağıdaki repliğinde ortaya çıkmaktadır. Sarah Hirschmuller (2004, 18), "Le jeu du désir" başlıklı makalesinde Léone'u

tanımlarken "Koltès'in ikizidir, en azından oyunda yazarla en çok özdeşleşen karakterdir", demektedir. Dolayısıyla yazarın yaşamdan beklentisini Léone'nun repliğinde bulmak yanlış olmayacaktır.

> "LEONE : (...) Benim tek istediğim sadece yaşamak, sakin sakin, küçük bir evde, siz nerede istersiniz, sakin sakin. Yoksul olmuşum, suyu çok uzaktan taşımak, yiyeceğimi ağaçlardan toplamak, çaputlar içinde dolaşmak zorunda kalmışım, umurumda değil! Hiçbir şeyim olmasın, yeter ki olmasın öldürmek, dövüşmek, yumruklarımı sıkıp horozlanmak zorunda kalmayım, hayır; bu kadar katı olmak niye? (...) Ey siyah, tüm düşlerimin rengi, akşamın rengi! Yemin ederim: Sen geri dönerken seninle gideceğim, nereye evim desen oraya evim diyeceğim. Kardeşlerini kardeş, anana ana diyeceğim. Köyün benim köyün, dilin benim dilim" (s.175).

Oyun François Kourilsky tarafından 1982'de Paris'te ve New York'ta yeni yapıtları sahneleyen "Théâtre ouvert" de sahnelenmiş olmasına karşın, asıl başarısını Patrice Chéreau tarafından 1983'te Nanterre'de sahnelenmesiyle yakalamış ve Koltès adı daha da tanınır olmuştur. Koltès, bu oyunun Chéreau'nun sahnelediği en iyi oyunu olduğunu dile getirmiştir. Bu oyunla yazarın ölümüne dek sürecek olan ikilinin işbirliği de başlamış olur.

#### 3.2.2.1.3.4. *Quai Ouest*

*Quai Ouest,* bir arkadaşına yazdığı mektupta da belirttiği üzere yazarın o güne dek yazdığı oyunlar arasında en iyi bulduğu oyunudur (Koltès, 2009, 474). Oyunu Koltès 1981'de New York'ta yazmaya karar verir. Burada, New Jersey'nin karşısında Hudson nehri kenarında gördüğü ve bugün artık var olmayan bir hangar yazara esin kaynağı olur. New York'ta kaldığı dört ay boyunca burayı sık sık ziyaret eder, hatta birkaç gece de burada kalır. Bu ıssız, dışlanmış, kaçak insanların uğrak yerinde kalma sebebi bilinmese de Uberfeld (1999, 51), bunun nedenini uyuşturucu ya da polisle başı derde girmiş bir gençle ilişki varsayımlarına dayandırmaktadır. Koltès (1999c, 38), Michael Merschmeier'nin kendisiyle yaptığı söyleşide oyunun çıkış noktası söz konusu hangarı şöyle dile getirir:

> "Oyunu bitirmek için New York'a gittim çünkü üç yıl önce oyunu yazmak yine New York'ta aklıma gelmişti, oyunun geçmediği New York'ta. Oyun sekiz kişiyi konu ediyor, bir Fransız, bir Arjantinli, Siyahlar ve Çinliler. Bu kişiler New York'un beni etkileyen iki bölgesi Bronx ve Batı Harlem'deki yaşamdan esinleniyorlar. Şimdilik bu yerler resmen "terkedilmiş", birçok boş lojman var, polis ancak adım atmaya cesaret ediyor, ayrıca bir de yeniden düzenlenmekte olan eski balıkçı limanı, en garip olayların yaşandığı eski antrepolar var. Bu ıssız yer özellikle oyun için metaforik bir çıkış noktası oldu: düzenli bir şehir ortasında vahşi bir ova parçasına benzeyen bir alan."

Buna ek olarak *Europe*, 1er trimestre 1983'te yayımlanan Jean-Pierre Han'la yaptığı söyleşideyse bu hangarı ayrıcalıklı bir yer olarak tanımlamaktadır:

> "New York'un batısında, Manhattan'da West End'in bir köşesinde, eski limanın bulunduğu yerde rıhtımlar bulunur, özellikle de içinde saklanıp birkaç gece geçirdiğim büyük boş bir

> hangar vardır. Tamamıyla garip bir yerdir, eşcinseller, kaçakçılık ve hesaplaşmalar için bir sığınak olmasına karşın polislerin hiç uğramadığı bir yer. İçeri girer girmez dünyanın ayrıcalıklı bir köşesinde olduğunuzu anlarsınız" (Koltès, 1999c, 12).

Donia Mounsef (2005, 107), Koltès'in döneminde Hudson nehri ile Batı yakasındaki çevre yolu arasında yer alan rıhtım ve hangarların uyuşturucu trafiğinin ve fuhşun yoğun olduğu, özellikle de genç transseksüellerin fahişelik yaptıkları bir bölge olarak tanındığını belirtmektedir. Buraları daha sonraki yıllarda geliştirilen büyük imar projeleriyle ıslah edilecektir.

Oyun, feribot seferlerinin artık yapılmaması nedeniyle tüm gelir kapıları kapanmış olan Batı Rıhtımı'nda geçmektedir. Kendisine emanet edilen dernek paralarını nasıl kullanıp tükettiği bilinmeyen bir işadamı Koch'un intihar etmek üzere, sekreteri Monique'in kullandığı Jaguar marka arabasıyla ıssız bir kenar mahalleyle gelmesiyle başlar oyun. "Öteki" olarak tanımlanabilecek, savaşta kötürüm olmuş bir baba (Rodolphe), yaşlanmış bir anne (Cécile), bir genç kız (Claire) ve erişkin ağabeyinden (Charles) oluşan dört kişilik İspanyolca konuşan bir aile ile bir Asyalı (Fak) ve bir Arabın (Abad) da içinde yer aldığı göçmen bu grup ile ikilinin yolları burada kesişecektir. İkili şehrin merkezinden uzak, bu nehir kenarında, kullanılmayan bir hangarın yakınında, bilinmedik bir ortamın karanlığında bulurlar kendilerini. Koch, medeniyetin ve devletin terk ettiği izlenimi veren, pisliğin, farelerin kol gezdiği bu yoksul ve ıssız kenar mahallede, intihar etmek niyetiyle kalmak isterken, Monique zengin ve güvenli bir ortamın özlemi içindedir. Koch ceplerine doldurabileceği ve nehre atladığında ağırlıklarıyla onu dibe çekecek taşlar aramaktadır; karanlıkta yolunu bulmak için, yardım bulmak umuduyla hangara girer. Burada Koch ile Monique, farklı sınıflara dâhil, toplum kodlarının dışında yaşayan bu insanlarla karşılaşırlar ve aralarında menfaate dayanan bir ilişki gelişmeye başlar. Bu beklenmedik ziyaretçiler yoksul Batı Rıhtımı sakinleri için bir para vaadi olacaktır. Yardım karşılığında Koch'un verecek parası olmasa da Dupont bir çakmağı, altın kol düğmeleri, Rolex saati vardır. Aniden karanlıkta bir adam, Charles belirir, Koch'u kolundan yakalar, onu yaşadıkları bu bölgeyi ellerinden almak üzere devletin yolladığı Jaguar'la dolaşan yüksek kademede bir memuru sanmaktadır. Öyle olmadığını anlayınca hangarı geçmesine ve nehrin kıyısında aradığı taşları bulmasına yardımcı olur. Böylece Koch kendini nehre atar, ancak bir başka adamın, Abad'ın, polisle başları belaya girer korkusuyla suya atlayıp Koch'u kurtarmasıyla intihar girişimi sonuçsuz kaldığında, farklı bir sınıfa ait bu iki kişi buradan kurtulmaya

çalışacak ve aynı kaderi paylaşan bu yoksul insanların her biri arasında pazarlıklar yaşanacak ve seyirci/okuyucu insanca yaşamaya susamış bu insanların nasıl birer aç kurda dönüştüklerine adım adım tanık olacaktır. Bu süre zarfında hangarın içerisinde Charles'ın kız kardeşi Claire, onunla birlikte olmak isteyen Fak'ın sözel tacizine uğramaktadır. Monique'se Koch'u bulmak üzere yardım ister, o esnada da Charles'ın sular içinde olan Koch'u taşıdığını görür. Monique Koch'la ilgilenmeye başlar, gün ağarmaktadır. Cécile, oğlu Charles'a, Koch'tan olabildiğince yararlanmalarını sağlamasını ister. Monique orayı terk etmek istemektedir ancak arabanın lastikleri patlatılmıştır. Cécile, Monique'e ülkelerinden savaş nedeniyle kaçmak zorunda kaldıklarını, oradayken önemli insanlar olduklarını anlatır ve yaşadıkları sefaleti dile getirirken kocasını suçlar, onu küçük düşürür. Karısı ve oğlu tarafından hor görülen Rodolphe, Abad'a bir tüfek verip Koch'u öldürmesini ister. Abad tüfeği yere bırakır, Koch'sa kendisini öldürmesi için Abad'ı tahrik eder. Hangarın içinde Fak, Claire'le birlikte olmayı başarır. Tüm oyun kişilerinin toplandığı ve oyunun bir sona doğru yöneldiği, Marivaux tiyatrosuna benzer klasik dramatik bir yapı sergileyen koltezyen sahneyle oyun son bulmak üzeredir. Artık tüm kişilerin maskeleri düşecek, her biri gerçek kimliği ve duygularıyla ortaya çıkacaktır.

> "CHARLES: (...) Bak ötekilere gitti hepsi, hepsi başka yerlerde, başka yöntemlerle ceplerini dolduruyor. İş işten geçmeden gitmesini bilmek gerek. Bizim için önceden ve fazlasıyla belirgin olarak çizilmiş yoldan gitmememiz gerek, (...) Zenginler parayı başkalarının cebindeyken bile görürler, bakışlarıyla kumaşı delip, daha seni bile görmeden cebinde metelik olmadığını anlarlar. (...) Sonuç olarak bitlere alışmak, onlardan kurtulmaktan daha kolay. (...) Hem zengin hem aptal olarak doğmalıymışız, bir bankacının ya da armatörün aptal oğlu olarak, kurulmaya değer tek düş bu, (...) İşte bu yüzden biz hiç düş kurmayız"( s.50, 51, 53).

Claire'se ağabeyine olan aşkını dile getirmektedir. Fak, Koch'un ölü bedenini nehre atar, Abad silahı Charles'a doğrultup çeker. Perde kapanır.

Yazılışı bir buçuk yıldan çok sürecek olan oyun için, New York dönüşü yazarın kafasında aslında bir öykü değil, mimari bir plan vardır ve oyunu henüz içine ne koyacağını bilmediği, temelden çatıya doğru yükselen bir yapı gibi inşa eder. İçinde "başka biçimleri de barındırabilecek güçlü bir biçim" tasarlar ve böylece aynı metin içinde, bir oynanacak, bir de okunacak metin yazma fikri doğar. Bu hangar yazara içinde her türlü şeyi barındırabilme duygusu vermiştir, öyle ki başka hiçbir yerde düşünülemeyecek herhangi bir olayı ya da herhangi bir yerde karşılaşmaları için bir neden olmayan iki kişiyi karşılaştırmayı düşünür, böylece Koch ile Abad karakterleri ortaya çıkar. Abad "öteki" olandır, toplumun dışladığı bir siyahi, oyunun hiçbir şeyi olmayan kişisidir, ne var ki her şey onun etrafında gelişmektedir. Ölümü arayanlara,

bir armağan, bir kurtuluş olarak ölümü o sunacaktır, şiddet, yoksulluk, sürgün onu susturmuş olsa da Abad tüm metin boyunca var olan, dilsiz olmamakla birlikte hiç konuşmayan başoyuncu konumundadır. Yazar, Alain Pirque'yle yaptığı bir söyleşide bu oyunda sanki çocukluğundan çıkıp gelen bir tiyatro kişisi ile gençliğinden çıkıp gelen bir tiyatro kişisini karşı karşıya getirmiş gibi hissettiğini söyler. Bunlardan biri (Koch) çocukluğunun dünyası olan Fransız taşrasındaki asker burjuvazisinin dünyasından çıkmış gibidir, ötekiyse (Abad) ne burjuva, ne asker, ne taşralı, ne de Fransız olan gençliğinin dünyasından gelmektedir. Bu iki karakteri karşı karşıya getirme fikri bile güldürmüştür yazarı, böylece onları sahneye taşımaya karar verir:

> "(…) rahatsız ve kibar birbirlerine bakıp, resmi bir biçimde el sıkıştıktan sonra hiçbir şey olmaksızın süratle ayrılacaklarını hayal edebiliriz, giderken biri diğerinin cüzdanını götürecek, ötekiyse mendiliyle ellerini silecektir. Oysa benim tarihçemde birbirlerini izlediklerine ve dolayısıyla karşı karşıya gelip uzun uzun bakıştıklarına göre bunu bir tiyatro sahnesinde de yapabilirler, dedim kendi kendime" ( Koltès, 1999c, 49).

Cécile rolünü hayranı olduğu büyük oyuncu Maria Casarès için yazmış olan yazar sahne açıklamalarında oyunun kahramanlarını şöyle tanıtmaktadır:

> " (...) Maurice Koch, altmış yaşında; Manique Pons, kırk iki yaşında. Cecile, altmış yaşında, kızı Claire, on dört yaşında ; kocası Rodolfe, elli sekiz yaşında; ve yirmi sekiz yaşındaki oğulları Charles. Fak isimli yaklaşık yirmi iki yaşlarındaki bir oğlan. Ve Charles'ın başlarda iki üç kez "Abad" diye hitap ettiği isimsiz, otuz yaşlarında bir adam." (s. 17)

Yazarın bu tanıtımında dikkat çeken bir nokta, hangar sakinleri yalnızca bir ada ya da lakaba sahipken, dışarıdan gelenlerin adları ve soyadlarıyla oyunda yer almalarıdır. Bu karakterlere daha ayrıntılı bakmaya çalışalım:

Koch'un kişiliğiyle ilgili bilgimiz Monique'in çizdiği ve onun hatalarını, zayıflıklarını sergileyen olumsuz tablo doğrultusundadır. Yaşamıyla ilgili bilgiler Cenevre, borsa, kuyumculuk gibi hangar sakinlerinin özlemini duyduğu, burjuva bir yaşantının ipuçlarını veren sözcükler arasından çıkarsanmaktadır.

Monique kurgunun zamansal ve uzamsal çerçevesini çizmesi açısından, tıpkı bir anlatıcı konumunda, asal bir rol üstlenmektedir. Hangara arzu nesnesini (Koch) kendi getirmiş olmasına karşın o özellikle de "deal" sürecinde hep kenarda bırakılacaktır. Monique'in söylemi, ortamı betimlemesi ve yaşanacakların ipuçlarını vermesi açısından önemlidir. Ayrıca özlemini duyduğu kendi dünyasını sık sık dile getirerek hangar ile dış dünya arasındaki uçurumu vurgulamaktadır.

Cécile yaptığı dış dünya betimlemeleriyle sahne uzamı dışında, kurgusal dünyaların yaratılmasında önemli rol oynamaktadır. Söylemleri aracılığıyla özlemle anılan uzak bir ülkeden, "sefaletin başlamasıyla" sürgüne gidilen ülkeye geçiş yapılmaktadır.

Hangar sakinleri arasında kendisiyle ilgili en çok bilgiyi veren kişidir. Kızılderili kökenlidir, önce Güney Amerika'ya, daha sonra Batılı bir ülkeye göçmek zorunda kalmıştır. Ölmek üzereyken imgeleminde tam tersi bir yolculuğa çıkacak, önce Fransızca, ardından İspanyolca, sonra da anadilinde sayıklayarak açık bir şekilde yaşamının evrelerini sahneye taşıyacaktır.

Claire, Monique ve Cécile tarafından aptal muamelesi gören, hiçbir çıkar gözetmeden sevdiği ağabeyi ile arkadaşı Fak tarafından kötüye kullanılan ve yazgısını değiştiremeyeceği çok açık olan, oyunun talihsiz karakterlerindendir.

Oyunun son bölümünde ortaya çıkan Rodolphe, kendini yaşlı, çirkin ve gereksiz olarak niteleyen ailenin babasıdır. Parantez içindeki monolog sayesinde okur onun asker geçmişini öğrenebilmektedir.

Charles merkez bir kahraman konumunda olmakla birlikte metin, gerek yaşantısı, gerek görünümü hakkında bize fazla bir bilgi vermemektedir. Ancak yaşamını değiştirmek uğruna her türlü kötülüğü yapmaya hazırdır. Fak'la anlaşacak ve arabanın anahtarına karşılık kız kardeşini feda edecektir. Para olgusu onda bir tutku düzeyindedir ve ona ulaşmak için her yolu denemeye kararlıdır.

Gerçek adı açıklanmayan ancak kullanılan Fak[4] lakabıyla oyundaki işlevi belirlenmiş bir karakter. Küçük kızın ağabeyiyle yapacağı bir anlaşma sonunda Claire'e tecavüz edecektir.

Abad ya da konuşmayan adam, Koltès için anahtar-kahraman konumundadır. Babası tarafından terk edilişi ve iki yıl öncesinde hangarda Charles'a rastlaması monolog içinde anlatılmaktadır. Aslında dilsiz değildir, ancak hiç konuşmamaktadır. Bu nedenle onunla ilgili bilgileri öteki kişilerin aracılığıyla öğrenebilmekteyiz. Onunla konuşan tüm öteki karakterler, "hain" "siyahi", "vahşi", "köle", "ailesiz", "dilsiz" gibi alçaltıcı sözcüklerin kullanımıyla hep hakaret edici bir söylem içindedirler. Koch ve Charles onun tarafından aynı silahla öldürüleceklerdir.

*Quai ouest*'te birçok öykü bir aradadır. Yazarın da belirttiği gibi sekiz oyun kişisinin sekiz farklı öyküsü söz konusudur. Koch'un penceresinden bakıldığında intihar etmek isteyen ancak engellenen bir adamın öyküsüdür bu; Monique açısındansa bir adamın peşinden giden ve bunu yaşamının sonuna kadar yapacak olan bir kadının

[4] Burada da Koltès'in öteki oyunlarında da tanık olduğumuz karakter adlarına yönelik yaklaşımına dayanarak Fak ile İngilizce "fuck" sözcüğü arasında bir koşutluk kurmak gerekecektir.

öyküsü. Ancak yazar (1999c, 63)'a göre en önemlisi üç gencin, karanlık bir bağla bir arada olan üç "kardeş", Charles, Fak ve Abad'ın, aralarındaki çok bildik, bir o kadar da karmaşık olan ilişkileridir.

Aslında bu hangarı içinde barındırdığı farklı kişilikleriyle dünyanın bir eğretilemesi olarak kabul edebiliriz. Bu oyunda her şey takas mantığıyla işlemektedir. Her bir kişi bir şey istemekte ve bunu değiş tokuşla elde etmeye çalışmaktadır. Hangarı geçebilmek için Koch, Charles ve Abad'a kredi kartlarını, saatini, çakmağını bırakacak; yeni bir yaşama ulaşmak için Monique'le gitmeye çalışan Charles, arabanın anahtarı karşılığında kız kardeşini Fak'a pazarlayacak, Cécile, Koch'tan yasal belgeler talep edecektir.

Tragedyanın klasik yapısı aracılığıyla Koltès eşzamanlı olarak iki öykü anlatmaktadır: bir günün doğuşu ve kendi kaybına doğru yol alan bir adamın öyküsü. Normalde karşılaşamayacak farklı sınıflara ait insanların karşılaştıkları bir uzamda, Claire'e cinsel şiddet uzamını tanıtan Fak örneğinde olduğu gibi, oyunun her bir kahramanı ötekinin rehberi konumundadır. Bu oyunda şefkate yer olmadığını belirtir Koltès, "*Quai Ouest*'i sahneye koymak için" başlığı altında oyuna eklediği notlarda, kişiler arasındaki tek bağın tecimsel olduğunu, dolayısıyla duygusallığa hiç yer olmadığını belirtmektedir. *Quai ouest*'in oyun kişileri şizofreninin sınırlarında dolaşan yalnız insanlardır ve boş bir uzamda hareket halindedirler, kimi zaman birbirlerine yakınlaşmakta, kimi kez uzaklaşmaktadırlar. Maddiyatı öne çıkaran sözün somut varlığının ötesinde, oyunun düşünsel evreni soyut bir görünüm, bir tür tinsellik sunmakta ve her bir oyun kişisi, hem sanal bir düzlemde, hem de gerçeklikle iç içe yaşamaktadırlar. Zaten Koltès'in öne çıkan özelliklerinden biri de tinsellik ile zor yaşanır bir somutluğun eklemlenmesi değil midir? Bu oyunun bir başka özelliği de metnin yazılma nedeni olan hangarın, oyunu ilk kez sahneye koyan ve sahneleme öncesi yazarla birlikte gidip hangarı yerinde gören Chéreau (1996, 46)'nun da belirttiği gibi "neredeyse oyunun temel kahramanı konumunda" olmasıdır. Koltès (1999c, 52)'in, "Oyunun çıkış noktasının New York, bu hangar olduğunu unutun (…) bu bir Amerikan oyunu değildir", demesini ve yukarıda da alıntıladığımız kimi söyleşilere ters düşen açıklamalarını belki de Ubersfeld (1999, 53)'in yorumuyla açıklamak mümkündür. Ona göre oyunun yaratılma nedenini anlamak için bu yaklaşım anahtar bir işlev görmektedir, çünkü "yaşanmış somutluklar yazının çıkış

noktasıdır, yaşanmışlığı bir eğretilemeye, yani düşünceye dönüştürmek, işte yazı yazmak tam da böyle bir şeydir."

Oyunun geçtiği Batı Rıhtımı, tehlikeli, içeri girilmesi zor, post-modern öznenin yaşadığı çelişkilerin, modernitenin sunduğu McLuhan'ın terimini kullanacak olursak "küresel köyün" temsilidir. Böylelikle hangar, dışlanmanın, ırkçılığın, cinsel ayrımcılığın egemen olduğu küresel getto gerçeğini gözler önüne seren bir uzam işlevi görmektedir kanımızca. Yüzyılımızın her türlü şiddetiyle donanmış koltezyen uzamı *Quai Ouest*'de de bulduğunu belirten Mounsef (2005, 106-124) de metinde yer alan hangarın her kentte bulunan, yoksulluğa terkedilmiş bölgelere gönderme yapan evrensel bir uzama işaret ettiğini vurgulamaktadır.

a) Biçimsel yapı:

Oyun ilginç biçimiyle de dikkat çekmektedir. Metin, özdeyişler, parantez içinde yer alan monologlar, ekler gibi metin-üstü yazınsal öğelerle bezelidir. Farklı yazınsal yapıtlardan alıntılarla metin, altı noktada kesintiye uğramaktadır. Ancak yalnızca okuyucu tarafından gözlemlenebilecek bu bölünmeler izlekleri de vurgulamaktadır. Özellikle de oynanmamak üzere yazılmış parantez içindeki monologlar ilgi çekicidir. Örneğin yalnızca okuyucu için kaleme alınmış parantez içinde sunulan Abad'ın iki, Rodolphe'un bir olmak üzere, üç uzun monologa yer verilmiştir. Böylece Koltès oyunu hem oynanmak, hem de bir roman gibi okunmak üzere yazdığı anlaşılmaktadır. Okuma düzleminde alıntılarla bölünmüş altı hamle aracılığıyla, karşı karşıya gelmiş ancak anlaşamayan bu iki grubun trajik karşıtlığı vurgulanmaktadır. Daha önce de belirttiğimiz gibi yazar bir karakter yaratma sürecinde onun bütün öyküsünü kaleme almakta, ancak dramatik yapıya dökerken kısaltma yoluna gitmektedir. Kimi kez okuma tiyatrosu esnasında, kimi kez provalarda oluşturduğu metin-üstü bu araçlarla yazar, gerek oyuncular, gerek yönetmen için daha anlaşılır olmayı hedeflemektedir. Ayrıca metne ek olarak sunulan ve aşağıda bir örneğini sunduğumuz, oyunun sahnelenmesine yönelik notlarla Koltès oyunun şifrelerini çözmeye yardımcı olmakta, böylece yanlış yorumlanma olasılığını ortadan kaldırmaya çalıştığı görülmektedir:

> "Öncelikle, her sözün alaycı, her hareketin de ciddi olduğunu düşünmek gerek; böylece ciddi olmayan şeyleri ciddiye almaktan, komik olması gereken sahneleri sıkıcı hale getirmekten kurtuluruz ve bu öykünün tüm trajik yönünü eleyebiliriz. (...) Oyunun kahramanlarının psikolojilerini, söylediklerinin anlamından yola çıkarak çıkarsamaya kalkmamalı, aksine sözcükleri onlara söyletirken yaptıklarına bakarak ne oldukları hakkında çıkarsamada bulunmalı". (s. 9)

Stéphane Patrice (2008, 109), oyunun, hukuk devletinin belirsizliğinden, özgürlüğün her tür metafizik tehlikelerinden söz ettiğini vurgulamaktadır. Ekonomik liberalizm, özgürlük anlamına gelmemekte, farklılığın düşünü kursa da Öteki olanı küçümsemektedir. Yalnızca *Quai Ouest*'te olduğu gibi ölümün eşiğindeyken yabancının, ezilmişin sesi duyulur olur. Oyun Batı'yı, Batı'ya olan hücumun zaferini, dünyanın kapitalizme yaslanan geleceğini suçlarken topluma kaygı verici bir ayna tutmuş olur. Patrice, bu oyunun gettonun, dışlanmışlığın oyunu olduğunu ve burada kişisel dramlar ile yaşanan mahrem sefaletler üzerine yoğunlaşmanın yanlış olduğu kanısındadır. Koltès'in tabu konuları sahneye taşıdığını, toplumsal sınıf sorunsalını ve dışlanmışlığı gündeme getirdiğini vurgulamaktadır. Koltès'in ekte belirttiği gibi:

> "(...) Nihayet oyunun başına gelebilecek en büyük felaket onun komik değil duygusal bir oyun olarak sahnelenmesidir. Bu oyunun herhangi bir sahnesini bir aşk sahnesi olarak yorumlamaya kimsenin hakkı yoktur, çünkü hiçbir sahne bir aşk hikâyesi olarak yazılmamıştır. Bunlar, ticaret, alışveriş ve dümen çevirme sahneleridir, dolayısıyla o şekilde oynanmalıdır" (s.13).

Kapitalizmin ayırım, dışlama, çevre, itilme, düşkünlük, sınıf dışılık gibi olguları yarattığını ve yaratmayı da sürdürdüğünü belirten Patrice (2008, 100)'e göre, insanlıktan dışlanmış, "(…) yerlerde sürünüp kaldırımlardaki köpek sidiklerini yalamaktan" başka yapabilecek bir şeyleri olmayan *Quai ouest*'in kahramanları, aslında işsizliğin egemen olduğu tüm dünya kentlerinin varoşlarında yaşanan ve siyasilerin hiç de umursamadıkları bir gerçeği sahneye taşımaktadırlar. Tarihi ve kültürel farklılıkları yıkmaya çalışan kapitalizm aslında bir unutma ekonomisidir, kendini unutma ekonomisidir. Oyunda da Cécile "(…) Zaten ben kendi ülkemi bile artık hatırlamıyorum ki" (s.60) derken, buna işaret etmektedir.

Ünlü Alman tiyatro adamı Heiner Müler (1994, 12), Koltès'in *Quai ouest*'i ile Brecht'in *Fatzer*'i arasında bir koşutluk kurmakta, Brecht'de devrimci ruhu olan bir proletaryanın, Koltès'teyse toplumdan yalıtılmış ve gettolarından çıkamadıkları için birbirlerini öldüren, çoğu kez göçmen olan ve sömürülen işçilerin söz konusu olduğuna dikkat çekmektedir.

1985 yılında Editions de Minuit tarafından yayımlanan oyun, 1986 Nisanında, Chéreau'nun yönetiminde Nanterre-Amendiers'de sahnelenir, ancak beklenen ilgiyle karşılanmaz; ayrıca, sahne tasarımına büyük paralar harcanması nedeniyle maddi açıdan da tiyatro kurumu için yıkım olur.

### 3.2.2.1.3.5. *Dans La Solitude Des Champs De Coton*

Koltès'in 1986 yılında yazdığı *Dans la solitude des champs de coton* başlıklı oyunu dil, izlek, biçem, biçim bağlamında yazarın yapıtında bir kilometre taşı olarak kabul edilmektedir. *La nuit juste avant les forêts,* Koltès tiyatrosuna dair ilk ipuçları vermiş olsa da bu oyun, yazarın bu denli ünlenip hak ettiği değeri pekiştirmiş olması ve Koltès tiyatrosunun çoğu özelliklerini içinde barındırmasıyla öne çıkar. Koltès tiyatrosunu anlayabilmek adına bu oyuna çalışmamız kapsamında, öteki oyunlara görece daha fazla yer ayırmamız gerektiği düşüncesindeyiz. Bu amaçla oyunun incelemesini yapmış olan akademisyen kimliğinin yanı sıra oyun ve deneme yazarlığını da sürdüren Franck Evrard'ın *Etude sur Dans la solitude des champs de coton* başlıklı kitabını da temel alarak oyunu irdelemeye çalışacağız.

Oyunun başlığı için Koltès, en sevdiği sinema yönetmenlerinden Norman Jewison'un *In the heat of the Night* (*Gecenin sıcağında*) filminin başlığından esinlenmiştir. Oysa Salino (2009, 284), Koltès'in de okumuş olduğu, Carson McCullers'in *Frankie Adams* romanındaki pamuk tarlalarını anımsattığını belirtmektedir. Sarah Hirschmuller (2004, 33)'se yazarın yirmili yaşlarda tutkuyla okuduğu on altıncı yüzyıl İspanyol azizi Jean de la Croix'nın *La nuit obscure* başlıklı yapıtından esinlendiğini düşünmektedir. Oyunun başlığı gerçeklik düzleminde değil kurgunun eğretilemeli uzamında bir anlam taşımaktadır. Şöyle ki pamuk tarlaları tarihsel çağrışımlar yapmakta, Amerika'da tarlalarda çalışan siyahi kölelere, zengin ülkelerin sömürgeci politikalarına gönderme niteliği taşımakta, aynı zamanda da yalnızlık izleğini vurgulamaktadır. Soyut ile somut sözcüklerin bileşiminden oluşan bu başlık öteki yandan da klasik ile gerçekçi retoriğin bir arada olacağının da ipuçlarını vermektedir.

Belirli bir öyküsü olmayan bu oyun iki kişinin, bir Satıcı ile bir Müşterinin, ıssız ve belirgin olmayan bir uzamda, gecenin yine belirgin olmayan bir saatinde karşılaşmalarına ve aralarında gelişen çatışmaya tanıklık eden bir sahnelik bir oyun olarak tasarlanmıştır. Koltès, 19 Şubat 1987 tarihli *Le Soir* gazetesinde yayımlanan Michèle Jacobs'un kendisiyle yaptığı söyleşide "Satıcı'yı Amerikalı bir blues şarkıcısından, Müşteri'yiyse ufak tefek, sarışın, kötü kalpli bir punktan esinlenerek" yarattığını söylemiştir. Satıcının siyahi olması gereği sahne açıklamalarında yer almasa da müşterinin şu repliğinden bunu çıkarsamak mümkündür: "(…) hangi karanlığın yoğunluğu sizi kendinden daha az koyu kılabilir?" (s.5) Ayrıca Koltès

onu "son derece kibar, tatlı, hiçbir zaman sinirlenmeyen, bir istekte bulunmayan bir blues şarkıcısı" tipinde biri olarak düşündüğünü ve bu nedenle bu rolün bir siyahi tarafından oynanmasını istediğini açıklamıştır. Bu seçim onun siyahi insana karşı duyduğu ilgi ve bu bağlamda kendisi için tensel bir cazibe olduğu konusunda bir ipucu niteliğindedir.

Oyunun her iki kahramanı, uzun replikler aracılığıyla merkezde yer alan, ne olduğu açıklanmayan "arzu nesnesi"nin etrafında oluşan ve "deal" olarak tanımlanan bir tür anlaşma eylemi kapsamında tartışmaktadırlar. Aslında onların yaptıkları insan ilişkilerini kendi farklı bakış açılarına koşut olarak irdelemektir. Metin antinomi (çatışkı) ile eğretilemenin bir arada bulunduğu, monolog olarak nitelendirilebilecek uzun replikler olarak kugulanmıştır. Müşteri antinomi aracılığıyla Satıcı'nın kurmaya çalıştığı iletişimi yıkarken, Satıcı eğretilemeye başvurarak yeniden iletişimi kurmakta, böylece bir söylemden ötekine geçilerek oyunun ilerlemesine olanak sağlanmaktadır (Heymes, 2004, 108).

Metin öncesinde, italik olarak yazılmış, uzun ve kıvrımlı bir tek cümleden oluşan, on yedinci yüzyıl klasik diliyle yazılmış, "deal" kavramını açıklayan bir öndeyiş yer almaktadır. İzleğin sıradanlığı ile biçemin yüceliğini çatıştıran bir yaklaşımla kaleme alınmış bu kısa öndeyiş, tıpkı yukarıda değindiğimiz başlık açıklamasında olduğu gibi modern ile klasiğin arasındaki mesafenin de habercisi gibidir (Evrard, 2009, 20). Koltès (1986, 7), "deal"[5] sözcüğünü şöyle açıklamaktadır:

> "Günün ve gecenin herhangi bir saatinde, resmî olarak onaylanmış iş yerlerinin çalışma saatlerinden bağımsız olarak, daha çok da bunlar kapandıklarında, dilenircesine isteyen ile istenileni sağlayabilecek olan arasında geçen ve sıkı denetim altına alınmış ya da yasaklanmış değerlerin söz konusu edildiği bir alışveriş işlemidir; belirsiz, hiçbir özelliği olmayan ve bu iş için öngörülmemiş yerlerde yapılır; böyle bir eylemin neden olabileceği her türlü dolandırıcılık ve ihanet tehlikesini yok etmek amacıyla da konuşmadan, bilinen ortak işaretler ya da çift anlamlı söyleşilerle anlaşma sağlanır." (Çeviri Esen Çamurdan'a aittir.)

*L'Express*'in 15 Kasım 1995 tarihli sayısında yönetmen Chéreau, oyunun izleğinin, Koltès'in New York'ta bir hangarda rastladığı ve "istediğin her şey bende var" diyerek ona uyuşturucu satmaya çalışan, aslında dilenci olduğu anlaşılan bir adamla

[5] Bu sözcük çoğu Fransızca sözlüklerde yer almamakta, buna karşın İngilizce bir sözcük olan ve uyuşturucu satıcısı anlamına gelen "drug dealer" sözcüklerinin kısaltması olarak "dealer" sözcüğüne sözlüklerde rastlanmaktadır. "Deal" sözcüğü farklı bir dünyaya, günlük gerçek dünyanın sınırlarında bir zaman-uzama işaret etmekte ve kendi mantığı ve kanunlarıyla işleyen bir evrene gönderme yapmaktadır. Oyunun Türkçe çevirisinde de çevirmen bu sözcüğe Türkçe bir karşılık getirmemiş ve sözcüğü özgün haliyle kullanmayı yeğlemiştir.

yaşadığı saçma bir durumdan esinlendiğini belirtmektedir. Salino (2009, 240)'ysa bu karşılaşmada dilenciliğin değil, cinsel bir ilişki teklifinin düşünülebileceğine dikkat çekmektedir. Her ne olursa olsun, bu rastlantı Ubersfeld (1999, 57)'in deyişiyle yapıtta "tuhaf" bir dönüşüme uğrayacaktır. Ticaretin arz ve talep mantığına dayanan oyun, temelde bir satıcı ile potansiyel bir alıcının yüzleşmelerini, iki farklı evrenin çatışmasını sahneye taşımaktadır. Farklı iki evrenin temsilcileri olarak Müşteri, inançları ve kurallarıyla evcilleştirilmiş, sınırları kapalı evrenindeki konumuyla, belirsizliğin egemen olduğu, sınırların çizilmediği bir evrende yer alan Satıcı'yı doğal olarak "öteki" olarak algılayacaktır. Dolayısıyla kimliğinin bütünlüğünü korumak için tabuların alanına girmemeye çalışacak, ancak bu noktada tabu ile arzunun karşılaşması bu çabasını tehlikeye atacaktır. Oyun Satıcı'nın aşağıdaki varsayımıyla açılmakta ve geleneksel anlamda hiçbir dramatik aksiyonun yer almayacağı, karşılıklı olarak adımların atılacağı bir tür sözcük dansına dönüşmektedir:

> "Satıcı: Dışarıda yürüyorsanız eğer, bu saatte ve burada, sizde olmayan bir şeyi arzu ediyorsunuz demektir, bu şeyi, ben size sağlayabilirim; çünkü burada sizden daha uzun süredir bulunuyorsam ve sizden daha uzun süre kalacaksam eğer ve hayvanlarla insanların ilkel ilişkilerde bulunduğu bu saat bile beni buradan kovmuyorsa, önümden geçen arzuyu doyurmaya yetecek şeye sahibim demektir ve bu, önümden geçen herhangi birine, insan ya da hayvan, boşaltmam gereken bir yük gibi gelmektedir bana" (s.4).

Oyun her iki karakterin karşılıklı olarak birbirlerine bir rol biçmeleriyle, Satıcı'nın Müşteri'ye yaklaşıp her türlü mala sahip olduğunu ve kendisine ne isterse satabileceğini belirtmesiyle başlar. Satıcı'nın karşısındaki Müşteri'de eksik olanı tedarik edebileceğini belirtmesiyle, oyunun zorunlu bir ticari işleme dayalı olduğu anlaşılmaktadır. Ancak Müşteri hiçbir şey arzulamamakta yalnızca özgür bir biçimde istediği yere gitmeyi amaçlamaktadır. Böylece aralarında bir anlaşmazlık baş göstermiş olur, bunun sonucunda da arzu etmek, arzuyu tatmin etmek, ticaret, Satıcı ile Müşteri arasında yer alan haksızlıklar üzerine iki farklı bakış açısı doğrultusunda bir tartışma başlar. Satıcı, Müşteri'ye başkalarının arzularını çalmasını önerecek, böylece o da tatmin edilebilecek bir arzuya sahip olabilecektir. Ne var ki Müşteri satın almama ayrıcalığı sayesinde hep duruma hâkim konumunu koruyacaktır. Satıcı kendisini Satıcı, karşısındakini de arzusu meşru olmayan bir Müşteri olarak tanımlarken, Müşteri'yse yabancı ve düşman bir ortamda kendini bulmuş bir kurban rolünü benimsemektedir. Oyun boyunca bu rol dağılımı hep sorgulanacak, karakterler kendilerine biçilen rolü kimi kez kabullenecek, kimi kezse buna karşı çıkacaklardır. Satıcı ilk replikten itibaren kendi ekonomik evreninin kurallarını

dayatmaktadır. Ticaret özgürlüğünü savunan Satıcı arzın talepten önce geldiğini vurgular, bu durum kendisine bir üstünlük sağlamaktadır. Bu ticari işlemde başarılı olmak için tüm donanıma sahiptir, bunu da oyun boyunca sergiler. Ancak Satıcı ile Müşteri arasında gerçekleşecek bu işlem her iki eyleyenin toplumsal ve ekonomik işbirliğinden kaçınmalarıyla başarısızlıkla sonuçlanacaktır. Satıcı malını göstermeyecek, Müşteri de hiçbir talepte bulunmayıp arzusunu açıklamayacaktır. Satıcı, ticari ilişkilerin her iki taraf için de kârlı bir işlem olduğunu düşünürken, Müşteri ticareti yalnızca düşmanlığa iten, insanları farklı toplumsal gruplara ayıran bir araç olarak görmektedir. Böylece oyun kişileri iki karşıt bakış açısına, iki farklı mantığa kendilerini hapsetmiş olurlar. Buna göre Patrice (2008, 42)'in de vurguladığı gibi "Toplum da açılış ya da kapanış saatlerine bağlı olarak her şeyin satıldığı ve satın alındığı bir bakire ve bir fahişe olarak sunulmaktadır". Müşteri ticaretin belirsizliği ve karmaşıklığına karşın yasal bir adil paylaşımdan yana olduğunu belirtecektir:

> "Müşteri: Beni parlak bir noktadan başka parlak bir noktaya götürmesi beklenen düz çizgi sizin yüzünüzden eğrilir ve içinde yittiğim karanlık toprak parçası karanlık bir labirente dönüşür. (…) işte bu nedenle, hayvan nefreti yüzünden, insan nefreti yüzünden yasayı yeğliyorum, elektrik ışığını yeğliyorum ve doğal ışığın her çeşidinin, temizlenmemiş her havanın ve ayarı yapılmamış her mevsim ısısının dünyayı tehlikeli kılacağını düşünmekte haklıyım; çünkü doğal olan şeylerin hiçbirinde ne hak vardır ne huzur, yasak alışverişte alışveriş yoktur, tehdit ve kaçış vardır" (s.6-7).

Ancak Müşteri, Satıcı'nın onu kendi ahlaksızlığını göstermesi için sıkıştırmasıyla, yasal ile yasal olmayanın arasındaki suç ortaklığını yavaş yavaş kavrayacaktır. Satıcı "belki yasanın kılık değiştirmiş bir uşağı[sınız]dır yalnızca, haydudu izlemek için gizlice haydut imgesine bürünen yasa gibi"dir. Satıcı'ysa soğuk bir akılcılıkla körelmiş Müşteri'nin tuzağına düşmemek için uğraşacaktır.

> "Satıcı:Acı çekiyorsunuz, sizi kırmadan söylemiş olalım, yarı yolunmuş canlı tavuk gibi, tam anlamıyla, uyuza yakalanmış tavuk gibi soğuktan acı çekiyorsunuz; (…) Size dokunduğum bugün, ölümün soğukluğunu duyumsadım ama soğuğun acısını da, yalnızca bir canlının çekeceği türden. Bu nedenle omuzlarınızı örtün diye size ceketimi uzattım, ben, soğuktan acı çekmediğime göre. Hiçbir zaman da çekmedim, öyle ki, bu acıyı çekmedim diye acı çektim; öyle ki, küçükken, tek gördüğüm düş - insanı dışa yansıtan şu düşlerden değil, tam tersine, onun içinde yeni hapishaneler yaratanlardan, çocuğun ilk hapishanesinin parmaklıklarını gördüğü o anı oluşturanlardan, tutsak çocuğu olarak doğmuşların kendilerini efendinin oğlu olarak gördükleri türden - benim düşüm ise, don ile karı tanımaktı, acınızı oluşturan soğuğu tanımaktı." (s.11)

Böylece Satıcı buzu kırıp Müşteri'nin gerçeğini ortaya çıkarak ve bu, gerçekte Müşteri'nin ne denli karşısındakinin belirsizliğinden ürktüğünü ortaya çıkaracaktır. Ne var ki bu çok da uzun sürmeyecek ve Müşteri toplum kuralları dışında gerçekleşecek bir "deal"den geri çekilecektir:

> "Müşteri: Ne ki duygular ancak benzerleriyle değiştirilir, sahte bir ticarettir bu kalp parayla yapılan, ticarete öykünen gariban bir ticarettir. Bir çuval pirinç başka bir çuval pirinçle değiştirilir mi hiç? Teklif edecek bir şeyiniz yok (…) kötü ticaretin işporta mala indirim yapması gibi, tezgâha atıyorsunuz; sonra da artık maldan yakınmak olanaksızlaşır. (…) Ticaret amacıyla bulunmuyorsunuz burada. Daha çok dilencilik için sürtmektesiniz ve de onun hemen ardından gelen hırsızlık için, yapılan her görüşmenin ardından savaşın gelmesi gibi" (s.15).

Satıcı üstünlüğünü kaptırmamak için ekonominin politikadan güçlü olduğuna dikkat çekerek: "Burada ticaret yapmak için bulunuyoruz, savaş değil, yani bir yenen ile yenilenin bulunması doğru olmaz" (s.16) diyecek, tatlılıkla da eşitlik çağrısı yapacaktır: "Eşit olalım, gururda eşit, güçsüzlükte eşit, eşitçe silâhsızlandırılmış, soğuktan ve sıcaktan eşit olarak acı çeken olalım" (s.17). Ne var ki müşterinin öneriyi kabul etmemesi iletişimin kopmasıyla sonuçlanacak ve "Öyleyse, hangi silâh?" sorusuyla oyuna son noktayı koyarken yazar, kahramanların yanı sıra okuyucuyu/seyirciyi de kendi yalnızlığına itecektir.

a) İzleksel yapı:

Oyunun en öne çıkan izleği "arzu", adlandırılmayan ve temsili mümkün olmayan bir kavram olarak karşımızda. Oyunun başından itibaren ilk replikte 11 kez, ikinci replikte 7 kez yinelenen "arzu" sözcüğü, eksiklik, yoksunluk, yara kavramlarıyla bir arada sunulmaktadır. Salino (2009, 241), Koltès'in yarattığı en güzel eğretileme olarak tanımladığı "arzu" nesnesinin belirtilmemekle beraber metin boyunca 47 kez kullanıldığına dikkat çekmektedir. Evrard (2009, 41)'ın da belirttiği gibi arzu geometrik anlamda düz bir çizgiye oranla insanı ekseninden uzaklaştırandır. Satıcı kendinden çok emin, çevresinin ve arz ile talebin çok bilincinde görünmesine karşın, Müşteri aşama aşama ve şaşkınlıkla kendinde olan bir eksikliğin bilincine varacaktır. Bu arzunun ortaya çıkması Evrard'ın da vurguladığı üzere, masumiyetin yitirilişi olarak algılanabilir, aynı zamanda bilinmeyenin verdiği kaygıyla acıya da yol açmaktadır.

Bu oyun dolaylı olarak dönemin öne çıkan izlekleriyle ilintilidir. "Deal" aracılığıyla yazar küreselleşme çağının para ve alım-satım izleklerine yoğunlaşmaktadır. Oyun Satıcı ile Müşteri'yi karşı karşıya koyarak bir çatışma ortamı oluşturmakta, yaratılan atmosfer varoşları, uyuşturucu trafiğini, yalnızlığı, şiddeti, güvensizlik duygusunu çağrıştırarak yaşadığımız dünya üzerine olumsuz bir görüntü sergilemektedir. Pazar yasalarının işlediği, arz-talep doğrultusunda çalışan, apolitik, işlevsel bir dünyanın görüntüsüdür bu. İlk bölüm Satıcı ile Müşteri arasında gelişen bir uyuşturucu alışverişinden çok kimlik ve ötekilik arasındaki güç ilişkisine odaklanmaktadır.

Yazar, ilk replik olan Satıcının uzun repliği aracılığıyla hemen ve sert bir biçimde çatışacak karşıt güçleri ve her birinin gerekçelerini sergilemekte, titiz bir yaklaşımla iki karakter arasında gelişecek tecimsel ve sözel değiş tokuşun gerçekleşeceği uzamı ve zamanı betimlemekte, ancak "deal"in nesnesini adlandırmamaktadır. Satıcı tüm arzuları bildiği, dolayısıyla da başkalarının arzularını ortaya çıkarabileceği için hükmeden durumundadır. Ancak o, satın alma pozisyonunda olan Müşterinin kibrine karşılık teklif eden olmanın alçakgönüllülüğü içindedir. Sunan ile isteyen arasındaki bu kesin farklılık ışık ve karanlık eğretilemeleriyle vurgulanmaktadır. Arzu ışıkla, teklifse gecenin karanlığıyla özdeşleştirilmektedir. Evrard (2009, 37)'ın da belirttiği üzere, Satıcı'nın para ya da ceket gibi kişisel nesnelerin dolaşımına yoğunlaşmasıyla, arzu ve arzunun maddesel tatmini üzerine odaklandığı gözlenmekte, buna karşın Müşteri boşluk, kendini unutma, zaman ve uzam içinde yok olma gibi istekleriyle "Sıfır olmak istiyorum" (s.15), diyerek adeta nihilist bir yaklaşım sergilemekte ve Hiç'liğe yaklaşmayı hedefler gibidir. Müşteri'nin, Satıcı'nın sattığı bir malı arzuladığı, dolayısıyla ona bağımlı olduğu, Satıcı'nınsa Müşteri'nin arzusuna bağlı olarak satış yaptığı düşünüldüğünde, her ikisinin de birbirlerine bağımlı oldukları ve bunun bir sonucu olarak ayrılmaz bir ikili haline geldikleri söylenebilir. Ne var ki âdil bir paylaşımdan söz etmek olanaksızdır çünkü alıcı, Satıcı'yı reddetme, onu satma zevkinden yosun bırakabilme ayrıcalığına sahiptir. Değiş tokuş mekanizması ilişkinin eşitsizliğine dayanmakta olup, başlangıçta arzu nesnesini tatmin edebilecek konumda olan Satıcı üstün pozisyondayken, arzu nesnesinin ne olduğunu açıklamamasıyla bu kez üstünlük Müşteri'ye geçecek ve güç ilişkileri tıpkı bir düello gibi birinden ötekine geçip duracaktır. Metin temelde Satıcı/Müşteri, zayıf/güçlü, yasal/yasal olmayan, gündüz/gece, insan/hayvan, gibi birçok karşıtlıklar üzerine yapılanmıştır. Yönetmene yönelik olarak Koltès'in, gece çalışıp yasal olmayan bir ticaretle geçinen Satıcı'nın siyahi olmasını ya da en azından siyah giymesini, gündüz yasal bir çerçeve içinde yaşayan alıcınınsa beyaz olması gerektiğine dikkat çekmesi, yukarıda sıraladıklarımıza siyah/beyaz karşıtlığını da eklememizi gerektirir. Bu karşıtlıklar arasında yer alabilen ilişki hep "deal" bağlamında gerçekleşebilmekte, dolayısıyla bu kavram oyunun temel direğini oluşturmaktadır.

b) Biçimsel yapı:

Oyun içeriği kadar biçimsel yapısıyla da dikkat çekmektedir. Tiyatro metninin olmazsa olmazları arasında yer alan sahne açıklamaları gerek okuyucuya, gerekse

oyunu sahneye taşıyacak tiyatroculara oyunla ilintili uzam, zaman, sahne ve giysi tasarım bilgilerinin yanı sıra, karakterlerin hareketlerine, ses kullanımlarına, birbirleri arasındaki ilişkilere yönelik bilgiler de sağlar. Oyun bu bağlamda farklı bir yapıya sahiptir çünkü yazar sahne açıklamalarını alışılmışın dışında bir yaklaşımla oyun metninin içinde örtük bir biçimde vermekte ve böylece bir roman gibi okunabilme olanağı da tanımaktadır. Koltès bu oyunu tiyatro için değil de, çağdaş dönemde de on sekizinci yüzyıl tarzında felsefi bir diyalogun sahnelenebileceğini kanıtlamak isteyen yönetmen Chéreau için yazdığını iddia eder. Bu bağlamda Evrard(2009, 21)'ın da belirttiği üzere Koltès oyunları tıpkı Shakespeare, Marivaux ya da Kleist oyunları gibi bir gösterim nesnesi oldukları kadar, bir okuma nesnesi olarak da "hibrid" yazınsal yapıtlar olarak kabul görmektedirler.

Satıcı ile Müşteri arasında geçen ve her biri bir monolog olarak tanımlanacak kadar uzun, diyalektik bir diyalog biçiminde kurgulanmış 36 replikten oluşan tek perde ve tek sahnelik metnin yapısı, içeriği beş bölüm halinde incelememize olanak sağlamaktadır. Şöyle ki Müşteri ilk aşamada bir arzu nesnesine sahip olmadığını, dolayısıyla herhangi bir satın almanın söz konusu olmadığını belirtse de, daha sonra Satıcı'nın böylesi bir arzuyu tatmin edebileceğinden şüphe ettiğini belirtir. İlk dört replik güç ilişkilerinin sergilendiği oyunun giriş bölümüdür. Bu bölüm Satıcı ile Müşteri arasında geçen bir uyuşturucu satışından uzak, kimlik ve ötekilik bağlamında güç ilişkilerini tartışmaktadır. Evrard (2009, 86)'a göre "yazının hareketi" metne adeta bir koreografi sağlamakta, "bedeni, uzamı ve sözü çalıştıran bir dans görüntüsü vermektedir." Ancak ilk replik okuyucu/seyirci düzleminde dilin gücüne yönelik bir güven uyandırıyor olsa da "sözlü bir duayı andıran sözlerin aşırı yoğunluğu, akıl dışılık olarak algılanabilecek boyuttadır". İkinci bölüm, ikinci dört repliği kapsamakta ve bu süreçte satın alınacak nesnenin ne olduğu açıklanmamaktadır. Üçüncü bölüm (9.-10. replikler) yakınlaşma ya da çatışma olmak üzere iki seçenek sunmaktadır. Dördüncü bölümde (11.-16. replikler) Satıcı farklı bir yaklaşım izlemeye başlamakta ve Müşteri'yi bu kez tatlılıkla ikna etmeye çalışsa da Müşteri reddetmektedir. Beşinci ve son bölüm (17.-36. replikler) çatışmanın kaçınılmaz olduğunu gözler önüne sermektedir. Bir düelloyu andıran bu diyalog süresince taraflardan her biri sırasıyla güçlü ile zayıf konumuna geçecek, Müşteri bir türlü arzu nesnesini tanımlamazken, Satıcı da elindeki malın ne olduğunu açıklamayacaktır. Anlaşma zeminin gitgide ortadan kalkmasıyla oyun bedensel bir çatışmaya doğru yol

alacaktır. Metnin ilginç yanı biçim ile izleğin paradoksal ve oksimoronik ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Karanlık ve kaba bir eylem olan "deal" için felsefi dilin yüksek üslubunu kullanırken, metin soylu bir izlek için (örn. arzuya karşılık suçluluk duygusu) tuhaf, kaba, burlesk bir anlatıma başvurmaktadır (Evrard, 2009, 75).

> Satıcı: (…) Çay salonlarında fincanları devirerek masaların arasından seyirten şişman hanımlara benziyorsunuz, pişmanlık duyduğunuz bir günah gibi kıçınızı arkanızda gezdiriyorsunuz ama ne kadar uğraşırsanız uğraşın boşuna, onu yine de ısıracaklar." (s.16)

c) Uzamsal boyut:

Psikolojik analizlere yer vermeyen metin, sorgulamalarını kahramanlarını yerleştirdiği sorunlu uzam aracılığıyla yürütür. Uzam kimlik sorunsalını ortaya koyacak, bu uzamın kayganlığı da tiyatronun gücünü oluşturacaktır. Bu uzam Ubersfeld (1999, 110)'in de belirttiği gibi Koltès dramaturgisinde tam da çelişkilerin yaşandığı yerdir. Satıcı ile Müşteriyi karşı karşıya getiren oyunun uzamı belli bir coğrafya içinde konumlandırılamayan ve karanlık/ışık, doğa/medeniyet gibi karşıtlıklarla vurgulanan soyut bir ortam niteliğinde olup, oyun kişileri ile oyun diline sıkı sıkıya bağlıdır. Gerçeklikten soyutlanmış, tanımlanamaz bu uzam, okura/seyirciye zaman dışı ve düş ürünü bir yeri çağrıştırmaktadır. Bu uzamın bir başka özelliğiyse karşıt iki alanın, düzen ve adaletin yer almadığı şehrin karanlık bölümü ile yasalara tâbi, uygarlığın egemen olduğu şehrin aydınlık bölümünün kesiştiği noktada olmasıdır. Bir yandan tüm toplumsal uzlaşmaları dışlayan, hayatta kalmak için amansız bir mücadelenin verildiği, doğa kanunun işlediği, nefret ile şiddetin egemen olduğu, Satıcı'nın içinde yer aldığı kötülükle özleşmiş, karanlık vahşi bir ticaret uzamı olarak aşağı alan; öte yandan yapay bir ışıkla aydınlatılmış uygarlığın ve iyiliğin hâkim olduğu Müşteri'nin içinde bulunduğu yukarı alan:

> "Müşteri: (…) ne kadar yüksekte oturulursa çevre de o kadar temiz olur, düşüş te o kadar şiddetli; ve de asansör aşağıya bıraktığında, yukarıda istenmemiş olan her şeyin tam ortasında yürümeye mahkûm eder sizi, çürümekte olan bir yığın anının ortasında." (s.5)

Doğruluk, sağduyuya uygunluk ve yasallık değerleriyle donanmış düz yol, Satıcı'nın baştan çıkarıcılığıyla kötücül bir yoldan çıkmaya dönüşür. Satıcının teklifi, Müşteri'yi belirsiz yasalarla ve tanımlanmayan mallarla işleyen bir ticaret dünyasının içine almaktadır. Metin, kendilerine de yabancı olan oyun kişilerinin var olabilecekleri bir alan arayışıyla sürekli yer değiştirmelerine, tarafsız bölgeler ile sınırlar aramalarına dayalıdır. Kendilerine bir yer bulmaya çalışan bu insanların aslında aradıkları yer "pamuk tarlalarının yalnızlığında"dır. Bunun yanı sıra metinde acının insan ilişkilerinin kaçınılmaz bir öğesi olduğu da vurgulanmaktadır.

d) Diyalektik çatışma:

Oyunu diyalektik bir çatışma olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır. Diyalektik anlayışta karşıt görüşlerin çarpışması gerçeklik boyutunu yakalamaya yöneliktir. Burada da oyun diyalektik bir diyalog üzerine yapılandırılmış olup, amacı satış nesnesi ile arzu nesnesinin açıklanmamasından doğan Satıcı ile Müşteri arasındaki anlaşmazlığı çözmek, böylece iki konuşmacıyı eşit bir düzeye taşımaktır. İki karakter arasında yer alan, dilin ve retoriğin silahlarıyla verilen ilginç savaşım, fiziksel olmayan imgesel bir çatışma düzeyindedir. Sözü eline geçirenin üste çıktığı, dinleyeninse pasif kaldığı diplomatik bir düello gibidir (Evrard, 2009, 56). Başlangıçta değişim aracını ortaya atan ve karşısındakinin arzuladığı, ancak ne olduğu açıklanmayan nesneyi, konumu dolayısıyla elinde bulundurduğunu belli eden Satıcı " (…) bu saatte ve burada bir tek boydur farkı oluşturan - ikimiz de biliyoruz çünkü kimin çizme kimin yağlı kâğıt olduğunu" (s.7), diyerek Müşteri'nin karşısında bir üstünlük sağlamakta ve güç ilişkilerinin eşitsizliğine dikkat çekmektedir. Satıcı'nın öngörüşü Müşteri'de yeni, belki de farkında olmadığı gereksinimleri, gizemli hatta meşru olmayan arzuları tetikleyecek ve önceki kimliğinden farklı bir düzeye taşıyabilecektir. Oyun boyunca güç ilişkileri tersyüz olacak, elindeki malın Satıcı'ya sağladığı üstünlük, Müşteri'nin reddi karşısında yerini yaralayıcı bir yoksulluk, beceriksizlik bilincine bırakacaktır. Sonsuz bir olumsuzluğa yola açacak bu bilinç, Müşteri'nin "Hayır, olmuş olan bir şeye erişemezsiniz, çünkü insan önce ölür, sonra ölümünü arar ve sonunda bulur onu, rastlantısal olarak, bir ışığın başka bir ışığa rasgele çizdiği yolda, ve şöyle söyler insan: Buydu ha" (s.18) sözleriyle ölümü kabullenmeyi gerektirecektir.

Diyalektiğin başarısızlığa uğramasıyla karakterler anne ile çocuğun bir beden içindeki birlikteliklerine dönüş özlemine kapılacaklardır. Bu özlem, çıplak bir adamın pamuk tarlalarında doğayla bütünleşmesi "geceleyin çırılçıplak dolaşılan pamuk tarlalarının yalnızlığında konuşur gibi" (s.9) ya da "ateş başında kan değiş tokuşu yapan iki Kızılderili" (s.18) imgelerinde ifade bulacaktır. İlişkinin olanaksızlığı, Müşterinin "Bedel ödemeye hazırım ama rüzgârı, karanlığı, aramızdaki hiçi ödemem" (s.16) repliğiyle arzudan ve değiş tokuştan vazgeçmesi, simgesel bir ölüme benzetilebilir (Evrard, 2009, 59). Her bir karakterin kendi mantığı içine

kapanması diyalektiğin olanaksızlığına dönüşecek ve toplumsal etkileşim olarak geriye "Öyleyse, hangi silâh?" sorusuyla yalnızca savaş olasılığı kalacaktır.

e) Dilsel boyut:

Oyun dili son derece şiirsel yapısı ve müzikal tınısıyla Baudelaire'in düzyazı şiirlerini anımsatmaktadır. Öz ve biçimin iç içe geçtiği bir yapı sergileyen metin, öteki koltezyen metinlerde olduğu gibi noktalamalarıyla da yazarın biçemini yansıtmaktadır. Yazınsal tiyatro olarak nitelendirilen bu oyun yazarın monolog ağırlıklı biçeminin belirgin bir örneğidir. Çift anlamlı bir diyalog olarak nitelendirilebilecek ve aktif bir işbirliği gerektiren oyun metni sıradan bir okuyucu/seyirci için fazla bir şey ifade etmezken, Koltès ve çağdaş tiyatro uzmanları için bir anlamla yüklenmekte ve bu bağlamda dil düzleminde kullanılan kodlanmış diliyle dikkat çeken özgün bir yapı sergilemektedir. Oyun Esen Çamurdan'ın çevirisine yazdığı önsözde de belirttiği gibi:

> "Bütünüyle dil üzerine kurulmuştur oyun ve kişilerinin diyalog kurma adına yaptıkları aslında dil cambazlığıdır. Yapıttaki çoğu sözcük birer anahtar rol üstlenir, ne ki bu rol söylemden söyleme değiştiği gibi, birçok anlamı da birden üstlenmiştir. Ve en saf anlatım bile ilk aşamada ifâde ettiğinin çok ötesinde ve çok daha derin, karmaşık iletiler taşır; oyun kişileri bunların ardlarına gizlenmişlerdir ve sözcükler temelde kendini ele vermemek için başvurulan yolları oluşturur. Bir söylem kandırmacasıdır oyun, kişilerin, durum ve konumların belirsizliğinin, karmaşıklığının, gizemin dile ve giderek yapıya yansıdığı."

Metin öncelikle iki kişi arasında yer alan bir sözcük seli duygusu yaratmakta, benzetmeler ve eğretilemelerle dolu tümceler leitmotif konumundaki sözcüklerin yinelenmesiyle iki karakter arasındaki farkları yok etmeye çalışmaktadır. Bir önceki replik sözcüklerinin sonsuz varyasyonlarla bir sonraki replikte tekrarlanmasıyla iki konuşucu arasında bir benzerlik etkisi yaratılmak istenmektedir.

Oyunda geçen diyaloglarda bildik duygusu uyandıran günlük sözcükler kullanılmaktadır. Aşırı yazınsal bir biçem ve melez (hybride) biçimiyle bu karmaşık metin uzaklık ile yakınlığın iç içe olduğu bir duygu uyandırmakta, okuyucu/seyirci "deal" izleğine bir yakınlık duymakta ve gerçeklik duygusuna kapılmaktadır. Öbür yandansa kültürel düzlemde uzağında yer alan klasik dilin karşısındaysa bir şaşkınlık yaşamaktadır. "Onu sürekli büyüleyerek, yüzünde maskeyle ilerleyen, hem saydam olan hem de olmayan, hem teatral, hem yazınsal bu garip metinle değiş-tokuşu kabul etmektedir" (Evrard, 2009, 95).

Uzun monologların, solilogların ya da tümce tümce yanıtlanan ateşli diyalogların ön planda olduğu çağdaş tiyatrodan farklı olarak *Dans la Solitude des champs de coton*

iki karakterin birbirlerine uzun repliklerle hitap ettikleri bir diyalogdur. Oyun öyküsünün ilgi çekici aksiyonlara ya da olaylara dayanmaması, dil kullanımının ön plana geçtiği, iki oyun kişisi arasında geçen ve mantıklı kanıt ve karşı kanıtlarla örülü, bir düelloyu çağrıştıran diyalog sayesinde bir sorun olmaktan çıkmaktadır. Satıcı ile Müşteri, aslında birbirlerini gerçek anlamda yanıtlamamakta, tıpkı insanoğlunun varoluşçu yalnızlığı gibi sözün yalnızlığına hapsolmuş izlenimi vermektedirler. İletişimin gerçekleşmesi ve etkili olması, dilin göndergesel işlevini yerine yetirmesiyle mümkün olabilir elbette. Oysa oyun dili, gerçek dünyaya, somut göndergelere yönelik olmadığı, sözcükler de satış nesnesini adlandırmadığı gibi Satıcı ile Müşteri'nin sözleri de içsel dünyalarını dile getirmemektedir. Dolayısıyla ne iç, ne de dış dünyaya gönderge yapan dil boşa dönen bir makine durumundadır (Evrard, 2009, 53). Oyun kişilerinin sözleri istenen bilgileri vermemekte, söylem bilinçli olarak gereksiz ayrıntılarla doldurulmuş olup, tümceler yinelemeler, benzetmeler, eğretilemelerle karmaşık bir yapıya bürünmektedirler.

Dil düzeyi bağlamındaysa özenli bir dil kullanımı söz konusudur. Karmaşık dil cambazlıkları ile hiçbir şey söylemeyen sözcük yığınıyla söylem, normal bir iletişimin gerektirdiği bilgileri vermemektedir. Bu da alıcının ona doğrudan verilmemiş bilgiyi farklı bir şekilde aramasına yol açmaktadır. İletilerin özelliği temel bir belirsizlik, anlama düzleminde bir gerilim yaratan örtük bir içerikle dolu olmalarıdır. Saydamlığın eksikliği aynı zamanda metin ile okuyucu ve gösteri ile seyirci arasındaki iletişimi nitelendirir. Her karakter ötekinin kendisine yüklediği imge aracılığıyla var olmaktadır. Dil bu oyunda karakterlerin bilinç ya da buna vicdan da diyebiliriz akışlarını ortaya çıkarmayan, yer yer silah, yer yer kalkan işlevi üstlenen sözcükler ya da kurnazlıklarla, dönüşlerle dolu, tıpkı sözel düzlemde gerçekleştirilen bir bale misali, kıvrılan, dolambaçlı tümceler aracılığıyla işleyen bir araç konumundadır. Söylemin dine ve kutsal alana özgü sözcük dağarcığıyla donanmış olması da alım satım işlemine kutsal ve törensel bir görünüm katmaktadır. Satıcının belagati dile olan güveni vurgulayan klasik retorik anlayışına dayanmaktadır.

Evrard (2009, 63)'ın da belirttiği gibi kahramanlar çift dil kullanır gibidirler. Kullanılan dil örtük bir anlatımdan yararlanarak kodlanmış bir dizge yaratmaktadır. Örneğin aşağıdaki repliklerden de anlaşılacağı gibi, Müşteri'nin cinselliğinden doğrudan söz edilmemekte ancak arzu eksikliğiyle nitelenen bu cinsellik eğretilemeli

(1), benzetmeli (2), başka bir deyişle karakterlerin saklama ve açığa çıkarma oyunlarıyla tanımlanmaktadır.

> (1) "Satıcı: (…) - insanın cinsel organı beklemekle ve unutmakla, yalnızlığın içinde oturup kalmakla geçirdiği zaman içinde, yavaşça bir yerden başka bir yere gider, hiçbir zaman belirli bir yerde saklanmaz ama tam da aranmadığı yerde gösterir kendini" (s.10).
>
> (2) "Müşteri: (…) - zira ne önerilirse önerilsin, çok uzun süredir kullanılmadığından verimsiz kalmış tarladaki saban izine benzeyecektir bu, üzerine düşen tohumlar arasında bir ayrım yapmamaktadır tarla" (s.13).

Dil karşısındakini tuzağa düşürmek ve üstünlük sağlamak için konuşma sanatının silahı konumundadır. Satıcı ve Müşteri'nin kullandıkları dil aynı zamanda yumuşak bir üslup benimseyerek değiş tokuşun yol açtığı şiddeti indirgeme ve fiziksel çatışmayı engelleme aracıdır da. Çelişkili bir durum yaratan sözel değiş tokuşun olanaksızlığı diyalogu beslemekte, tümcelerle tıka basa doldurmaktadır. Replikler uzun ve karmaşık yapıdadır. Koltès'in tümceleri sanki yarıda kesilmekten korkar gibi uzun ve dolambaçlı bir yolu yeğlemektedirler, tıpkı sözün bitmesinden ve sessizlikten ürkercesine sürekli iletişim içinde olmaya çalışan karakterleri gibi. Böylece oyun boyunca süre giden bu dolambaçlı ve barok diyalog ölümle sonuçlanabilecek fiziksel bir çatışmayı önleyecek bir kale yerine geçecektir. Söz beden ve ölümün yol açabileceği şiddete karşı koymakta bu da dilin ağırlığını, değerini ve gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır.

Koltès'in benimsediği üst düzey dil yaklaşımı, klasik ile Bossuet, Fénélon ya da Marivaux'nun dilini anımsatan on yedinci yüzyıl Fransız edebiyatında (préciosité) "aşırı kibarlık" olarak çevirebileceğimiz abartılı ve yapay bir kibarlık sergileyen bir biçemdedir. Kimi zaman teklifsiz, hatta basit dil düzeyinde "kıç", "genelev" gibi sözcüklerin yarattığı vurguyla bu üst düzey dil daha ön plana çıkmaktadır (Evrard, 2009, 68).

Sık sık imgelere başvuran yazar metnine somut bir görünüm kazandırmaktadır. Örneğin karakterler hayvan âlemine yönelik benzetme ve eğretilemelerle konuşmaktadırlar. Oyunun başında ve serim bölümünde kullanılan "köpek" imgesi şiddet tehdidini ve vahşi ilişkiyi, "Bakış dolaşır ve bir yere konar ve özgür, yansız bir alanda bulunduğunu sanır, çiçek tarlasındaki arı, çayırın çitle çevrilmiş bölümündeki ineğin suratı gibi." (s.7) repliğinde olduğu gibi çiçeğe konan arı ile çitle çevrili alanda otlayan inek imgeleri bir bakışın masumiyetini ve meşruluğunu vurgulamaktadır.

Benzetmelerse karakterin kimliğini sabitlemek yerine kimi zaman belirsizliğini ve karmaşıklığını vurgulama işlevi görmektedirler: "Karşınızda, erkek kılığına girmiş ama aslında bir travesti kadın olan adamın önünde durur gibiyim, sonuçta cinsel organının nerede olduğu bir türlü çözülemeyen" (s.10). Benzetilenin bu tanımlanamaz görüntüsü analojik düşüncenin derinliğini doğrular niteliktedir. Örneğin aşağıdaki örnekte olduğu gibi aynı replikte farklı düzlemlere ait benzetenler söz konusudur:

> "Müşteri: (…) Ya size hiç ayrımında olmadan yaklaşmış olsaydım? Kendi isteğimle değil de, bir şey beni aşağıya doğru çekmiş olsaydı? Kötü kadınlarla düşüp kalkmak için hanlara giden prenslerin kapıldıkları çekicilik gibi, ya da bodruma gizlice inmiş bir çocuğu, öylece tek başına duran küçücük bir nesnenin koyu bir kitle olarak çekmesi gibi;" (s.12 ).

Evrard (2009, 66)'a göre benzetilen konumundaki "aşağı çekilmek" üç farklı benzetene açılmaktadır:

- Prenslerin ahlak bozukluğu aracılığıyla soylu/halk karşıtlığına gönderme yapılmakta;
- Yasağın çekiciliğine kapılan çocuğun aşağıya inmesi psikolojik düzlemde aşağıya çekimi doğrular nitelikte;
- Çekim olgusu bir fizik yasası aracılığıyla genelleştirilmekte.

Tümcenin kullandığı benzetme ve eğretilemeler alegori ve mitlerin sanal bir dünyada ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Karakterlerin diyaloglarında örneksemeye çok yer ayırmaları kimi zaman yazınsal bir kaygının uzantısıdır. Şöyle ki, sözcüklerin yarattığı müzik aracılığıyla müziksel nitelikli lirik bir söylem oluşturulmakta ve nesnel ile öznelin ayrımına varmayan, dış dünya ile iç dünyayı birbirinden ayırmayan bu söylem söylediğini temellendirmeye çalışmamaktadır. Gerek kullanılan dilin karmaşıklığı ve abartısı, gerek iki kahraman arasındaki felsefi diyalog metnin sahneye taşınmasına bir engel teşkil etmemektedir. Aksine dolambaçlı Koltès tümceleri oyuncuyu tumturağa yakın etkin bir diksiyona, özgün bir jestüel ile ritmiğe, karmaşık bir bakış oyununa davet eder. Asıl sahnede oynandığında gizemli metin daha ulaşılabilir olmaktadır (Evrard, 2009, 70).

Umberto Eco'nun *Lector in fabula* başlıklı çalışmasında "tembel makineler" olarak nitelediği ve metnin anlamına ulaşmak için okurun aktif bir katılımının gerektiği metin türü özellikle çağdaş tiyatro metinleri için uygun bir tanımdır. Oyunun iki karakteri saklanmak, gerçeklerden kaçmak istercesine gizemli bir dil

kullanmaktadırlar. Öyle ki replikler çift anlamlı olarak işlemekte, aynı sözcük bir şey ile o şeyin karşıtına işaret edebilmektedir. Örneğin at eğretilemesi bir yandan "dizginlerini koparmış" sözün şiddetini, öte yandan erotik bir arzunun itirafını simgelemektedir.

> Satıcı: " (…) ben kendini açığa vurmayan bir dil kullanırım, kısrağın üstüne atlamasın diye dizgininden sıkıca tutulan aygırı tutar gibi tutarım onu, parmaklarımın baskısını, kollarımı birazcık gevşetmeye kalksaydım, sözcüklerim beni eyerlerinden indirir ve çölün kokusunu alan ve artık hiçbir şeyin durduramayacağı bir arap atının şiddetiyle ufka doğru atılırlardı." (s.7 )

Oyun hiçbir sav öne sürmediği gibi sonuna kadar da satış nesnesini karanlıkta bırakmakta. Seyirci ve okuyucu somut ya da soyut olabilecek bu nesnenin ne olduğu hakkında bir sonuca ulaşamamaktadır. Bir tüketim nesnesi, bir silah, bir uyuşturucu olabileceği gibi bunun aşk ya da arzu olması da mümkündür. Yorumlayıcı bir okuma bile "deal" eğretilemesini çözümleyemeyecektir. Metin çatışan iki kişiyi diyaloga sokarak anlamın ne olduğu üzerine bir sonuca varılmasına olanak tanımadığı gibi her tür yoruma da açık olmasını sağlamakta, ilginç ve özgün bir dil icat ederek gündelik ile söylencesel olanı iç içe geçirmektedir. Toplumun tek değerli ve indirgemeci diline karşıt olarak Koltès, *doxa*dan, ortak düşünceden uzaklaşan, dilin klişe ve stereotiplerini kullanmayan paradoksal bir söylem peşindedir.

Bir Koltès uzmanı olduğu bilinen ve çoğu oyunlarını sahneye taşımış olan ünlü yönetmen Chéreau'nun bu oyunu, 1987, 1990, 1995'te olmak üzere üç kez üç farklı yorumla sahnelediği düşünülürse oyun dilinin ve uzantısında anlamının ne denli örtük olduğu daha iyi anlaşılabilir. Chéreau'nun bu yorumlardan 1995 tarihli olanıyla, Fransa'nın en prestijli tiyatro ödülü olan Molière ödülünü en iyi yönetmen dalında almış olduğunu da ekleyelim.

Stéphane Patrice (2008, 41-61), oyunun gerek yönetmenler, gerek eleştirmenlerce hep "yalnızlık" izleği çerçevesinde değerlendirdiklerine dikkat çekmekte ve bunun yanlış bir yaklaşım olduğunu vurgulamaktadır. Koltès "deal" sözcüğünü tanımlamış ancak pazarlık nesnesinin ne olduğunu açıklamamıştır. Dolayısıyla yönetmenler, eleştirmenler, okuyucular/seyirciler faklı farklı yorumlamışlardır pazarlık nesnesini. Hatta 1995 yılındaki versiyonunda Chéreau, koltezyen kahramanları Beckett vâri bir bekleyiş içinde sunmuştur. Bu yalnızlık cinsellik, arzu, aşk arayışıyla bağdaştırılmıştır çoğu kez, tıpkı tiyatro uzmanı olarak ünlenmiş Anne Ubersfeld'in *Bernard-Marie Koltès* başlıklı yapıtında iddia ettiği gibi. Hatta Ubersfeld aşk arayışı ve ölüm arzusunu Koltès tiyatrosunun temel iki izleği olarak kabul eder. Oysa

Patrice, Koltès'ten alıntılarla bunun aksini kanıtlamaya çalışır. Şöyle ki kendisiyle yapılan söyleşilerde Koltès (1999, 134-135), "Kahramanlarım yaşamak istiyorlar ancak engelleniyorlar. (…) Hep engellerle karşı karşıyayız, tiyatro da bunu anlatır", demektedir. Bu açıklamalara dayanarak Patrice, Koltès tiyatrosunun yalnızlık ve ölümün ne denli büyük bir felâket olduğunu gösterdiğini ancak bunun aşk ve ölüm arayışı olmadığını belirtir. Aksine bu tiyatro ona göre yaşama arzusuyla doludur. Patrice oyunun ve yazarın tüm yapıtının cinsellik, arzu ve aşk gibi belli kalıplar çerçevesinde ele alınmasının yanlış olacağına dikkat çeker. Yazar (1999c, 76) da aynı kanıdadır:

> "*Dans la Solitude des champs de coton,* hemencecik bir eşcinsel öyküsü olarak algılandı. O zaman kendi kendime şöyle dedim: arzu ile aşk ne zaman bir tutulmayacak? (…) Arzudan ya da aşk denilen şeyden söz etmek en sıradan şeydir, en az ilgi çekici olandır."

*Dans la solitude des champs de coton* her yalnızlıkta olduğu gibi elbette arzudan söz etmektedir, ancak eğer arzuyu bir eksiklik, bir boşluk olarak sunuyorsa bu gerçeği örtmek, kendi sırrını ele vermemek içindir. Oysa oyunun başlığı bizi tarihe, büyük uygarlıklara doğru götürmektedir. Yalnızlık yaşadığımız şehirlerde mevcuttur, tıpkı bir zamanlar siyahi kölelerin çalıştırıldıkları pamuk tarlalarında olduğu gibi. Oyun ekonomi ve tarihin izini taşımaktadır. Doğa medeniyet tarafından bozulmuş ve bizi pamuğun güzelliğinden uzaklaştırmıştır. Koltès'in bütün çıplaklığıyla ortaya koyduğu arzu kavramı, sermayenin sürekli bilediği, hiçbir zaman doyurulamayan kana susamış bir vampir gibidir. Bir yoksunluk, bir boşluk değil aksine aşırı bir fazlalıktır. Pazar birlikte olmanın yerini aldığında, ekonomi politikadan ağır bastığında, insan ilişkileri zayıflar, aile ilişkileri bozulur, kuşaklar arası diyalog zayıflar, artık ne arkadaş vardır, ne de kardeş. Satıcının okuyucuyu/seyirciyi kendi yalnızlık deneyimlerine gönderen repliğinde dediği gibi "Yolları kesişen iki insanın, düşmanın şiddeti ya da kardeşliğin yumuşaklığıyla, birbirlerine vurmaktan başka seçenekleri yoktur." (s.14)

Metin "deal"in nesnesini gizlemekte ısrar etse de seyirci ya da okuyucu onun anlamı ve türü hakkında birçok fikir üretmekten yorulmayacaktır. İster uyuşturucu ya da yasak ürünlerin satışı, ister bir sokak kavgası ya da tavlama teknikleri olsun arzu sözcüğünün çok sık kullanımı izleğin önemini vurgular niteliktedir. Ancak bu neyin arzusudur? Bilmek arzusu mu, elde etme arzusu mu, şiddet arzusu mu, baştan çıkarma arzusu mu, ten arzusu mudur? Hangi arzu olursa olsun Koltès tiyatrosu arzunun ve tatmininin aynı uzamda bir arada olamayacaklarını bize göstermektedir.

Sonuçta otobiyografik bir yapıt ya da bir retorik alıştırması, düşünsel bir söylem ya da bedensel bir çarpışma, yaşanmışlığın bir özeti ya da arzu edilen bir karşılaşmanın düşü gibi farklı yaklaşımlarla tanımlanabilecek bu oyun, Françoise Kourilsky'nin yönetiminde, *La Mama* başlığı altında ilk olarak deneysel bir tiyatro tarafından New York'da sahnelenmiş ve o günden günümüze yazarın en çok oynanan oyunu olmuştur (Mounsef, 2005, 129).

#### 3.2.2.1.3.6. *Tabataba*

Lucien Attoun'un başında bulunduğu, deneysel tiyatroya ve yapıtları yayımlanmamış genç tiyatroculara kucak açan devlet destekli bir kuruluş Théâtre Ouvert'in siparişi üzerine Koltès'in kaleme aldığı bu metin son derece kısa olup bir proje kapsamında üretilmiştir. Söz konusu proje, 1986 baharında Avignon Festivali'nin "in" bölümünde sergilenmek üzere, on beş genç yazarın katılımıyla gerçekleştirilen "Oser aimer" (sevmeye cüret etmek) izleği çerçevesinde geliştirilmiştir.

Hiç kız kardeşi olmamasına karşın Koltès bu oyunda da, tıpkı *Quai ouest*'deki Charles ile Claire, *Le retour au désert*'deki Adrien ile Mathilde ya da *Roberto Zucco*'daki kardeşler gibi, yine biri kız (Maimouna), öteki erkek (Küçük Abou) olmak üzere iki kardeşi sahneye taşımaktadır. Oyunda yer alan bir üçüncü kişiyse sahne açıklamalarında belirtildiği üzere Harley Davidson marka bir motosiklettir. Bir Afrika evinin avlusunda Küçük Abou, Harley Davidson marka motosikletini parlatmaktadır. Ablası Maimouna, kardeşine hep evde durduğu ve sürekli motoruyla ilgilendiği için sitem etmektedir. Oysa sokağa çıkacak ve kızlara kur yapacak bir yaştadır. Küçük Abou, ablasına bir eş bulmasını ve kendisini rahat bırakmasını önerir. Oyun ikisinin birlikte motoru parlatmaya başlamalarıyla son bulur.

Oyun, iletişim aracı olarak diyalogu uygulamasıyla ve bu diyalogun felsefi boyutuyla *Dans la solitude des champs de coton*'nun habercisi niteliğindedir. Anne Ubersfeld (1999, 55) oyunu, bir başına sahnelenemeyecek kadar kısa, ancak muhteşem bir metin olarak nitelemekte ve Afrika'nın bir köyünde abla ile erkek kardeşin sonunda ensest bir ilişkiye girmelerinin sevmeye cesaret etmek olduğuna dikkat çekmektedir. Aynı doğrultuda Alexandre Le Quéré (*Comedie-Française Cahier*, 2007, 38)'ye göre de motor, iki kardeş arasında itiraf edilemez ensest bir ilişkinin aracı nesnesi konumundadır.

Yazarın iki arkadaşıyla birlikte oyunu sahneye hazırladığı metin çok beğenilmesine karşın bir kez seyirci karşısına çıkmıştır. Oyun ayrıca France Culture tarafından kaydedilmiş ve bir kez yayınlanmıştır. Oyun metni *Robert Zucco*'yla bir arada 1990 tarihinde Les Editions de Minuit tarafından yayımlanmıştır. Oyun ayrıca Koltès'in ağabeyi François Koltès tarafından kısa metraj olarak 1991'de Afrika'da filme çekilmiştir (http://www.unifrance.org [13.09.2010]).

### 3.2.2.1.3.7. *Le Retour Au Désert*

Koltès 1988'de yazdığı *Le retour au désert* başlıklı oyununu oyuncu Jacqueline Maillan için kaleme almıştır. Yazar oyuncuyu *Lily et Lili* oyununda izlediğinde böyle bir karar almış, öykü sonradan ortaya çıkmıştır. İki kardeşin arasındaki çatışmaya odaklanan ve yazarın bir "komedi" olarak nitelediği bu oyun Cezayir savaşı döneminde boğucu bir Fransız taşrasında geçmektedir. Oyun iki kardeş arasındaki kavgayı gözler önüne serer, bu bağlamda Marakeş'te tanık olduğu bir sokak kavgasından yararlandığını belirtir yazar (Koltès, 1999c, 134). Ayrıca oyunu kırklı yaşlarında yazmış olduğundan, uzak anılara tekrar dönmek, bir taşra şehrinden, daha doğrusu kendi şehrinden söz etmek elbette hoşuna gitmiştir (Koltès, 1999c, 137). Anıları altmışlı yıllara götürmüştür onu. O dönemde, birkaç yıldan beri Cezayir Kabiliye'de subay olarak görev yapan babası Fransa'ya dönmeyi talep etmiş, daha sonra askeri okullarda öğretmenlik yapmış ve 1960'ta ordudan istifa edip Metz'e geri dönmüştür. Bu dönüş Koltès'in de açıklayacağı gibi yaşantısında birçok değişikliklere yol açacaktır. Taşrayı on yedi, on sekiz yaşlarında terk eden yazar, çok geride kalmış kötü anılarla *Le retour au désert'*i kaleme aldığını söylemektedir. O, Cezayir savaşını uzaktan ve bir şey anlamadan o taşra şehrinde yaşamış, durumun önemini ancak sonraları algılayabilmiştir. Yazar (1999c, 116), kendisiyle yapılan bir söyleşide de bunu açıkça dile getirmektedir:

> "On iki ile on altı yaş arasında izlenimler belirleyici olur. Sanırım her şey orada kesinleşir. Her şey. Beni Fransızlardan çok yabancılara yönelten büyük olasılıkla bu olmuştur. Fransa'nın taze kanının onlar olduğunu, eğer Fransızlar sırf Fransız kanıyla yaşamış olsalardı bunun kâbusa dönüşeceğini, İsviçre'ye benzeyeceğini, sanatsal düzlemde de, bütün düzlemlerde de tam bir kısırlık yaşanacağını çok çabuk anladım."

O dönemde on üç yaşlarındadır. Babası sağcı bir subaydır. Okulu daha önce de belirttiğimiz gibi Arap mahallesinin ortasında yer alan, Cizvit papazlarının yönettiği bir burjuva okuludur. Metz'de çelik fabrikaları olduğundan burada geniş bir Arap toplumu yaşamaktadır. Bu dönemde paraşütçü birliğiyle Cezayir'den dönen General

Massu, Metz'e askeri vali olarak atanır. Gelişiyle Arap kahvelerinde patlamalar yaşanır, okula polis eşliğinde gidilmektedir. Koltès bunları uzaktan yaşar, henüz hiçbir görüşü yoktur, onları sonradan edinecektir, yalnızca izlenimleri kalır. Durumdan pek bir şey anlamasa da çocuk Koltès Araplara büyük bir sempati beslemektedir. Arkadaşlarıyla gizlice Arap kahvehanelerine gitmekte, olay çıkmasından çekinen Araplarca istenmeseler de, orada kalabilmek için bin bir numara yapmaktadırlar. "On, on dört yaşlarında insanın siyasal düşünceleri olmaz yalnızca tepki vardır", diyecektir ileride kendisiyle yapılan söyleşilerde (Koltès, 1999c, 148) ve o günleri şöyle anımsayacaktır.

> "Cezayir savaşı üzerine yazmamaya ama 12 yaşında dışarıda yaşanan olaylar karşısında nasıl duygular hissedilebileceğini yazmaya özen gösterdim. Taşrada bu durum tuhaf bir biçimde yaşanıyordu. Cezayir diye bir yer yoktu sanki oysa kafeler infilak ediyor, Araplar nehre atılıyordu. Bir çocuğun duyumsadığı ancak ne olduğunu anlayamadığı bir şiddet hâkimdi" (Koltès, 1999c, 115).

Joelle Gras (1994, 36), oyunun, yazarın Fransa'nın bir taşra şehrinde ve belirli bir zaman dilimi içinde geçen tek oyunu olduğuna dikkat çekmektedir. Ayrıca yazarın oyununu kendi yaşam öyküsüyle sık sık ilişkilendirmiş olması, oyuna ötekilerinden farklı bir statü kazandırmaktadır. Grass'a göre yazar, aile içinde geçen "kahvaltı sahneleri"ni yazarken eğlenmekte", bu oyunla birlikte yorulmak bilmez bir gezgin nihayet evine dönmektedir. Grass'ın vurguladığı bir başka noktaysa yazarın yarattığı bu kapalı ortamda, kuşkusuz henüz bitirdiği Shakespeare çevirisinin etkisiyle yepyeni bir özgürlük yakalamasıdır. Öyle ki *Quai ouest*'le üç birlik kuralının gerekliliğini keşfettiğini söyleyen Koltès *Le retour au désert*'le birlikte paradoksal bir biçimde en açık uzamı, en özgür zamansallığı ve tüm oyunlarının içinde en fazla aksiyonu sahneye taşımaktadır. Shakespeare çevirisinin etkisi aşağıda da görülebileceği gibi başka uzmanlarca da sık sık vurgulanmıştır.

a) İzleksel Yapı:

Ünlü Alman yönetmen Heiner Müler (1994, 12) kendisiyle yapılan bir söyleşide oyunun yapısına yönelik olarak şu gözlemde bulunmuştur:

> "Bu metinlerde aynı zamanda Molière tarzı bir yapı söz konusudur. Özellikle *Çöle Geri Dönüş*'te bu yapı daha belirgindir. Bunun nedeni kuşkusuz izleğiyle ilintilidir: İçine aniden yabancı bir şeyin daldığı Fransız ailesi. Koltès'in yaptığı, yakın zamanın tiyatro yazınında ender görülen bir durumdur. Öteki yazarların oyunları çoğu kez dolantıya dayanan bir yapıya sahiptirler. (…) Koltès'in metinlerinde yazar az çok doğrudan metinlerinde yer alır."

Oyunun öyküsü kısaca şöyledir: Altmışlı yılların başıdır. Alman işgali döneminde, düşmanla ilişkiye girmekle suçlanan ve kimden olduğu bilinmeyen bir çocuk

dünyaya getirmiş, ailenin "lânetli" kızı Mathilde (Koltès'in sözcüsü olarak algılanabileceğini düşündüğümüz oyunun temel kahramanı), gönderildiği Cezayir'den iki çocuğuyla birlikte, Fransa'nın doğusunda yer alan taşra evine döner. Ailenin mallarını idare eden erkek kardeşi Adrien'den payına düşen evini almaya gelmiştir. Mathilde'e ait evde Adrien, oğlu Mathieu, karısı Marthe, hizmetkârları Maame Queuleu ve Aziz'le yaşamaktadır. Aslında Mathilde intikam almak üzere dönmüştür baba evine. On beş yıl önce, kurtuluşun ardından düşmanla günah işlemekle suçlanmış, ağabeyinin de yardımıyla polis müdürü tarafından saçları kazınmış ve Cezayir'e yollanarak ülkesini terk etmek zorunda bırakılmıştır. Ancak intikamını oyunun beşinci sahnesinde polis müdürünün saçını bu kez kendi kazıyarak alacaktır. Adrien yaşadığı bu taşra şehrinde, evinin kalın duvarları ardında kendini ve oğlunu güvende sanmaktadır, uzakta yaşanan sömürge savaşından habersiz gibidir. Bu duvarlarla halktan soyutlanmış ve kendi özel yaşantısına kapanmıştır. Ne var ki düzenin egemen olduğu yaşantı Mathilde'in iki çocuğuyla birlikte eve dönmesiyle son bulur. Mathilde'in başkaldırısı adeta bulaşıcı olacak ve ilk olarak baba evinden hiç çıkmamış olan Mathieu evden kaçmak arzusuyla, Cezayir'de çarpışmak üzere askere gitmek isteyecektir. Bu noktada Koltès, baba ile oğul arasında yaşanan kuşak çatışması aracılığıyla, Fransa'nın kurumsallaşmış bir anlayışla genç kuşağı Cezayir'in Fransız kimliğini koruması gereğine inandırma sürecini göstermiş olur. Bu arada Adrien evine sık sık gelen, aralarında polis müdürünün de bulunduğu OAS (Organisation armée secrète) üyesi birkaç arkadaşıyla kapıların ardında gizli toplantılar yapmakta ve Saifi kahvehanesini havaya uçurtmak üzere planlar hazırlamaktadır. Böylece Adrien'in yok saydığı o uzak savaşın etkileri evinin duvarlarını aşacak ve sevgili oğlunun patlamada yaralanmasına yol açacaktır. Oyunda bir de geçmişe dair hiçbir bilgi vermemesi nedeniyle işlevsiz olarak düşünülebilecek Adrien'in ölmüş olan ilk karısı Marie'nin hayaleti de yer almaktadır. Öteki yandan Mathilde'in kimden hamile kaldığı belli olmayan (ancak bir gece evin içinde Adrien'le burun buruna gelen siyahi paraşütçünün bu işte bir katkısı olabileceği düşünülen) kızı Fatima, Remus ile Romilus olarak adlandıracağı iki siyahi bebek dünyaya getirir. Serpenoise ailesinin sırça kafesi artık tuz ile buz olmuştur. Oyun Mathilde ile Adrien'in Cezayir'e gitmeleriyle son bulur. Böylece beyaz erkeklerin egemen olduğu ev, bundan böyle bir kadın ile siyahi çocuklarına kalacaktır.

Oyundaki kişi adları Salino (2009, 300)'nun da dikkat çektiği gibi rastlantısal değildir, çoğu Koltès'in çocukluğunu geçirdiği yer adlarından alınmıştır. Örneğin Serpenoise, Metz'deki ana caddenin, Queuleu, Plantières, Borny, Sablon bu şehirdeki sokak adlarıdır.

b) Biçimsel yapı:

Oyunun başında Shakespeare'in *III. Richard* oyunundan bir alıntı yer almaktadır: "Kök kurumuşken niçin büyüyor hâlâ dallar?/Yapraklar niçin kurumuyor, özsularından yoksunken?" Palm (2009, 152), bu alıntıyı Koltès'in göçmenler bağlamında kullandığı "ülkemizin tek yeni kanı" tümcesiyle ilişkilendirmekte ve yazarın Öteki'ne ve göçmenlere olan gereksinimi bir kez daha vurguladığını belirtmektedir.

Oyun beş bölüm olarak yapılandırılmış olup, her bir bölüm Müslümanların her gün yaptıkları beş duanın her birine tekabül edecek biçimde tasarlanmıştır. Yazar böylece oyuna Doğu'ya özgü bir zamansallık katarken, Batı toplumuna yönelik olarak da bir "yabancılık" öğesi eklemiş olur. Bu noktada yazar (1999c, 141) günün belirli saatlerine denk düşen bu duaların adlarının güzelliğinden etkilendiğini, Müslüman ülkelerde yaşanan bu günlük ritmin çok hoşuna gittiğini ancak bunun çok da önemli olmadığını belirtmektedir. Okulunun Arap mahallesinin tam ortasında yer alması nedeniyle gerek Arap müziği, gerekse ezan sesleri onun için çok bildik unsurlardır. Sabah namazı "sobh" bölümü, Mathilde'in aile evine girişini, öğle namazı "zohr" bölümü polis müfettişiyle hesaplaşmayı vurgular. Bir sonraki bölüm sıralamaya göre ikindi duası "asr" olması gerekirken doğrudan yatsı namazı "icha" ya geçer ve bu bölüm gece bahçede başlayarak paraşütçünün ortaya çıkmasıyla sona erer. Dördüncü bölüm akşam namazı "maghrib" çatışmanın şiddetli sonucunu ortaya döker, Saifi kahvehanesi havaya uçmuş, Aziz ölmüş, Mathieu yaralanmıştır. Oyunun sonu Şeker Bayramı "Al'Id Aç-Çaghir bölümü iki kardeşin barışmalarını ve birlikte gidişlerini vurgular. Oyunun bu beşgen yapısı sıradan bir kapris değil, tarihin kronolojik ve yapay gelişimi üzerine kurulu Batı zamansallığının içine yabancılık öğeleri katmak gereksinimi olarak açıklanabilir. Ancak bu yaklaşımdan Doğu tinselliği çıkarsamak doğru olmayacaktır. Yalnızca ışığın doğal gelişimi ve dinsel ritüel bağlamında Fransa'ya dönüşü kuşkuyla karşılanan Mathilde'i meşum bir güçle donatmaktadır. Mathilde, Cezayir'e yaptığı kanlı müdahalenin ardından Fransa'yı bekleyen ciddi tehlikenin simgesi gibidir. Böylesi bir zamansallıkla Batı'ya bir uyarı yapılmakta,

sömürgesine dayattığı geri kalmış bir evrenin kendisine zorla geri yollanabileceğine işaret etmektedir. Gerçekten de kalın duvarlarla örülmüş bu "sıkıntı vahası"nda insanlar artık birbirlerini tanımamaktadır, tıpkı Koltès'in betimlediği Beşinci Cumhuriyet Fransa'sındaki bölünmüş ve birbirini artık tanıyamayan toplum gibi. Bu güçlü kadın figürü, gayrı meşru ve yabancı babadan olma çocuklarıyla birlikte, Fransızların arı ırk düşünü ve püriten yaklaşımlarını kâbusa dönüştürecek bir tehdidi somutlaştırmaktadır (Mounsef, 2005, 159-160).

Tıpkı *Combat de nègre et de chiens* ile *Quai ouest*'te yer alan yan metinler gibi, *Le retour au désert*'in Les Editions de Minuit tarafından yayımlanan oyun metninin arkasında, kahramanları "gerçek varlıklara" dönüştürmeleri için oyunculara gerekli malzemeyi sunan ikinci bir metin daha bulunmaktadır. "Cent ans de l'Histoire de la famille Serpenoise" (Serpenoise ailesinin yüz yılı) başlıklı bu metin, oyunun Théâtre de Rond Point'da yapılan prömiyeriyle aynı gün, günlük bir gazete olan *Le Républicain Lorrain'*nin 27 Ekim 1988 tarihli baskısında yayımlanmıştır. Bu metinde Koltès oyun kahramanlarının, dolayısıyla ailenin geçmişini 1867 yılından başlayarak ele almakta ve oyunun geçtiği zamanı da aşarak Adrien ile Mathilde'in 1967'deki ölümlerine kadar olan süreci anlatmaktadır. Bu oyunda bireysel bellek ile ülke belleğinin iç içe geçtiği söylenebilir. Özellikle de "Cent ans de la famille Serpenoise" da bu durum doruğa çıkmaktadır.

c) Anlamsal düzlem:

Birçok eleştirmen evin içindeki çatışma ile Fransa'nın sömürgesel çıkarları arasında bir koşutluk kurmuşlardır. Ev, Cezayir toprağının bir düzdeğişmecesi olarak algılanabilir. "Théâtre de la guerre d'Algérie" (Tiyatroda Cezayir savaşı) başlıklı yayınlanmamış yüksek lisans teziyle bu konuda kapsamlı bir çalışma yapmış olan Chantal Regairaz, Cezayir savaşının görece uzak coğrafyasına karşın her sınıftan Fransız'ı etkilediğini ve görmezden gelmeye çalışsalar da savaşın sonuçlarını yaşadıklarını, dolayısıyla Koltès'in bu sahte umursamazlığı vurguladığına dikkat çekerek "La métaphore secrète du retour au désert" (Çöle geri dönüşün gizli eğretilemesi) başlıklı makalesinde oyunun örtük eğretilemelerini ortaya çıkarmaktadır. Ona göre Serpenoise'ların evi Cezayir'in bir eğretilemesi olarak kabul edilebileceği gibi ailenin birinci kuşaktan fertleri de tarihsel arketiplerin kurgusal canlandırmasıdır. Adrien, Cezayir'de yaşayan Fransız'ın, Mathilde'se Cezayirlinin temsilidir. Oyunun birinci kuşaktan öteki kişilikleri de eğretilemeli bir rol

üstlenmişlerdir. Şöyle ki şehrin dört ileri geleni, 1961 ayaklanmasında rol oynamış ve Fransız bir Cezayir'den yana olan komplocu dört emekli generali, hizmetçi Maame Queuleu, Fransızlardan ve Cezayirlilerden bir ara yol bulmalarını öneren Birleşmiş Milletlere'i temsil etmekte, Marthe ile Marie'yse, Kilise'nin ve İmparatorluğun alegorik figürleri durumundadırlar. Bu kuşaktan yalnızca bir kişi, Saifi, bu eğretilemelerin dışında kalmakta, patlamanın yaşanacağı kahvehanesi böylece Fransız toprağında temsil edilmektedir. Bu noktada da Regairaz (2007, 30-33), Saifi adlı bir adamın Paris'te bulunan otel-lokantasına yapılan ilk terör olayını anımsatmaktadır. Bu gizli eğretileme gerek Fransa'da gerekse Cezayir'de yaşanan bu karmaşık çatışmayı gündeme getirmektedir. Regairaz'a göre "bulvaresk" ortam üçüncü perdeye kadar daha yoğunken, ailenin ikinci kuşak üyelerinin devreye girmesiyle karakterlerin bireysel derinliği daha çok işlenmektedir.

Stina Palm (2009, 154-170) da paraşütçü imgesine bir açıklık getirmekte, gökten inişi kadar söylemiyle de şaşırtan siyahi paraşütçü figürünün de temel bir kişilik olarak ortaya çıktığına ve orduyla, savaş tanrısı Mars'la ya da zaman kavramıyla özdeşleştirilebileceğine dikkat çekmektedir. Paraşütçünün Batı ve Katolik dünyasına özgü gelişmelerin (Marie'nin hayaleti, Edouard'ın göğe yükselişi, ikizlerin doğumu 'nativité') ardından ortaya çıkmasınınsa beyaz ırkın sonu ve yeni bir geleceğin umudu olarak algılanabileceğini vurgulamaktadır. Böylece Koltès tiyatrosundaki yer alan tragedyaya karşın, bir umut ışığı da kendini göstermekte ve kahramanların var olmak için gösterdikleri çaba geleceğe olan bir yatırım ve inanç olarak algılanabilmektedir. Palm'a göre Koltès, kendi durumumuza "öteki" gözüyle bakarak bizim gerçeklik anlayışımızı hem rahatsız etmekte, hem de yeniden düzenlemektedir.

Bir trajikomedi olarak nitelenen bu oyuna, Koltès'in oyun öncesinde gerçekleştirdiği Shakespeare çevirilerinin etkisiyle, aile tragedyasına komik öğeler kattığı görülmektedir. OAS üyelerinin gülünçlüğü, Mathilde'in vahşiliği ve Marie'nin hayaleti gibi fantastik unsurlar bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Koltès de aşağıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi oyundaki komedya unsuruna dikkat çekmektedir. Yazar (1999c, 85) bir söyleşide de vurguladığı üzere, ciddiye alınacak şeyler yazmadığını, *Le retour au désert*'in de ciddiye alınacak bir oyun olmadığını ileri sürer. Ancak bu oyunla, ciddiye alınmaması gerektiğini daha iyi anlatabildiği düşüncesindedir. Önceleri ironik yanının anlaşılır olduğunu sandığını ancak sonradan

bu konuda yanıldığını belirtir. 28 Eylül 1988 tarihinde *Le Monde* gazetesinde yayımlanan Colette Godard'la yaptığı söyleşide bunu şöyle dile getirmektedir:

> "*Le Retour au désert* komedyanın hâkim olmasını istediğim ilk oyunumdur. Konusu belki de tam olarak ya da yalnızca komik olmayan bir komedya: ancak bu türün kurallarına uymak zorunda değilsiniz. Benim iyice tanıdığım Fransız taşrası için, aile, veraset, gayri meşru çocuk, para öyküleri güldürmek için altın madenidir adeta; Cezayir savaşının uzak, dağınık, şekilsiz varlığı çok daha az güldürür. Ben ikisini karıştırmak istedim güldürmek ve aynı zamanda da tedirgin etmek. (…) Seyirci, Flaubert'in *Bouvard et Pécuchet* ya da *Dictionnaire des idées reçues* yapıtlarını okuduğunda bir okuyucu ne hissediyorsa öyle hissetsin istiyorum" (Koltès, 1999c, 95).

d) Komedya mı siyasal oyun mu?

Ubersfeld (1999, 62), 1988'in başlarında Luc Bondy'nin siparişi üzerine Koltès'in, Shakespeare'in *Bir Kış Masalı*'nı Fransızcaya çevirdiğini ve bu çalışmanın kuşkusuz yazmaya başladığı *Le retour au désert* metnine Shakespeare'i anımsatan bir vurgu kattığına dikkat çekmektedir. Şöyle ki metinde komedya ile tragedya karışımı bir yaklaşımın yanı sıra fantastik öğeler de yer almaktadır. Palm (2009, 124-127) da, oyunun güldürmeyi amaçladığını ancak grotesk öğelerin oyun kişilerinin uyandırdığı "acıma" duygusunu gölgelemediğini belirtmektedir.

Kanımızca oyunun komik unsuru, itirazlara dayanan diyalogların yapısında öne çıkmaktadır. Şöyle ki replikler arasında bir koşutluk gözlenmekte, her bir replik bir önceki repliğin konusunu tersine çevirerek yinelemekte ve tam karşıt olanı dile getirmektedir. Söze dayanan "ciddi bir komiğin" yanı sıra iki kardeş arasında gelişen sözel çatışmayı izleyen fiziksel çatışmada da farsı çağrıştıran öğeler bulunmaktadır Ayrıca komedya unsuru, gülünçlüğü ve kusurlarıyla Molière karakterlerini çağrıştıran Adrien karakterinden de kaynaklanmaktadır. Adrien takıntılı, şoven bir kişiliktir. Oğlunu korumak amacıyla evden çıkmasına izin vermeyecek kadar dar görüşlüdür.

> "Adrien: Dünya burada oğlum ve sen onu gayet iyi tanıyorsun, her gün orada dolanıyorsun ve öğrenecek başka bir şey yok. Ayaklarıma bak, Mathieu: İşte dünyanın merkezi; ötesi, dünyanın kenarı; çok kenara gidersen, düşersin." (s.178)

Catherine Brun (2004, 87), Adrien'in bu yönü ile sokaklarda sergilenen yaşlılığı, hastalığı ve ölümü görmemesi için kraliyet sarayından uzaklaşması babası tarafından engellenen prens Siddharta efsanesiyle koşutluk kurmaktadır.

Oyunun algılanması da yöresel farklılıklar göstermiştir. Öyle ki Alman basınının kendisiyle yaptığı söyleşide de belirttiği üzere, Koltès bu oyunla Hambourg'da özentili bir "şarkısız opera" (opéra parlé) yazarı, Paris'teyse bir bulvar oyunu yazarı olarak algılanır. Koltès (1999c, 101) oyunun bir komedi olduğuna, ancak bunun bir

bulvar komedisi olmadığına dikkat çeker. Bulvar oyunlarına özgü izleklerin ilgisini çekmediğini, hiç bilmediği bir tiyatro türü olduğunu söyler. Oysa bu oyunu kaleme alırken Koltès bir bulvar oyuncusu olan Jacqueline Mailland'i düşündüğünü biliyoruz. Ayrıca "ev içini" konu alan sahneleri ilk olarak kaleme almaktadır. Betimlediği ortam da burjuva bir aileye ortamıdır.

Koltès, ölümünden önce en son yayımlanan bu oyununda Fransa ile Fransa tarihini açık bir biçimde yüzleştirmektedir. Oyunun siyasal boyutuna dikkat çeken Stéphane Patrice (2008, 189), düzenin, ordunun, polisin, tüm teknolojilerin, tüm kontrol stratejilerinin karışıklık ile güven ortamının karşıtlığından doğduğunu belirtmektedir. Oyunda paraşütçünün dediği gibi: "Güvenlik elde etmek istiyorsanız önce karışıklık yaratmalısınız" (s.208). Bu durumda düzen, Adrien'in oğluna dayattığı otoriter rejim, korku ya da boşluk özgürlüğü olmaktadır. Sömürgeciliği hazmeden güç, dünün tutsaklarını yeni muhafazakârlara dönüştürerek sömürgecilik sonrasını aklamış olur. Patrice'in de belirttiği üzere bu oyun Koltès metinleri arasında, "altmışlı yılların başı" açıklamasıyla bir tarih dilimine, yerleştirdiği tek oyunudur. Oyun bütünüyle bir Fransız taşrasında, "taşranın çölü" Metz'de geçse de Cezayir savaşı metnin merkezindedir. Metz, Fransa'nın taşra şehirlerinden biri olmakla birlikte, tarihsel süreç kapsamında, Avrupa'nın kuzey ve güney topraklarını yüzyıllar boyunca birleştirmiş, Fransa egemenliğine dâhil olduğu on yedinci yüzyıla dek Roma ile Germen güçlerini kaynaştıran bir merkez olmuştur (Petitjean, 2001,18'den aktaran Patrice, 2008, 187). Dolayısıyla oyunda açık olarak Cezayir savaşından söz edilmekle birlikte öncelikle örtük olarak Fransız-Alman ilişkilerine de göndermede bulunulmaktadır. Tarihsel dekor Cezayir savaşıdır, ancak Mathilde'in dönüş nedeni aracılığıyla işbirlikçilik, işgal kuvvetleri dönemindeki yönetim, insanların korkaklığı sorgulanmaktadır. Fransa'nın kurtuluşunda düşmanla ilişkiye girdiği düşünülen kadınların saçlarının kazıtılması tarihin şiddetine bir gönderme niteliğindedir.

> Mathilde: "Ben Mathilde'im, saçlarınızı keseceğim. Tek bir tüy bile kalmayacak başınızda ve düşmanla yatmış kadınların kafası gibi parlak bir kafayla çıkacaksınız buradan, (…) çıplakların en kötüsü olan çıplak bir kafayla çıkmanın zevkini tadacaksınız; yavaş, bitmek bilmeyen ritmi tanıyacaksınız, saçların yeniden çıkma ritminin katlanılmaz yavaşlığını tanıyacaksınız" (s. 181).

Böylelikle devlet eliyle şiddetin "yasallaştırıldığı", Vichy hükümetinin yanı sıra kurtuluş sonrası saçları kazınmış kadınlarla ve Cezayir'de yaşanan haraç ve işkence olaylarıyla şiddetin devletin tekelinde olduğu bir anlayışta, Patrice (2008, 191), siyasetin de savaşın devamı olarak kabul görebileceğini vurgulamaktadır. Koltès

kuşkusuz Marx okumalarının da etkisiyle halkı aklarken, ulus-devleti ulusalcılığa sapmakla suçlamaktadır. II. Dünya savaşı sonrasında yaşananlar, bir zamanlar işgal edilmiş Fransa'nın, İnsan Hakları Bildirgesine karşın, sömürgelerine egemenliklerini geri vermekten kaçındığını gözler önüne sermiştir. Patrice'e göre oyun, yara almış kardeşliğin, kardeşler, cinsler, halklar, kuşaklar arası diyalog zorluğunun, kurban edilmiş çocuklukların ve insanların ne üstlenmek ne de yatıştırmak istediği tarihsel sonuçların öyküsüdür. Bu oyun savaşın, savaşların ve yeni bir kardeş katlinin habercisi, aynı zamanda tarihe olan özlemin öyküsüdür (Patrice, 2008, 200).

Donia Mounsef (2005, 153-177) de, benzer bir yaklaşımla, oyunu "en az koltezyen" olarak tanımlamakta ve Koltès'in bu oyunla birlikte, görece az ilgilendiği bir alana, politikaya girdiğine işaret etmektedir. Ona göre oyunun temel izleği Beşinci Cumhuriyet dönemimde yaşanan en şiddetli siyasal olaylar karşısında, toplumsal bir bellek inşa etmekten aciz bir halkın kötü niyeti olarak özetlenebilir. Oyun Fransız taşrasının zengin bir kentinde, Fransa'nın tam göbeğinde, küçük-burjuva ortamında geçmektedir. Bu Koltès için alışılmadık bir uzamdır. Gerçekçi olmakla birlikte bu ortam tanıdık değildir, yine de Koltès evrenine özgü bir yabancılık söz konusudur. Gündelik ile evrenselin kesişiminde bu oyun, Cezayir bağlamında, Fransız toplumunun terörizm ile terörizm karşıtlığı arasında kalan isterik durumuna işaret eder. Ev halkıyla ilk temas yabancı bir dil, sömürgecinin değil, sömürülmüş toplumun dili aracılığıyla yaşanır. Eve giren Mathilde ilk olarak evin bahçıvanı Aziz'le karşılaşır ve onunla Arapça konuşur. Böylece seyirci için anlamanın dışında siyasal bir sorun da ortaya çıkmış olur. Böylece Mounsef'in de dikkat çektiği üzere, Koltès usta bir müdahaleyle dilsel, kültürel ve siyasal bir eleştiri yapmış olur. Öyle ki Koltès, tıpkı *Combat de nègre et de chiens, Quai ouest* ya da *Roberto Zucco*'da olduğu gibi dilsel bir melezleme aracılığıyla Fransız faşizmine karşı durur ve Fransa'nın geleceğinin ancak dışa açık olmasına, yabancıları kabul etmesine bağlı olduğunu bir kez daha vurgulamış olur. Koltès (1999c, 127), bu düşüncesini "bize gelen, bizi besleyen tek kan göçmenlerin kanıdır. Bugün bu anlaşılmaya başlandı, daha fazla da anlaşılmalı. (…) halkımızın kanı bugün siyah ve Arap kanıdır", diyerek söyleşilerde sık sık dile getirmiştir.

Catherine Brun (2004, 85-105)'se oyunun iki yönüne dikkat çekmektedir. Siyahi paraşütçü askerin sömürge günlerinin özlemini vurgulayan vatanperver söylemi yazar tarafından komik olarak nitelendirilse ve Fransız taşrasının kentsoylu kesimini

karikatürize etse de, fonda Cezayir savaşının yer aldığı bir dram olarak da kabul gördüğünü vurgulamaktadır.

Sonuçta oyun İkinci Dünya savaşı ile Cezayir savaşının Fransız belleğinde yer eden karşıtlıklarını ortaya koymaktadır. Almanlarla işbirliği içine girmiş bir ülkenin toplumunun, Mathilde'i hangi etik anlayış içinde işbirlikçi olarak yargılayabileceği sorulabilir. Ya da II. Dünya savaşını yaşamış bir ülke olarak Fransa, Cezayir savaşı döneminde aşırı sağcı bir topluma nasıl dönüşebilmiştir? Ancak Mounsef (2005, 166)'in de vurguladığı üzere, Koltès her zaman olduğu gibi karşıtlıklara bir çözüm, bu sorulara bir yanıt getirmeyi değil, yalnızca bu durumu gözler önüne sermeyi hedeflemiştir. Bu oyun, Pierre Katuszewski'nin "Le jeu du fantôme" başlıklı makalesinde de belirttiği üzerte, Koltès'in düşlediği yeni bir dünya düzenini ortaya koyması açısından önemlidir. Yazar bunu hem dramatik kurguyla, hem de kahramanlarına verdiği adlar aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Hıristiyan geleneğinin kutsal bakiresiyle aynı adı taşıyan hayalet, yalnızca Fatima'ya gözükmekte böylece bu adların çağrışımlarıyla, Katuszewski (2004, 133-146)'nin yorumuna göre, Koltès yeni bir dünyanın düşünü bizlerle paylaşmaktadır. Bilindiği üzere Fatima hem Hz. Muhammed'in kızının adı, başka bir deyişle Müslüman bir ad, hem de 1917'de yaşanan ve Hz. Meryem'in görüldüğü iddia edilen Hıristiyan Portekiz şehrinin adıdır. Burada da Fatima'nın kimden hamile kaldığı belli değildir bu durum onu ikinci bir kutsal bakire konumuna taşımakta ve Katuszewski'nin bakış açısıyla, Hz. Meryem'le özdeşleştirilebilecek Marie'nin doğurganlığını Fatima'ya devrettiği düşünülebilmektedir. Böylece Koltès'in düşlediği, kadınlardan ve siyahlardan oluşmuş yeni bir dünyanın kapısı açılmış olur. Ne var ki bu dünya yalnızca tiyatroda var olabilecek bir dünyadır ve bir an için geçerlidir. Doğumun haberini alır almaz Adrien ile Mathilde'in eşyalarını toplayıp sahneyi terk etmeleri bu düşüncenin bir yansımasıdır olsa olsa.

Jacqueline Maillan ve Michel Piccoli'nin rol aldığı oyun 1988 yılında, Chéreau'nun yönetiminde Rond-Point tiyatrosunda sahnelenmiştir. Çağdaş bir klasik olarak kabul gören Koltès bu oyunuyla, Fransa'nın en eski ve en önemli tiyatro kurumu Comédie-Française'in repertuarına dâhil olmuş ve kurum *Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*'in Mart 2007 tarihli ilk sayısını Koltès'e ayırmıştır. Oyun metni ek bölümüyle birlikte 1988 ve 2000 yıllarında Les Editions de Minuit tarafından yayımlanmıştır.

### 3.2.2.1.3.8. *Roberto Zucco*

Koltès'in bir katilin gerçek yaşam öyküsünden esinlenerek kaleme aldığı *Roberto Zucco* başlıklı oyun, yazarın ölümünden sonra Les Editions de Minuit tarafından 1990'da yayımlanan son yapıtıdır. Aşağıda ayrıntılı olarak irdelemeye çalışacağımız oyunun öyküsü sıradan bir okuyucu/seyirci için, çağdaş terminolojiye uygun olarak tanımlayacak olursak bir "seri katil"in, akıl yitimiyle açıklanacak, çok da karmaşık olmayan, gazetelerin üçüncü sayfa haberleri arasında yer alabilecek, hatta gündelik bir olay olarak tanımlanabilecek trajik öyküsüdür. Öyküyü ana hatlarıyla aktaracak olursak Roberto Zucco babasını öldürmüş bir katildir. Tutuklanır tutuklanmaz kaçmayı başarmış ve kaçak yaşamının ilk katlini bu kez annesini öldürerek gerçekleştirir. Kaçmayı sürdüren Roberto yeni yetme bir kıza tecavüz edecek ve kızın ona tutulmasına karşın o, kaçak yaşamını sürdürecek, bu kez de genelevlerin sokağında rastladığı bir polis müfettişini gerekçesiz öldürecektir, tıpkı bir parkta rehin aldığı kadının çocuğunu öldüreceği gibi. Tüm bu cinayetleri işlerken tecavüze uğrayan yeni yetme kız, yılmadan onu aramayı sürdürecek, onu bulma umuduyla fahişelik yapacak, hatta polise onu ihbar ederek yeniden tutuklanmasını sağlayacaktır. Ne var ki Roberto yine tutuklanır tutuklanmaz hapishanenin damına kaçmayı başaracak ve bir güneş fırtınasında sonsuza dek yok olacaktır. Oyunda temel karakterlerle birlikte toplam yirmi oyun kişisi bulunmaktadır.

Sıradan izlenimi veren bu öykünün arka planı sıradan olamayacak kadar göndermelerle doludur. Umberto Eco (2007, 219)'nun da belirttiği gibi bir metin hiçbir metinlerarası bağıntı kurulmadan, basit bir şekilde okunabileceği gibi, tam aksine bilinçli bir biçimde metinlerarası unsurlar saptanarak da ya da saptama arayışıyla da okunabilir. Aşağıda Johan Faerber'in oyuna yönelik incelemesine başvurarak getireceğimiz açıklamalar Eco'nun yaklaşımını doğrular niteliktedir.

a) Succo'dan Zucco'ya:

Öncelikle oyunun kaleme alınma aşınmasına değinecek olursak Koltès (1999c, 96) bir söyleşide, 88 yılının Şubat ayında metroda aranan bir polis katilinin afişini gördüğünü ve yüzünün kendisini büyülediğini belirtir. Gencin adı Roberto Succo'dur. Daha sonra tutuklanan ancak kaçıp hapishanenin damına çıkan genci bir kez daha televizyonda gördüğündeyse Koltès konuyla hemen ilgilenecektir.

> "Hiç televizyon izlemeyen ben, haberler için açtığımda Roberto Succo'nun hapishanenin damında olduğu o inanılmaz sahneye denk geldim. Ardından konuyla ilgili *Libération*'daki yazıları topladım ve hemen bu öykü üzerine çalışmaya koyuldum" (Koltès, 1999c, 154).

Yine aynı söyleşide katilin öyküsünü intiharına kadar günbegün yaşadığını ve bu öyküyü eskil bir kahramanın olağanüstü öyküsü olarak nitelediğini belirtir. O, bir tür Samson'dur onun gözünde. O da Samson gibi bir kadın tarafından yok edilmiştir, çünkü onu ihbar eden de bir kadındır. Koltès ayrıca katilin çok güzel bir yüze sahip, bütün yaptıklarının da inanılmaz bir güzellikte olduğunu düşünmektedir. Oyuna bu adı vermesinin nedenini de afişlerde bu adı görebilme zevkine varabilme düşüncesidir. Kendisini tanıyanlarla görüşmediğini, araştırmadığını, daha fazla bir şey öğrenmek istemediğini, onun bir mit olduğunu belirten yazar, bu oyunla birlikte ilk olarak günlük bir olaydan esinlenmiş olur. İnsanları nedensiz öldürmesi ve eylemlerinin akıl dışılığıyla Succo, Koltès'i büyülemiştir.

Koltès AIDS kurbanı olmuş yazarlar kuşağında yer alır. Seksenli yıllar "eşcinsel kanseri" olarak tanımlanan bu hastalığın pençesinden kurtulamamış Michel Foucault'dan Hervé Guibert'e birçok aydının yitimine tanık olmuştur. Koltès bu hastalığı taşıdığını öğrendiğinde yaşamının en büyük meydan okumasıyla karşı karşıya kalacak, ya yalnızlığın sessizliğinde ölmeyi seçecek ya da bir oyun aracılığıyla bir mahkûmun korku dolu son günlerine tanıklık edecektir. Tıpkı bir medyatik, bir de bulaşıcı yanı olan AIDS hastalığı gibi bu oyun da bir yandan televizyon ve film estetiğinden yararlanarak nefes nefese izlenen medyatik bir ritmle gelişirken, öteki yandan sonu belli bulaşıcı bir yangı gibi, toplumsal düzlemde verilen dış savaşımlara, içi kemiren ve yavaşça ilerleyen bir virüs boyutuna ulaşacaktır. Mounsef (2005, 196)'in de vurguladığı üzere, sanki Zucco, babasını, annesini, müfettişi, çocuğu öldürerek bulaşmaya olanak sağlayacak yolları yok etmek ister gibidir.

Koltès'e esin kaynağı olan bu gündelik olayın kahramanı kimdir diye soracak olursak, kısa yaşam öyküsünü şöyle özetleyebiliriz: Venedik'in banliyösünde maddi olanakları kısıtlı bir ailede dünyaya gelen Roberto Succo sakin bir çocukluk dönemi geçirir. On dokuz yaşında bir tartışmanın ardından babasını ve annesini öldürerek kaçar. Kısa bir süre içinde yakalanıp bir akıl hastahanesinde on yıl geçirmeye mahkûm edilir. Beş yıl sonra hastahaneden kaçmayı başarır, bir yıla yakın bir süre zarfında, Fransa'nın güney doğu bölgesinde hırsızlık, saldırı suçlarının yanı sıra beş kişiyi öldürerek korku salar. Başlangıçta polis işlenen cinayetlerle ilgili sonuca varamasa da Succo son olarak polis müfettişini öldürdüğünde kendini ele verir. Afişlerle tüm ülkede aranan katil, sonunda metresi olduğunu söyleyen bir kadının

ihbarıyla yakalanıp hapsedilir. Ancak hâlâ kendinden söz ettirmeyi sürdürür, gardiyanların dikkatsizliğinden yararlanıp hapishanenin damına çıkan Succo gazetecilerin gözü önünde kendini aşağı atar, ancak ölmez. Bir kez daha akıl hastanesine mahkûm edilir ve burada hücresinde intihar eder. Medyayı hayli meşgul eden bu olay bir merak ve nefret nesnesi olarak halkın ilgisini çekmiş, hem onu ürkütmüş, hem de büyülemiştir. Sıra dışı, gizemli bu kişiliğe fiziksel güzelliğinin verdiği artı değer ve polisin onu yakalamada onca zorlanması, başka bir deyişle onun karşısında güçsüz kalması, Succo'yu halkın gözünde katil konumundan bir söylence kahramanına dönüştürmüştür. Koltès'in de ondan çok etkilendiği görülmektedir. Yazar (1999c, 109,110) bir söyleşide Roberto Succo'yu şöyle tanıtmaktadır:

> "Bu adam bir katil. On beş yaşına kadar son derece normal olmuş; o yaşta babasını ve annesini öldürmüş. Sonrasında bir akıl hastahanesine kapatılmış ancak sonunda tamamen normal olduğu için serbest bırakılmış. Yakın zamanda, 1988 başında, yirmi altı yaşında, başlamış olduğu üniversite öğrenimini yarıda bırakmış ve üç aylık bir zaman zarfında dört kişiyi öldürmüş. Mahkemede hareketlerinden sorumlu olmadığı hükmüne varılmış, psikiyatri hastahanesine yollanmış ve orada tıpkı babasını öldürdüğü gibi yaşamına son vermiş. (…) Plastik bir torba içinde kendini boğmuş. Bu adam nedensiz öldürüyordu. İşte bu nedenle o benim için bir kahramandır. O tam da çağımız insanına uygun biri, hatta belki geçmiş çağların insanlarına da. O, nedensiz öldüren katillerin prototipi. Cinayetleri büyük mitleri anımsatıyor, örneğin Samson ve Dalila mitini. (…) Samson gibi bir adamı sıradan ölümlülerden ayıran (…) olağanüstü gücü ve ötekilerin ona hayranlıkla bakmalarıdır; onu kahraman yapan budur."

Ancak olayı bir mit olarak algılayan ve böyle kalması gerektiğini savunan Koltès, güç ile fiziksel gücü ayırmakta ve gücü elinde tutanları tıpkı Hitler örneğinde olduğu gibi canavar olarak nitelendirmektedir.

b) Oyunun Yapısı:

Oyun, tıpkı bir roman gibi her biri bir başlıkla adlandırılmış bir bölüm niteliğinde olan on beş tablodan oluşmaktadır. Bu başlıkların bir kısmı içeriğe, bir kısmıysa kişi ya da yer adlarına gönderme yapmaktadır.

"Firar" başlıklı ilk tabloda iki gardiyan devriye gezmekte olup, hapishaneden kaçmanın olanaksızlığından söz etmektedirler. O anda, henüz tutuklanmış olan Roberto Zucco hapishanenin damında görülür, kaçmaya çalışmaktadır. Alarm durumuna geçilmesine karşın mahkûm kaçmayı başarır. Beklenildiği üzere ilk sahnede kahramanın tanıtılması yerine kahramanın görünür görünmez ortadan kaybolması, genel yaklaşıma aykırı bir durum yaratmakta ve bu olay eğretilemeli bir işlevle yüklenmektedir. Böylelikle kaçma arzusu oyunun en öne çıkan izlekleri arasında yerini almaktadır. Bu noktada ünlü Fransız şair Arthur Rimbaud'yla bir koşutluk kurmak ve her yeri ne pahasına olursa olsun kaçılması gereken bir

hapishane olarak algılayan şairin Koltès'i ne denli etkilemiş olduğunu eklemek gerekecektir. Gecenin karanlığı eşliğinde gerçekleşen bu olanaksız kaçış eylemiyle oyun boyunca sürecek fantastik bir yaklaşımın ve ele geçirilmesi zor, gizemli bir kişiliğin ilk belirtileri verilmiş olur.

"Ana katli" başlıklı ikinci tabloda Zucco gecenin bir yarısında annesine gelir. Kapıyı açmak istemeyen annesini tehdit eder ve içeri girer, yalnızca komando kıyafetini almaya gelmiştir. Anne kıyafetin kirli olduğunu ve vermeyeceğini söylese de sonunda verir. Zucco annesine sarılır, onu boğar, kıyafetini üstüne geçirir ve çıkar. Anne katliyle son bulan bu ikinci tablo, Donia Mounsef (2005, 187)'in belirttiği üzere ödipal bir aşkın ipuçlarını vermektedir. Zucco annesinin boynunu sevgi dolu bir okşamayla sıkıp öldürecek ve komando kıyafetini üstüne geçirdikten sonra ödipal yazgısından kurtulacaktır. Babasını öldürülmek de Zucco için en doğal şeydir, çünkü bu sayede atalarından gelen bağlayıcı bir engeli aşmış olarak kendi öz bilincine kavuşabilecektir. Bu bölümde tiyatronun temel kuralı olan soru-yanıt geleneği ihlal edilmiş, anne ile oğul arasında gelişen diyalog bir tür sağırlar diyaloguna dönüşmüştür. Konuşmalar ikisinin arasında bir iletişim sağlamamakta, annenin son tiradında olduğu gibi kendi içlerine kapanıp monologa dönüşmektedirler. Bu sahnede seyirci tam olarak Zucco'yla karşılaşmaktadır. Oyunun tragedyayı çağrıştıran yapısına dikkat çekecek olursak, Zucco'nun annesini öldürmesi tragedyanın gereğine uymaktadır. Trajik aksiyon zincirinin ilki olan "hamartia" bu sahnede gerçekleştirilmiş olur. "Hamartia"yı tragedya kahramanının yaptığı hatanın yol açtığı trajik durum olarak açıklayabiliriz (Nutku, 2001, 47). Bu kavram Aristoteles'ten bu yana kahramanı tanrılarla boy ölçüştürmeye iten aşırılık ve kibir anlamında kullanılmaktadır. Ne var ki burada babasını öldüren Oedipus'la özdeşleştirilebilecek Zucco, cinayeti öfkeyle değil aksine dinginlik içinde, okşarmışçasına işler. İşte bu karşıt durum, başka bir deyişle cinayetin sıradan bir olay gibi işlenmesi trajik öğeyi yaratmaktadır (Faerber, 2006, 12). Hamartia'yı zincirin ikinci halkası ceza ya da tragedya terminolojisine uygun olarak söyleyecek olursak "nemesis" izler ve arınmayı sağlayan katarsis son noktayı koyar.

"Masanın altı" başlıklı üçüncü bölümde gün boyunca ortalıkta görünmeyen yeni yetme kız evine döner. Onu korumayı kendisine görev sayan ağabeyinin öfkesinden korkup, ablasının yardımıyla masanın altına saklanır. İkisi odadan çıktıklarında kız pencereyi açıp Zucco'yu içeri alır. Soru yağmuruna tuttuğu Zucco'nun adını

öğrenmeyi başarır. Annenin odaya girmesiyle Zucco masanın altına saklanır. Daha sonra kız da onun yanına gider ve Zucco masanın altında kızın ırzına geçer. Bu bölüm toplumu ve aileyi bir hapishane olarak kabul eden Koltès'in görüşünü yansıtmaktadır. Oyunun her iki kahramanı aile ortamını hapishane olarak algılamakta ve ailelerinden nefret etmektedir. Zucco anne ve babasını öldürerek aileyi yıkarken, yeni yetme kız kendi kendinin yıkımına doğru gidecektir. Zucco'nun adını söylemesiyle son bulan bu bölümde ikisinin arasında yer alan diyalog Zucco'nun kimliği etrafında gelişmektedir. Oyunda her kişilik aile bağlarıyla adlandırılırken yalnızca Zucco bir ad ve soyada sahiptir. Burada da aykırı bir durum söz konusudur çünkü ad ve soyadı bir medeniyet göstergesi olarak kabul edilirse, oyunun en az medeni kişiliği yalnızca bunlara sahiptir. Zucco ile yeni yetme kızın bir kez, o da tecavüz olayında, birleşmeleri aşka karşıt bir durum yaratsa bile onları bir çift olarak görebilir ve ikiliyi tıpkı Samson ve Dalila gibi ürkütücü bir çift olarak niteleyebiliriz (Faerber, 2006, 14).

"Müfettişin Derdi" başlıklı dördüncü bölümde bir polis müfettişi genelev patronuna nedenini bilmediği bir sıkıntı hissettiğini söyler ve otelden çıkar. Zucco da bir oda tuttuğu otelden aynı zamanda ayrılır ve onu izler. Az sonra otelde çalışan fahişelerden biri gelip patrona "o tatlı çocuğun" müfettişi bıçaklayarak öldürdüğünü haber verir. Bu bölümde Aiskhülos'un *Persler* ya da Racine'in *Phèdre* oyunlarında olduğu gibi sözün aksiyonun önüne geçtiği bir durum söz konusudur. Aksiyonun yer almadığı bir dünya olarak nitelendirilebilecek Koltès tiyatrosunda söz/anlatı (narration) temel aksiyon konumundadır. Yine Aiskhülos ile Racine örneğinde olduğu gibi anlatı kahramanların doğaüstü güçlerine yoğunlaşır. Burada da Zucco masalsı bir karakter ve insanüstü bir güçle donanmıştır. Sonuçta Zucco ele geçirilemeyecek bir söylence kahramanı olarak karşımızdadır. İşlenen cinayetlerin rastlantısal bir görüntü sunması ve sıradanlıkları oyunun trajik boyutunu oluşturmaktadır. Melankolik müfettişin öldürülmesi ilk bakışta oyunun kahramanıyla alâkasız olarak nitelendirilse de kurgudaki bu kesintinin amaçsız olduğunu söylemek doğru olmayacaktır. Bu cinayetin anlamsızlığı Zucco'nun cinayetlerinin ne denli ucuz olduklarını göstermekle kalmayıp, müfettişin melankolik yapısında Zucco'nun ikizini bulmak mümkündür. Tıpkı umutsuz, derin bir hüzünle dolu Hamlet karakterinde olduğu gibi (Faerber, 2006, 16).

"Ağabey" başlıklı beşinci bölümde ağabey kendisinden son derece korkan kız kardeşine artık onunla ilgilenmesine gerek kalmadığını anlatmaktadır. Ağabey olarak kardeşinin bakireliğini korumakla görevli olduğunu ancak onu yitirdiğine göre artık hiçbir sorumluluğu kalmadığını belirtir. Yeni yetme kızın ailesi için hiçbir değeri kalmamıştır artık. Kızın Zucco'yla karşılaşması sonunun başlangıcı olur ve her bir tabloda gitgide içinden çıkılamaz bir bataklığa gömülür. Bu tabloyla birlikte Zucco dışında oyun kişilerinin rolleri, Shakespeare'in diyalektik hareketinden ve roller ile yerlerin sürekli değiştiği, tersyüz olmuş bir dünyayı yansıtan barok tiyatrodan miras kalan bir yaklaşımla değişip duracaktır (Faerber, 2006, 18).

"Metro" başlıklı altıncı bölümde metro kapanmış ve metronun labirentinde kaybolmuş yaşlı bir adam ile Zucco içeride kalmışlardır. Yan yana oturmaktadırlar. Zucco kendini sıradan bir Sorbonne öğrencisi olarak tanıtır, hatta sabah olduğunda istasyondan çıkması için yaşlı adama yardım eder. Bu tablo dramatik süreçte bir ara niteliğindedir. Zucco'nun çizdiği oto-portre bir anti-portre olarak kabul edilebilir. Önceki tablolarla hiç uyuşmayan pasif, düzene saygılı bir kişinin portresidir bu. Barok tiyatronun bir özelliği olan labirent motifi burada üç işlevlidir: Metronun uzun kulvarları uzamsal alanı öne çıkarmakta, Zucco'nun karmaşık karakterinin eğretilemesi görevini üstlenmekte, son olarak da Minotaure söylencesine doğrudan bir gönderme yapmaktadır. Metronun içine hapsolmuş Zucco yeni bir Minotaure gibidir, ne var ki rolü değişmiş bir Minotaure'dur o. İnsanların kaybına neden olan canavarın aksine, yaşlı adamı metronun çıkışına götürerek onun güvenliğini sağlamıştır.

"İki kız kardeş" başlıklı yedinci bölümde yeni yetme kız aile ocağını terk etme kararı almıştır. Genelevde çalışıp âşık olduğu Zucco'yu bulabileceğini ummaktadır. Ablası onu vazgeçirmeye çalışır. Bu tabloda yeni yetme kıza yalnızca kuş adlarıyla hitap edilmektedir. Bu sözcükler bir şefkat belirtisinden uzak, genç kızın durumunu ve kimliğini simgeleyen bir eğretileme olarak kabul edilebilir. Ailesine hapsolmuş kız aslında kafesteki kuş konumundadır. Bu eğretilemeyle yeni yetme kız, Zucco'nun hayvansal canavarlığına karşı bir antitez olarak sunulmaktadır. Böylece oluşturdukları çift *Güzel ve Çirkin* masalını da çağrıştırmaktadır. Ayrıca yine labirent ve Minotaure eğretilemesine dönecek olursak kız, canavardan kaçacağına ne pahasına olursa olsun onu bulmak istemektedir. Ne var ki Ariane rolünü üstlenen kız

yolunu bulamayacak ve Koltès'te mit değişime uğrayarak maddi ya da mecaz anlamda olsun kaybolan Ariane olacaktır (Faerber, 2006, 22).

"Ölmeden önce" başlıklı sekizinci bölümde bir gece kulübünde kavga çıkmıştır. Zucco bar fedaisi tarafından dışarı fırlatılır. Çalışmayan bir telefon kulübesine sığınan Zucco burada otoportre–itiraf karışımı monologunda öleceğini açıklar. Bu kavgada Zucco'nun bir başka yüzüne daha tanık oluruz, şöyle ki kavga sırasında Victor Hugo'nun *La légende des siècles*'inde yer alan "Le Colosse de Rhodes" ile Dante'nin "La Vita Nuova" şiirlerinden pasajlar okur. Bu iki şiir Zucco'nun son dönüşümünü hazırlamakta ve sürdüğü yolda önemli bir etap oluşturmaktadır. Bu şiirlerle özdeşleşerek değerlerinin tersine döndüğünü görmekteyiz. Hugo ve Dante için yaşamak gerçeklikten ideale, şehvetten tinselliğe geçmek demektir. Ancak bu zor bir iştir ve bu işe girişenin dışlanmasına ve lânetlenmesine yol açar. Zucco bu durumda artık bir katil değil lânetli bir sanatçıdır. Bu sahne efsanevi Rodos heykeli etrafında yapılanmaktadır. Dizeleri okuyarak kaçak katil insanüstü ancak aynı zamanda da kırılgan bir gücü kendinde toplamak ister gibidir. Dünyanın yedi harikası arasında yer alan bu heykel, Hugo için her kahramana özgü güç ve zayıflık karışımını ifade eder. Bilindiği üzere devasa boyutuna karşın heykel bir depremde yıkılmıştır. Aynı durum Zucco için de geçerlidir, bölümün başlığı da zaten Zucco'nun artık ölüm kulvarında olduğunun habercisi gibidir.

"Dalila" başlıklı dokuzuncu bölümde ağabeyi eşliğinde polis karakoluna gelen yeni yetme kız katili tanıdığını ve adını bildiğini açıklar. Bölüm başlığından da anlaşılacağı gibi Koltès, *Kitab-ı Mukaddes*'e bir gönderme yapmakta ve Zucco ile yeni yetme kız çiftini efsanevi bir çifte, olağanüstü gücünü saçlarından alan Samson ile onu baştan çıkararak saçlarını kesip gücünü yitirmesine yol açan düşman kavimden Dalila çiftine benzetmektedir. Burada da yeni yetme kız, Dalila gibi âşığının sonunu hazırlamaktadır. Soru-yanıt formatından uzak polisin yaptığı sorgulama, bilgi alışverişinin olanaksızlığını ortaya koymakta ve devamında bulmaca oyununa dönüşerek grotesk ile trajik arasında gidip gelmektedir.

"Rehine" başlıklı 10. bölüm gün ortasında bir parkta geçmektedir. Şık giyimli bir kadın bir bankta oturmakta ve ileride oynayan oğluna göz kulak olmaktadır. Zucco'yu yanına oturmaya davet eder. Sakin sakin sohbet etmeye başlarlar ancak Zucco silahını çekip kadından arabasının anahtarlarını ister. Kadın vermeyince oğlunu yanına çağırması için tehdit eder. Çocuk geldiğinde Zucco onu rehin alır ve

bu durum çevrede gezinenleri ve polisleri oraya toplar, her biri bir şey söylemeye başlar. Polisler ona anahtarları atsa da Zucco çocuğu öldürür ve kaçışan insanların gözü önünde kadını da alıp parktan kaçar. Rehin alma olayı gösteri içinde bir gösteri sunduğuna göre burada dramatik bir oyun içinde oyun durumu söz konusudur. Tıpkı oyunu izleyen seyirciler gibi, rehin olayını izleyen parktaki insanlar da ellerinden bir şey gelmeden olayı izlemek durumundadırlar. Burada Koltès, *Hamlet*'in bu kez ikinci perdesinin ikinci sahnesinde karakterlerin oynadıkları tiyatro gösterisi sahnesinden esinlenmiştir. Ayrıca parkta gezinen insanların hep bir ağızdan olayla ilgili aktarım yapmaları tragedyadaki koroları çağrıştırmaktır. Bilindiği üzere Yunan tragedyasında anonim kişilerden oluşan koronun işlevi gerçekleşen aksiyonu tarafsız bir biçimde seyirciye bildirmekti. Ancak burada koro tarafsız izleyici konumundan uzaklaşıp olaya yönelik basit, hatta adi bir söylemle yorumlar yapmaktadırlar. Bu tür sözler komik bir hava yaratmakta ve çocuğun ölümüyle karşıt bir durum oluşturmaktadır. Bu da durumun korkunçluğunu ikiye katlamaktadır.

"Pazarlık" başlıklı on birinci bölümde ağabey, uzun bir pazarlık sonucunda kız kardeşini genelev patronuna satar. Patrona da kızın bu işi kendi istediğini ve birini aradığını söyler. Bu tablo Koltès'in bir önceki oyununa, yine bir pazarlığın söz konusu olduğu *Dans la solitude des champs de coton*'a bir gönderme olarak düşünülebilir. Bu bölüm geçerli değerlerin yalnızca para ve kötülük olduğunu göstermektedir. Önceki değiş tokuşların aksine tecimsel takas soru ile yanıtların karşılaştığı bir diyaloga olanak tanımakta ve replikler mantık çerçevesinde birbirlerini izlemektedirler. Yeni yetme kız özne konumundan nesne konumuna geçmekte, aile hücresinin oluşturduğu hapisten kurtulmakla birlikte bu kez toplumun kölesine dönüşmektedir.

"Gar" başlıklı on ikinci bölümde Zucco ile zarif kadın gara gelmişlerdir. Zucco doğduğu kente Venedik'e gitmek istemektedir. Kadından bilet parası ister. Kadın da onunla gitmeye çalışır ancak tüm yalvarmalarına karşın Zucco kabul etmez ve gardan yalnız başına ayrılır. Bu bölümde ikisinin arasında geçen konuşmalar rehin sürecinde parktaki insanların sordukları sorulara yanıt getirmektedir. Zucco'nun açıklamaları bu cinayetin anlamsızlığını daha çok vurgulamaktadır. Gar imgesi gidişi çağrıştırmakta, dolayısıyla yeni bir kaçış uzamı oluşturmakta ve çift göstergeli bir işlev yüklenmektedir. Bir yandan toplumun oluşturduğu hapishaneden kaçıp daha iyi bir yaşama gidebilme olanağı sunmakta ve tıpkı Rimbaud gibi Zucco da, garı dışarı

açılan bir kapı gibi görmekte ve gitmeyi hayal ettiği Afrika öncesi bir bekleme odası olarak algılamaktadır. Camus'nün Meursault karakteri gibi Zucco da, yaşadığı evrene yabancıdır ve bu yabancılık hissi etrafında yer alan her şeye karşı gösterdiği ilgisizlikte kendini belli eder. Kendini evrenin dayattığı kodlara hapsedilmiş hissetmekte, dolayısıyla bulunduğu her ortam onun için bir hapishaneye dönüşmektedir, özellikle de bir hücreye benzettiği aile ortamı. Aileden, toplumdan kaçmak tek kurtuluş yolu olarak ortaya çıkmakta Afrika'ysa kurtuluşu simgeleyen ülke olarak düşlerinde yerini almaktadır. Ancak Afrika düşü coğrafi bir gerçekliğe gönderme niteliğinde olmayıp, gerçek yaşamın bir eğretilemesi olarak değerlendirilmelidir. Öte yandan anonim insanların transit geçtiği, dolayısıyla tanınmama olasılığının yüksek olduğu bir yer olması Zucco'nun görünmez olmak isteğiyle örtüşmektedir. Zaten altıncı tabloda yaşlı adamla konuşmalarında Zucco kaybolmak arzusunu dile getirmiştir. Görünmez olma arzusu bağlamında yine mitolojik bir figüre, bu kez Gygès'e bir göndermeden söz edilebilir. Söylenceye göre Gygès görünmez yapan bir yüzük bulur, onu kullanarak kralı öldürür ve kraliçeyle evlenir. Zucco da onun gibi görünmez olmak istemektedir, amacı böylece anonim bir kişilik olmak ve öteki insanlara benzemektir.

"Ofelya" başlıklı on üçüncü bölümde aynı garda gece yarısı kızın ablası son derece üzgün, kardeşinin gitmesine izin verdiği için kendine kızmaktadır. Boş bir gar imgesi terkedilmişliği çağrıştırmakta ve her insanın kendi yoluna yalnız devam ettiğini simgelemektedir. Ablanın hayvanlara göndermelerle dolu monologunda kadın ve erkek farklı hayvanlara benzetilmektedir. Abla, kız kardeşine yönelik olarak saflığa ve havaya işaret eden kuş adlarını kullanırken, erkekler için toprağın üstünde ya da altında sürünen, domuz ya da fare gibi pislikle özdeşleşen hayvan adlarını yeğlemektedir.

"Tutuklanış" başlıklı on dördüncü bölümde kızın çalıştığı genelevde iki polis, Zucco hakkında konuşmaktadırlar. O anda Zucco sokakta belirir. Onu gören kız Zucco'ya koşar ve aşkını ilan eder. Kıza yanıt vermeyen Zucco polislerin kendisini tutuklamalarına izin verir ve beş kişiyi öldürdüğünü söyler. Bu aslında bir buluşma sahnesi olmakla beraber karşıt bir durumdan da söz etmek gerekir. Şöyle ki kız Zucco'yu bulmuş, ancak Zucco'nun onu görmezden gelmesiyle bulmasıyla kaybetmesi bir olmuştur. Bu tabloda geçen her replik önceki tablolara gönderme yapmaktadır. Polislerin diyalogu ilk tablodaki gardiyanların diyaloguna, komando

kıyafetinden söz edilmesi annenin öldürüldüğü ikinci tabloya, kızın ihaneti Samson ve Dalila çiftine doğrudan gönderme niteliğindedir. Metin bu çevrimsel kapalı yapısıyla gardiyanların gözetiminde mahkûmların hapishanedeki volta atışlarını da andırmaktadır. Her trajik aksiyonun sondan önceki aşaması "némésis" yani ceza faslıdır. Burada da bu görevi yeni yetme kız üstlenmiştir. Ancak genelde intikam duygusuyla yapılan bu tür eylemler burada karşıt bir mantıkla işlenmekte, kız intikam değil Zucco'ya aşkını itiraf etmek için ona koşmaktadır.

"Zucco Güneşte" başlıklı on beşinci ve son bölümde zaman öğle saati, mekânsa hapishanenin damıdır. Gardiyanların ve mahkûmların Zucco'nun kaçtığını haber veren sesleri duyulur. Gövdesi ve ayakları çıplak bir halde damın üstünde Zucco gözükür. Sesler ona sorular yöneltirler, Zucco da yanıtlar, ardından da hepsinden tepeye çıkan güneşe bakmalarını ister. Güneş gitgide gözleri kör etmektedir. Ani bir rüzgâr çıkar ve Zucco düşer. Oyunun son bölümünde Zucco'yu sorgulayan anonim sesler "İnsan anasını babasını öldürür mü Zucco?" (s.56) sorusuna Zucco: "Dünyanın en doğal şeyidir insanın anasını babasını öldürmesi" (s.56), diye yanıt verirken bedeninin ve eğilimlerinin bilincine varmak için ana-babanın öldürülmesinin bir geçiş töreni niteliğinde olduğunu belirtmek ister. Böylece Zucco'nun her bir gelişimine bedeninin ve gestusunun değişimi eşlik eder. Öldürme eyleminde kullanacağı silah kurbanıyla olan ilişkisini belirleyecektir. Kan bağı olanları elleriyle öldürürken (babasını pencereden iterek, annesini elleriyle boğarak) yabancısı olduğu kurbanları bedeninin bir uzantısı olarak kabul edilebilecek silahlarla öldürecektir (polis müfettişini bıçakla, çocuğu tabancayla). Ancak Koltès bir kan banyosu sunmaz seyirciye, gerçekleştirilen cinayetlerin yarısı ikinci bir ağızdan aktarılır. Baba cinayetini anneden, müfettiş cinayetini de olaya tanık olan fahişeden öğrenmekteyiz. Anne cinayetini Zucco son derece sakin ve okşarcasına işlerken, çocuğun öldürülmesi, rehin alma sahnesiyle neredeyse gülünç bir ortamda gerçekleşir. Hapishaneye geri dönüş Zucco'nun oyun boyunca amaçladığı ölüme varmak için en uygun durumdur. Mistik ve kısa bir geri dönüştür bu, onu istediği sona ulaştıracak geçici bir duraktır. Son sahne anonim sesler eşliğinde gelişir. Güneşe bir tek Zucco bakabilmekte ve yine yalnızca o kendisini fiziksel ve metafiziksel bir güçle donatan ve yukarı çıkışını sağlayacak "güneşin erkeklik organı"nı görebilmektedir (Mounsef, 2005, 187-193). Tragedyaların son bölümü tutkulardan arınıldığı, çatışmaların sonuçlandığı, oyunun kahramanının yanı sıra seyircilerin de huzura kavuştuğu

katarsis aşamasıdır. Bu son tabloda toplumun baskısından ve hapishaneden kurtulan Zucco'nun dinginliğe doğru yol aldığı görülmektedir. Ancak burada katarsis karşıt bir durum yaratmakta, bu düşüş Zucco için yeni bir başlangıç anlamına geldiğine göre, kahramanın ölümüne değil bir umuda yol açmaktadır. Bu son tabloda sesler duyulmasına karşın sahnede yalnızca Zucco vardır. Hem cellât, hem kurban konumunda olan Zucco yeni bir boyuta geçmektedir. Güneşin gücünün hâkim olduğu bu son tablo çift anlamlı bir mahşer günü gibidir. Kopan fırtına bir yandan dünyanın sonuna benzer bir görüntü sunmakta, öbür yandansa atom bombasının ışığını çağrıştıran kör edici aydınlıkla kahramanı kurban konumuna taşımaktadır; dolayısıyla düşüş bir yükselişe dönüşmektedir.

c) Anlamsal boyut:

Nedensiz ve amaçsız bu öldürme işleminin bizi insanlık durumumuz üzerine düşünmeye yönlendirdiğine dikkat çeken Donia Mounsef ( 2005, 182-185), Koltès, seri katiller üzerine çalışan gazeteci Pascale Froment'dan Succo'ya ait hapis döneminden kalan kimi kayıtlara ulaştığını söylemektedir. Yazar oyunun "ölmeden önce" başlıklı sekizinci bölümde bu kayıtlardan kimi tümceleri olduğu gibi kullanır: "Söyleyecek söz bulamıyorum artık, kelimeler tükendi. (…) Bir yıl, ya da yüz yıl... ne fark eder? Hepimizin sonu gelecek. Hepimiz öleceğiz. O zaman kuşlar ötecek, kuşlar bayram edecek" (s.23). Ancak bu sözleri sahneye uygularken Succo'nun şiirsel söylemine bir başka boyut daha ekleyecek ve Zucco'yu yaklaşan ölümün bilincinde bir hüzünle donatacaktır. Mounsef (2005, 179), *Roberto Zucco*'yu her şeyden önce kaçış üzerine yazılmış bir oyun olarak nitelemektedir. Metin "hapisten kaçış, alış-verişe dayalı kapitalist sistemden kaçış, katilin bakışından kaçış, aynı zamanda da tiyatro içinde tiyatrodan kaçış, şiirsel dilde tiyatro dilinden kaçış"la kaçışın sayısız çağdaş versiyonunun sahneye taşımaktadır. Yazar oyunu kaleme aldığında kendi yaşamının sonuna geldiğinin bilincindedir. Ubersfeld (1999, 68)'in tanımıyla "ölüme yürüyüşün oyunu"dur bu.

Koltès metinlerini sahneye taşımış bir yönetmen olarak Nicolas Klotz (2004, 175-192)'a göre *Roberto Zucco*'da uzam iç içe geçmiş bir dizi gömüt gibi işlev görür. Oyun metnin yıktığı bir dizi durum yaratır. Bir durum yerleşir gibi olduğunda metin hemen onu yıkar ve başka bir duruma dönüştürür. Bir şeyin tam olarak anlaşılması bir başka durumun anlaşılmasına yol açar ve bu böyle sürüp gider. Koltès metinlerinin izlediği yoldur bu, en azından sahnelemede izlenmesi gerekendir.

*Roberto Zucco*'yu yazdığında Koltès ölümünün yakın olduğunu bilmektedir, hatta belki de kendi ölümünü yazmaktadır.

Faerber (2006, 43), Koltès yapıtının bir sentezi olarak kabul gören *Roberto Zucco*'nun, yazarın tiyatroya değin görüşlerini Zucco karakteri aracılığıyla kristalleştirdiği oyunu olarak tanımlamaktadır. Metroda resmini gördüğü ilk günden itibaren kendisini ona yakın hissettiğini, kendisiyle yapılan bir söyleşide de belirten Koltès (1999c, 110), kahramanıyla bir bakıma özdeşleşmekte ve bir güneş fırtınasında yok olan Zucco, yazarın yaklaşan sonunun da habercisi olmaktadır. Zucco aracılığıyla Koltès, tüm yapıtının dramatik biçimlerini özetlemiş olur. Beşinci ya da on üçüncü tablolarda yer alan tiratlar, yedinci ya da on birinci tablolarda önceki yapıtlarına yapılan göndermeler ya da oyunun *Hamlet*'in bir yeniden yazımı olması bu duruma örnek oluşturmaktadır.

Yazar 1987 yılında Fransız basınını çok meşgul eden gerçek bir oyundan esinlenmekle birlikte gündelik bir olayı bir mit boyutuna taşımıştır. Faerber (2006, 46), Succo'nun S harfinin Z harfine dönüşmesi Roland Barthes'ın S/Z'de de belirttiği üzere bir kişilik kaymasının göstergesi olduğuna dikkat çekmektedir. Burada da Zucco gerçeğin dışına doğru zigzag yapan ve mitleşen bir kişiliktir.

Koltès için önemli olan döneminin gerçekliğini yakalamak post-modern umutsuzluğu değiştirmeye çalışmaktır. Bu amaçla bol eğretilemeli ve hatta abartmalı (hyperbole) bir dil kullanır, çünkü ölmek yaşamın "kusurlu" bir abartmasıdır. Klasik kahramanların aksine Zucco ölüme değil yaşama karşı gelir. Zucco'nun cinayetleri, aylarca yetkilileri uğraştıran Succo'nun cinayetlerine benzemez. Bu noktada Mounsef (2005, 195) ikisinin arasındaki bir harflik farka, S'nin aynadaki yansıması olan Z'ye dikkat çekmekte ve böylece aynadaki yalanların bizi sahne gerçekliğine taşıdıklarını belirtmektedir. Şöyle ki Stéphane Patrice (2008, 150)'in de Barthes'a gönderme yaparak belirttiği üzere Z, S'yi sakatlamakta ve tiyatrolaştırmaktadır.

> " (…) Z sakatlama yazacıdır: sesbilgisel açıdan Z, cezalandırıcı bir kamçı gibi, cehennem bekçisi bir böcek gibi şaklar; yazımsal olarak, sayfanın değişmez beyazlığının içinden abcenin yuvarlılarının arasına eğik ve yasadışı bir kesici olarak çaprazlamasına elle atılmış olup, keser, karalar, çizgi çizgi yapar (…) bu Z sapkınlığın yazacıdır. (…) Üstelik S ve Z yazımsal bir ters–yüzlük ilişkisi içindedir: aynanın öteki tarafından bakıldığında aynı yazaçtır." (Barthes, 2006, 100, çev. Sündüz Ö. Kasar)

d) Metinlerarası saptamalar:

Oyunda ilk tablodan itibaren dünya edebiyatının etkilerini görmek olanaklıdır. Oyunun açılışında karanlıkta konuşan iki gardiyan ile damda duran Zucco'nun

gölgesi çok bildik bir sahneye, Shakespeare'in Hamlet oyunun açılış sahnesine, bir gönderme niteliğindedir. Gardiyanların arasında geçen konuşmalarsa Beckett'in oyunlarını, özellikle de *Goodot'yu Beklerken*'in ikilisi Vladimir ile Estragon arasında geçen sorunlu ve absürd diyalogları anımsatmaktadır. Bir başka göndermeyse Koltès'in *Combat de nègre et de chiens* başlıklı oyununun giriş sahnesine yöneliktir. Söz konusu oyun yukarıda da belirttiğimiz gibi, benzer bir yaklaşımla, gözetleme kulelerine yerleşmiş zenci muhafızların bağırışlarıyla açılmaktadır. *Roberto Zucco*'da dolantı tüm gerçeklikten arınmış bir durumdadır. Yazar önemli mitlerin masal mantığına dayanan geleneğine uyarak Samson ve Dalila, Minotaure, Goliath ya da Rodos heykeli gibi söylence kahramanlarının yanı sıra Shakespeare'in Hamlet'i ya da Dostoievski'nin Raskolnikov'u gibi edebiyatın önemli figürlerini de harmanlayarak, çağdaş bir söylence yaratmıştır. Genelde mitler insan ruhunun işleyişini didaktik bir yaklaşımla açıklalar. Koltès'in yarattığı mit de insan davranışının sorumsuz yanını vurgulamaktadır. Zucco'nun davranışları akılla bağdaştırılamayacak boyuttadır, Koltès bu davranışları anlamaya ya da anlatmaya çalışmaz, aksine bu sıra dışı kişiyi, davranışlarının nedenlerini bile saptayamayan bir varlığa dönüştürür. Didaktik bir sonu olan yapıtlar genelde insanlık üzerine hep bir ahlak dersiyle noktalanır, Koltès'se bu yaklaşımı tersine çevirmekte, Zucco aracılığıyla insan davranışlarının sorumsuz niteliğini vurgularken, sahneye taşıdığı bu "öfkeli yaratığı" ahlaksız bir karşıt-örnek olarak sunmamakta, bu olaydan bir ahlak dersi çıkarmamakta ve ötekilerden yürekli olabilen bir adamın işlediği nedensiz cinayetlerin anlamsızlıkla eşdeğer olduğuna dikkat çekmektedir. Çünkü Koltès için geçerli olan ahlak dersi yalnızca güzelliktir. Bir söyleşide buna dikkat çeken yazar (1999c, 113), "Güzellik olmadan yaşam yaşanmaya değer olmazdı. O zaman güzelliği koruyalım, güzelliği saklayalım kimi zaman ahlaklı olmasa da. Ben güzellikten başka bir ahlakın olmadığına inanıyorum", demektedir. *Kitab-ı Mukaddes* ile mistik metinlerin ateşli bir okuyucusu olan Koltès, oyunu katilin kötülüğü her sahnede güzelliğe dönüştürdüğü bir anlatı biçiminde kaleme almış öyle ki Zucco toplumun hem "aziz"i hem de "kurban"ı konumuna gelmiştir. Seyircide/okuyucuda bir nefret uyandırması gerekirken Zucco kabullenmişliği ve yenilgiyi sergileyen lirik söylemiyle, olayların önüne geçemeyen, ancak tanık olabilen her kurban gibi öne çıkmakta ve Hıristiyan söylencesine uygun olarak tıpkı aşama aşama ölüme yaklaşan İsa'nın "Acılar Yolu"ndaki son yolculuğunda olduğu gibi, o da acısının, yakın ölümünün bilincindedir. Kahramanının metnin sonunda

insan niteliklerinden soyutlanıp tinsel niteliklere büründüğü hajiografik metinlerde olduğu gibi, oyun son tablosuyla, gerek güneşin gözleri kör edici aydınlığıyla, gerek Zucco'nun sözleriyle, kıyamet gününü çağrıştırmakta böylece gündelik ortamdan ayrılıp, dünyanın sonuyla gelecek yeni bir başlangıca doğru kapıyı aralamaktadır. Bu noktada Zucco'nun son sözleri ile tanrıça Mitra miti arasında bir koşutluk kurmak gerekecektir. Ayrıca metin alt başlığı (exergue) olarak kullanılan Mitra dinsel törenlerinde okunan alıntı, "İkinci duadan sonra göreceksin ki, güneşin çemberi kırılacak ve rüzgârların babası phallus (penis) ortaya çıkacak. Doğuya dönersen o da kıpırdamaya başlar, Batıya yönelirsen seni izler", oyunun başından okuyucuya bir anahtar sunmaktadır. Mounsef (2005, 199), Mitra dinsel törenlerinde okunan bu duanın, ışıklı yüksek dünya ile karanlık alçak dünya arasında aracılık ettiğine, ikinci duanın Zucco'ya hem düşman dış dünyadan ayrılmasına, hem de hastalığın kaynağı cinsel organından kopmasına olanak sağladığına dikkat çekmektedir. Bu yeni düzende Zucco onu özgürleştirecek, bedeninin dışında, güneşe ait ve rüzgârın tuttuğu başka bir cinsel organa kavuşabilecektir. Zucco'nun son sözleri bu duayı tekrar ederken hem yakın ölümünü, hem de ahlaksızlığa doğru kurtuluşu kabullenmektedir. Böylece Zucco polisten kaçmamakta, kendini tutuklatmakta, güneşe doğru son kaçışıyla hastalığından kurtulup yeni bir doğuşa doğru yol almaktadır. Onun yazgısı oyunun başında yer alan Mithra'nın önsezisini tamamlamaktadır. Güneşin cinselleştirilmiş imgesiyse yeni bir dünyanın doğuşuna açık bir gönderme niteliğindedir. Zucco'nun atlayışıyla kahraman yeni bir boyuta geçmekte ve böylece hajiografik anlatıya uygun olarak metin yeni bir azizin yok olmasıyla son bulmaktadır (Faerber, 2006, 56).

Genelde kötülük figürlerini, özelde de katil figürünü azizleştiren Jean Genet'nin mirasçısı olarak Koltès de, insan öldürme eylemini olumlu bir eyleme dönüştürerek Zucco'yu aziz mertebesine taşımaktadır. Zucco babasını, annesini, müfettişi öldürerek onları kurban konumlarından kurtarıp beklemedikleri bir özgürlük sağlamış ve böylece kurtarıcı Mesih konuma yükselmiştir. Böylelikle Zucco kurban, aziz, kurtarıcı kimlikleriyle insanların yazgısını değiştirebilecek insanüstü bir varlığa dönüşmüştür. Zucco son sahnede "Ben güçlüyüm, bir gergedan gibi", diyerek insan sözleri ile hayvan gücünü birleştirmekte, insanın geleceğini hayvanın gücüyle ilişkilendiren Rimbaud'nun dünya görüşü gibi, Zucco bir canavara ve insanüstü bir varlığa dönüşmektedir. Zucco dışında hiçbir kahramanın bir ada sahip olmaması

öyküyü gündelik bir olaydan çıkarıp genel bir çerçeveye oturtmakta, böylelikle her kişilik, insanlığın farklı bir kesitinin simgesine dönüşmektedir. Zucco'ysa tıpkı farklı kavramları temsil eden öbür kahramanlar gibi çağdaş insana özgü bir özelliğe "sorumsuzluk"un simgesine dönüşmektedir.

e) Barok öğeler:

Koltès için her öykü kendi biçimsel zorluklarını da birlikte taşır. Öyle ki belirlenmiş hiçbir dramatik kurala boyun eğmeden dolantının ve kahramanın alacağı yolun gerektirdiği formata yönelmeyi yeğlemiştir yazar. Bu durum *Roberto Zucco* da zirveye ulaşır. Oyunun yapısı kahramanın kaotik yolculuğuna öykünür. Bir zigzag çizecek olan bu parkur Zucco'nun ilk harfiyle uyum içinde olacaktır. Oyunun yapısı barok tiyatronun mirasçısı olarak hiçbir kurala uymayan, ancak kahramanın zorlu ve göçebe yolculuğuna eşlik eden, labirenti andıran dolambaçlı bir yapıdadır. Birbirini tamamlayan zincirleme bir anlayışla değil, beklenmedik kesintilerle dolu bir biçimde tasarlanan metin, Zucco'nun eylemlerinde çıkmaz yollarla dolu karmaşık bir görüntü sunmaktadır. Metin gerek öykü, gerek biçim bağlamında çatallanmaya ve kaybolmaya yönelik bir anlayışı sergilemektedir. Yalnızca ilk iki tabloda sürekli bir biçimde Zucco üzerine yoğunlaşan temel dolantı, üçüncü tablodan itibaren yeni yetme kızın tecavüze uğramasıyla çatallaşmakta ve iki kutba ayrılmaktadır. Sinema tekniğini çağrıştıran bir yaklaşımla oyunun yapısı bir kutuptan ötekine geçerek zigzaglar çizmekte, metin yeni yetme kız çerçevesinde gerek abla, gerek ağabey figürleriyle yeni çatallaşmalara yol açmakta, ikincil boyutta kahramanlara ayrılan birçok tabloyla zigzaglarını sürdürmekte ve bunların ana karaktere ve dolantıya bir katkısı olmamaktadır. Koltezien kompozisyonun özelliği bu oyunda olduğu gibi hiçbir şeyin üst üste toplanmaması, aksine her şeyin bölünüp kaybolmasıdır. Oyunda yer alan kişi sayısı kadar öyküye de yer verilmekte, ancak bunlar hiçbir diyalektik ilişki içinde bulunmadıkları gibi iletişim içine bile girememektedirler. Bunun yanı sıra Calderon'un barok oyunu *La vie est un songe* gibi, oyun merkezde olan aykırı bir kahraman üzerine yapılandırılmıştır. Oyun en başından beri bir kişilik olmayı reddeden bir kahramanı sahneye taşımaktadır. Zucco "Ben kahraman sayılmam" (s.16), diyerek konumunu reddetmekte ve "insanların nicedir hayal ettikleri görünmez adam gibi" görünmez olmayı yeğlemektedir. Koltès oyunun başından itibaren karanlık atmosferi kullanmakta ve böylece karanlıkla görünmezliği vurgulamaktadır (Faerber, 2006, 65). Shakespeare tiyatrosunda olduğu gibi, Koltès

de kahramanının canavar boyutunu sahneye taşımak için barok türün düzensiz kompozisyonunu yeğlemiş, paradoksun, değişkenliğin, taşkınlığın estetiğine yaslanmıştır. Oyunun belirleyici sahnesi, yeni yetme kızı genelev patronuna satmak için "Pazarlık"ın gerçekleştiği, durumu ters yüz eden ve karakterlerin konumlarının dengesini bozup onları düşüşe yönlendiren on birinci tablodur. Burada güç el değiştirmekte, saflığın simgesi bakire kız büyük bir zigzag çizerek kendi kaybına yönelirken, katilin yolu da "kurtuluşa" doğru çevrilmektedir. Böylece Ortaçağ İspanyol kilise oyunları olarak tanımlayabileceğimiz "autosacramental" oyunlarına özgü bir değişim gerçekleşmiş ve *Roberto Zucco* bu türün çağdaş bir versiyonu olarak tiyatro tarihinde yerini almış olur, azizliğe giden yolda tek farksa Koltès'in seçtiği yolun dinsel değil dindışı olmasıdır. Ancak koltezyen autosacramental da Calderon'da olduğu gibi tinsel bir uyanışla noktalanmakta, Zucco dünyevi bedenini damdan düşerek terk ederken, tinsel bir çıkışla kurtuluşa doğru yönelmektedir (Faerber, 2006, 68).

Tragedyalarda ölüm teması oyunun sonunda yer alır, oysa çağdaş bir tragedya olarak nitelendirilebilecek *Roberto Zucco*'da karşıt bir yaklaşımla oyun öncesinde yer almaya başlar, ilk tabloda babanın öldürüldüğünü öğrendiğimiz gibi, ikinci tabloda da annenin öldürülmesi bu kez sahnede gerçekleşir. Oyuna ölüm temasının egemen olması yazgının gücüne ve trajik yönüne bir gönderme niteliğindedir. Zucco kendisini öldürerek bir bakıma yazgıya karşı gelmektedir, böylece düşlediği ülkeye (Afrika) ulaşabilecektir.

f) Hamlet'ten Zucco'ya:

Koltès daha önce de vurguladığımız gibi, oyun yazarlığı mesleğine yazınsal yapıtların yeniden yazımı yoluyla başlamış olup bu bağlamda hayranı olduğu Shakespeare'in *Hamlet*'inden *Le Jour de meurtres d'Hamlet* başlıklı bir uyarlama yapmıştır. Ancak Hamlet'in etkisi Faerber (2006, 95)'in dikkat çektiği üzere, *Roberto Zucco*'da bir bütünlük kazanır. Barok ile romantizmi bir potada eriten oyun yeni bir tragedya oluşturmaktadır. Her ne kadar oyun sinematografik bir yapı sergilese de, Koltès bu oyunda Shakespeare'den esinlenen dramatik bir yapıya başvurmuştur. Öncelikle on beş tablonun her birinde farklı bir uzam kullanarak Fransız klasik tiyatrosunun yer birliği kuralını sırtını dönmüştür. *Hamlet*'in etkisi özellikle gardiyanların devriye gezdiği ilk tabloda çok belirgindir. Ayrıca on üçüncü tabloya Ofelya başlığını vererek Koltès söz konusu oyuna doğrudan gönderme

yapmakta, böylelikle Zucco'yu Danimarkalı prensle özdeşleştirmektedir. Bu bağlamda her iki kahraman arasında koşutluklar kurmak mümkündür. Öyle ki tıpkı babasının amcası tarafından öldürüldüğünü anlayan Hamlet'in yaşamdan soğuması gibi, Zucco da istediği yaşamı sürdürmesini engelleyen toplumsal kodları reddetmektedir. Toplumdan nefret ederken Zucco da, romantik Hamlet'in çektiği acıları çekmekte, küçümsediği dünyadan kurtulmak için ölüme sığınmaktadır. O da yine Hamlet gibi delilikle bağdaştırılabilir. Ancak her ikisi arasında önemli bir farklılık söz konusudur. Hamlet yaşamı, dolayısıyla aksiyonu reddederken, Zucco aksine kendini aksiyonun içine atmıştır. Böylece *Roberto Zucco* da *Hamlet* gibi kahramanın ölümüyle noktalanan bir tragedyadır. Her tragedyada olduğu gibi *Hamlet* de aşırılık, hırs, gurur gibi duyguların esiri olarak Hamartia'nın kurbanı olmuş bir kahramanın yazgısı üzerine temellendirilmiştir. Sonuçta Hamlet'in istediği de dünyayı arındırmak, insanlık yasalarına bağımlı olmamaktadır. Tıpkı *Hamlet*'te oyunu açan hayalet gibi, Zucco da hep insanüstü bir gücün etkisi altındadır. Hamlet hep monologa dönüşen uzun tiratlar aracığıyla yüksek sesle düşünürken Zucco da aynı yöntemle uzun tiratlara başvurur. Her ikisinde de bu monologların simgesel bir işlevi vardır: Başkalarının verecekleri yanıtlarla ilgilenmeyen kişilerin toplumdan soyutlanmış yalnız insanların söylemidir bu.

Bu gündelik olay farklı yaklaşımlarla görsel sanatlara malzeme oluşturmuştur. Olay Koltès'in kaleminde bir tiyatro oyununa dönüşürken, Cédric Kahn içinse *Roberto Succo* (2001) başlıklı bir filme konu olmuştur. Koltès bu kişiliğe yüklenen mitik anlama yoğunlaşmış, bu da yazarın olayı ve kahramanları mitik bir anlayışla işlemesine yol açmıştır. Oysa 2001 yılında gerçekleştirdiği filminde Kahn içinse eylemlerin gerçekliği ön plandadır.

Oyun, yazarın ölümünden bir yıl sonra 12 Nisan 1990'da yapıtlarını sahneye taşımasını en çok istediği yönetmenlerden Peter Stein tarafından Berlin'de sahneye koyulmuştur. Stein oyun sonrasında "Fransız retoriği Alman retoriğine zor ayak uydurmaktadır", diyerek öz eleştirisini yapmıştır (Comédie-Française, 2007, 57).

Fransa'daysa oyunun ilk versiyonu radyo için Catherine Lemire tarafından gerçekleştirilmiş, 1990 yılında Michel Piccoli tarafından okuma tiyatrosu kapsamında okunmuş, 1991'deyse Bruno Boeglin tarafından sahnelenmiş ancak turneye çıkan oyun Chambéry'de, gerçek Succo'nun polisi öldürdüğü şehirde, skandal patlayınca burada yapılacak olan gösterimler şehrin valisi tarafından

yasaklanmıştır (Comédie-Française, 2007, 41). Oyun günümüze dek farklı yönetmenlerce Fransa'da birçok kez sahnelenmiş bunun yanı sıra Belçika, İngiltere, Türkiye gibi ülkelerde de oynanmıştır.

# 4. KUM SAATİ MODELİ VE VARIŞ KÜLTÜRÜNDE KOLTÈS YAPITLARININ ÜRETİM İLE DOLAŞIM SÜRECİ

Bir önceki bölümde, içinden çıktığı kültürün sanatsal evrimiyle modellenmiş inceleme nesnemizin oluşum sürecini mercek altına alarak ve söz konusu nesnenin içinde barındırdığı sanatsal kodları çözümleyerek, Pavis'in önerdiği kum saati modelinin üst küresine yönelik çalışmayı tamamlamış olduk. Bu bölümdeyse, aynı nesnenin çeviri aracılığıyla yeniden üretilme sürecine odaklanacak ve okuyucuya/seyirciye ulaşana dek çeviri ürünün, bu kez varış bağlamının sanatsal kodlarıyla nasıl modellendirildiğine yoğunlaşacağız.

Dünyada olduğu gibi Türkiye'de de çeviri etkinliğinin, ülkenin siyasal ve ekonomik gelişimine koşut olarak büyümeye başladığını söyleyebiliriz. Bu büyümeyi Ülken (1997, 325) şöyle dile getirmektedir:

> "(…) Garp tercümeleri Tanzimattan evvel başlamış ve mahiyet itibariyle büyük bir fark göstermeksizin Tanzimattan sonra da devam etmiştir. Ancak Garp ve Şark zihniyetleri arasındaki karşılaşma mücadele şeklini aldığı zamandır ki, ikilik yavaş yavaş kaybolmuş ve iki âlem arasında kaynaşma başlamıştır. Bu karşılaşma ise Garptan yalnız tekniğe ait eserler tercümesiyle kalınmayarak, tam bir zihniyet değişmesini temsil eden san'at, felsefe ve ilim etrafında nakiller yapılmasıyla mümkün oldu."

Yukarıdaki alıntıda da vurgulandığı gibi Batı uygarlığına kapılarımızı açan en önemli etkinlik kuşkusuz çeviri etkinliği olmuştur. Bu sayede Türk okur Batılı sanat yapıtlarıyla tanışmış ve kendi sanat uzamını da geliştirme fırsatı elde etmiştir. Tiyatro da bu uzam içinde yerini almaktadır. Batı tarzında Türk tiyatrosunun geçmişi, ileriki bölümlerde daha ayrıntılı olarak ele alınacağı üzere çok eskilere dayanmamaktadır. Batı tiyatrosunun klasik yapıtları gibi eğlencelik seyirlikler olarak tanımlanabilecek vodviller, farslar, bulvar oyunları da çeviri aracılığıyla Türk seyircisiyle tanışmıştır. Bir de günümüzün deneysel çalışmalarının yanı sıra gerek dilsel, gerek biçemsel, gerekse izleksel düzlemlerde çağdaş klasikler olarak nitelendirilen, görece daha sınırlı bir seyirci/okuyucu kitlesine hitap eden yapıtlar da çeviri sayesinde Türk sanat yaşamına eklemlenmiştir. Bernard-Marie Koltès'in yapıtları bu son kategoride yerini alır. Koltès'in yazdığı ve yukarıda dökümünü verdiğimiz oyun sayısının çok fazla olmadığını ve bu oyunların bir bölümünün

yazarın tiyatro kariyerinin ilk yıllarına denk geldiğini ve bir bakıma yazarın ilk arayışları, önemli yapıtlara yol açacak ilk çalışmaları olduğunu söylemiştik. Alanın uzmanlarının da belirttiği üzere, Koltès'i önemli bir yazar konumuna taşıyan oyunuysa bilindiği üzere *La nuit juste avant les forêts* başlıklı oyunu olmuştur. (bkz. 3.2.2.1.3.1) Kazandığı üne koşut geride görece çok az sayıda oyundan oluşan bir yapıt bırakan Koltès'i bu denli değerli yapan ürün sayısı aşağıda da görülebileceği gibi temelde altı adettir:

- *La nuit juste avant les forêts*
- *Combat de nègre et de chiens*
- *Quai ouest*
- *Dans la solitude des champs de coton*
- *Le retour au désert*
- *Roberto Zucco*

Bu oyunların Türkiye'de dolaşımları elbette ilk aşamada çeviri aracılığıyla gerçekleşmiştir. Koltès oyunlarından Türkçeye çevrilmiş olanlarına baktığımızda bu temel oyunların tümünün yanı sıra öteki kategoride değerlendirilen iki oyunun da çevrildiğini görmekteyiz. Bir kısmı yayımlanmamış, bir kısmıysa farklı çevirmenlerce bir kereden fazla çevrilmiş oyunların, çeviri tarihlerine göre kronolojik dökümü şöyledir:

- *Pamuk Tarlalarının Yalnızlığında* (1996)
- *Roberto Zucco* (1999)
- *Batı Rıhtımı* (1999)
- *Zenciyle İtlerin Dalaş* (1999)
- *Ormanların Hemen Önündeki Gece* (1999)
- *Roberto Zucco. Tabataba. Sallinger. Çöle geri dönüş* (2003)
- *Ormanlardan Hemen Önceki Gece* (2006)
- *Ormanlardan Hemen Önceki Gece* (2011)

Bu oyunlardan Yiğit Bener tarafından çevrilen *Batı Rıhtımı* ile Ali Berktay tarafından çevrilen *Zenciyle İtlerin Dalaşı* 1999 yılında tiyatro alanında yayım yapan bir kuruluş olan Mitos-Boyut Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Ayça Akarçay tarafından çevrilen *Roberto Zucco* ile Işık Ergüden tarafından çevrilen *Tabataba.*

*Sallinger. Çöle Geri Dönüş* bir tek kitap halinde Dost Kitabevi Yayınları tarafından 2003 yılında yayımlanmıştır. Her iki yayın çeviriye ve yayına katkı programı çerçevesinde Fransa Dışişleri Bakanlığı'nın, Türkiye'deki Fransa Büyükelçiliği'nin ve İstanbul Fransız Kültür Merkezi'nin desteğiyle gerçekleştirilmiştir. Ayberk Erkay'ın çevirdiği *Ormanlardan Hemen Önceki Gece*'yse hiçbir destek olmaksızın 2011 yılında Mitos-Boyut Yayınları tarafından yayımlanmıştır.

Yayımlanmamış çevirilere baktığımızda bunların oyunu sahneleyen tiyatro kuruluşları tarafından sahneleme amacıyla çevirtildiği anlaşılmaktadır. Sahnelenen çeviriler şöyledir:

- Zeynep Avcı ile Olcay Kunal'ın çevirdikleri *Roberto Zucco,* 1999-2000 tiyatro sezonunda Kocaeli Şehir Tiyatrosu repertuarında yer almıştır.
- Yiğit Bener'in çevirdiği *Batı Rıhtımı,* İstanbul Belediyesi Büyük Şehir Tiyatrolarının 1999-2000 repertuarında yer almıştır.
- Olcay Kunal tarafından çevrilen ve Claude Léon tarafından gözden geçirilen *Ormanların Hemen Önündeki Gece,* 2000-2001 tiyatro sezonunda Tiyatro Oyunevi'nin repertuarında yer almıştır.
- Esen Çamurdan tarafından çevrilmiş olan *Pamuk Tarlalarının Yalnızlığında,* 2001 yılında Bagaj tiyatro grubunun ilk projesi olarak İstanbul'da Roxy gece kulübünde kısmen sahnelenmiştir.
- *Ormanlardan Hemen Önceki Gece* bu kez Hamdi Tuncer'in çevirisiyle Ankara Devlet Tiyatrosu 2006-2007 repertuarında yer almıştır.

Yukarıda sıraladığımız dolaşıma giren çeviriler, varış kültürüne yönelik çalışmamızın bu bölümünde, çeviriye uyarladığımız "kum saati" modeline (bkz.2.1.) koşut olarak, "uyarlayıcıların amacı", "uyarlama çalışması", "alımlama adaptörleri" ile "varış kültürünün sahnesel modellendirmeleri ışığında okunabilirlikler" katmanlarında mercek altına alınacaklardır.

### 4.1. Uyarlayıcıların Amacı

Çeviriyi, toplumsal bir eylem ve uluslararası kültürel değişim aracı olarak ele aldığımızda, çeviride rol oynayan tüm eyleyicileri yani bireyleri ve kurumları da

incelememiz gerekir. Pavis'in "uyarlayıcı"[6] sözcüğünü metnin sahneye taşınmasına aracılık eden tüm "eyleyicilere" yönelik olarak kullandığını belirtmiştik. Bizse sözcüğün kapsamını, metin düzleminde gerçekleştirdiğimiz çalışmamızın sınırlarını göz önünde bulundurarak daraltmak durumundayız. Dolayısıyla uyarlayıcı sözcüğü çıkış metninin bir çeviri ürüne dönüşmesinde ve söz konusu ürünün varış kültüründe dolaşıma girmesinde rol alan eyleyicilere işaret edecektir. Bu noktada Pavis'in önerisi ile çeviri sosyolojisinin önerilerinin benzer araçlara işaret ettiklerine dikkat çekmemiz gerekir. Şöyle ki bu alandaki çalışmalarıyla öne çıkan Johan Heilbron ile Gisèle Sapiro (2002, 3-5), yazınsal metinlerin dolaşımında, başka bir deyişle uluslararası değişimlerde rol oynayan eyleyiciler kapsamında çeşitli aktörlerin rol aldıklarını belirtmektedirler. Bunlar eğitim kurumları, çeşitli yardım kuruluşları, kültür ataşeleri gibi siyasi aktörler olabileceği gibi editörler, yayınevleri gibi ekonomik aktörler de olabilirler. Kültürel aktörler kapsamındaysa çevirmenler, yazarlar, ödüller sayılabilir. Biz de bu bağlamda uyarlayıcı kapsamına öncelikle özne/birey konumuyla elbette çevirmene, ardından da çeviriyi dolaşıma sokacak olan kurum/kurumlara yer vereceğiz. Kurum çerçevesindeyse içlerinde çeşitli görevleri üstlenmiş eyleyicileri barındıran ve metnin seçiminden varış kültüründe dolaşıma girmesine dek geçen süreçte rol alan yayınevi ve/ya da tiyatro kurumları ya da siyasi aktörler söz konusu olacaktır.

Uyarlayıcı her iki kültürü iyi bilen, aralarındaki farklılıkların bilincinde olan ve birini ötekine indirgemeksizin iki kültürü algılayabilen kişidir. Metnin seçiminden sahnelenmesine dek geçen aşamalarda yapılan çalışmalar belirlenmiş bir amaç doğrultusunda gerçekleşir. Bu amaç da kültürün kullanıcılarının yargılarını belirli bir doğrultuya yönelten ideolojik bir bakış açısına koşut olarak biçimlenir. Uyarlayıcıların amacını saptamaya yönelik araştırmamız, yukarıda dökümü verilen çevirilerin kronolojik sıralamasına koşut olarak iki aşamada gerçekleştirilecektir. İlk aşamada dolaşıma girin metinlerin ilk uyarlayıcıları konumunda olan çevirmenler ele alınacak, alana yönelik mesleki yeterlilikleri/profilleri aldıkları eğitim ve çalışmaları doğrultusunda sorgulanırken, gerçekleştirdikleri çeviriyle ilintili olarak kendilerine yöneltilecek sorular aracılığıyla da amaçlarının belirlenmesine çalışılacaktır. İkinci

[6] Kullandığımız terminolojiyi Pavis'e koşut olarak anlamlandırdığımız için "uyarlama" anlam birimi de çeviri pratiği bağlamında, çıkış metninin özgünlüğünü koruyarak varış metnine dönüştürme eylemine işaret etmektedir, dolayısıyla sözcüğün tiyatro çevirisinde yeri olan, çıkış metninden yararlanılarak farklı bir amaçla üretilen varış metinleri kapsamında yüklendiği anlamla bir ilgisi yoktur. Dolayısıyla "uyarlayıcılar" terimi de bu eylemi gerçekleştiren eyleyicilere işaret etmektedir.

aşamadaysa metnin yayımlanmış ve/ya da sahnelenmiş olması durumunda aynı işlem kurumsal düzlemde gerçekleştirilecektir.

### 4.1.1. *Pamuk Tarlalarının Yalnızlığında*

a) Çevirmen düzlemi:

Basılamamış olmakla birlikte Türkçeye ilk olarak çevrilen Koltès oyunu, *Pamuk Tarlalarının Yalnızlığında* başlığıyla çevrilen, yazarın başyapıt niteliğindeki *Dans la solitude des champs de coton* başlıklı oyunudur. Çeviri Esen Çamurdan tarafından 1996 yılında gerçekleştirilmiş ancak yayımlanmamıştır. Fransızca dilinde öğrenim görmüş olan Çamurdan, "Geleneksel Türk Tiyatrosu-Orta Oyunu" başlıklı yüksek lisans tezini, yukarıdaki bölümlerde Koltès'e yönelik incelemelerine başvurduğumuz Anne Ubersfeld (Sorbonne Paris X) yönetiminde gerçekleştirmiştir. Çamurdan, profesyonel yaşantısında bir dönem Devlet ve Şehir Tiyatrolarında dramaturg görevini üstlenmiş, ayrıca çeşitli konservatuar ve tiyatro okullarında dramaturgi ve tiyatro tarihi dersleri vermiştir. 1982 yılından bu yana çeşitli gazete ve dergilerde eleştiri ve inceleme yazıları yazmakta ve ağırlıklı olarak tiyatro olmak üzere çeviriler yapmaktadır. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali ile Uluslararası Eskişehir Festivalinin tiyatro danışmanlığını da yürüten Çamurdan, son yıllarda çalışmalarını çağdaş Türk tiyatrosu üzerinde yoğunlaştırmış olup, yayımlanmış beş kitabı bulunmaktadır.

Çamurdan'ın gerçekleştirdiği Koltès çevirisine bakacak olursak, bilinçli bir çevirmen olarak, gerçekleştirdiği varış metnine bir önsöz yazdığını ve oyunun biçimsel/biçemsel/sözcüksel yapısına koşut olarak benimsediği çeviri yaklaşımını açıkladığını görmekteyiz. Okura ve/ya da yönetmene yönelik olarak kaleme aldığı bu önsözle çevirmenin Koltès'in sıra dışı çizgisini vurgulama kaygısı taşıdığı anlaşılmaktadır. Çünkü çalışmamızın yapıtı inceleyen bölümünden de görülebileceği üzere, Koltès metinleri sıradan bir okuyucunun çözemeyeceği kadar katmanlı ve karmaşık bir yapı sergilerler. Zaten kendisiyle yapılan söyleşide de çevirmen bunu bir "önlem" olarak yaptığını dile getirmektedir, (bkz. Ek.4) :

> "Çünkü, deneyimlerimden biliyorum, özellikle sahnede, oyuncular, konuşmanın akışkanlığı veya söyleyiş rahatlığı için, yazarın biçemini hiç gözetmeden, metni rahatlıkla değiştirebiliyorlar, yönetmenler açısından da durum farklı değil. Bırakın Koltès'in bilinçle yapılmış cümle düşüklüklerini, yinelemelerini, noktalama işaretlerini; özellikle kullanılmış Osmanlıca sözcüğü Türkçeleştiren ya da bunun tersini yapan, uzun replikleri –soluk yetmiyor diye- kısaltan, kimi sözcükleri değiştiren vb. o kadar çok oyuncu ve yönetmen gördüm ki…

> Tabii aslında sorun oyunun ruhunu kavrayıp kavrayamamakta yatıyor, eğer o duyarlılığı taşıyorsanız ya da iyi bir profesyonel olarak yakaladıysanız onu, dil kendiliğinden akar."

Uyarlayıcı olarak çevirmenin çeviri eyleminden, özelikle de tiyatro çevirmekten haz aldığını ve bunu "Çok keyif veriyor bana oyun çevirmek. Düşünsenize, tüm kişilerin dilleri oluyorsunuz, kendinizi onların yerine koyup konuşturuyorsunuz, öfkelenenle öfkeleniyor, sevinenle seviniyorsunuz, (…) Birinin sesisiniz ama ses sizin sesiniz", diyerek dile getirdiğini görüyoruz. Tiyatro çevirisine olan bu özel ilgi "birçok neden yüzünden, Türkiye'de uzun bir süre sahnelenmeyeceğini" bile bile çevirmeni metni çevirmeye yönelttiği anlaşılmaktadır. Koltès'in özellikle bu metnini çevirme amacını çevirmen, kendisiyle yaptığımız söyleşide metnin dilsel ve yapısal özellikleriyle açıklamaktadır. Çağdaş tiyatro yapıtlarında söz konusu olan "tiyatronun soyut yapısı" sahnede konuşulandan çok konuşulmayanın çekiciliği, "suskunluk, sessizlik, kopukluk" gibi durumların derin anlamları, "kimin, hangi konumda ne söyle(me)diği, repliklerin uzunluğu, kısalığı, metnin "gerek kurgusu ya da kurgusuzluğu, içten içe işlenen izlekler, gerekse tüm bunları bütünleyen dili" gibi özelliklerin çevirmen için cazip olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla kopuk diliyle dikkat çeken Koltès'in bu oyunu, dille oynamayı seven biri olarak Çamurdan'ı çevirmeye yönlendirmiştir. Çamurdan aşağıda bir kesitini sunduğumuz önsözünde bu dilin özelliklerini ve çeviride nasıl bir yaklaşım benimsediğini şöyle dile getirmektedir

> "Çağdaş Fransız Tiyatrosunun klasikleri arasında yerini alan *Pamuk Tarlalarının Yalnızlığında*'nın bir özelliği yazarın belirli bir öykü anlatmayan tek oyunu ise, bir başka özelliği de kendine özgü dili ve kurgusudur. Bütünüyle dil üzerine kurulmuştur oyun ve kişilerinin diyalog kurma adına yaptıkları aslında dil cambazlığıdır. Yapıttaki çoğu sözcük birer anahtar rol üstlenir, ne ki bu rol söylemden söyleme değiştiği gibi, birçok anlamı da birden üstlenmiştir. Ve en saf anlatım bile ilk aşamada ifade ettiğinin çok ötesinde ve çok daha derin, karmaşık iletiler taşır; oyun kişileri bunların ardlarına gizlenmişlerdir ve sözcükler temelde kendini ele vermemek için başvurulan yolları oluşturur. Bir söylem kandırmacasıdır oyun, kişilerin, durum ve konumların belirsizliğinin, karmaşıklığının, gizemin dile ve giderek yapıya yansıdığı. (…) Öz ve biçimin bu denli içiçe girdiği, bütünleştiği yapıtı Türkçeleştirirken üzerinde titizlikle durduğum nokta, herşeyden önce, yazarın kendine özgü yapısını korumaya çalışmak oldu. Fransızcanın yapısını da zorlayan, sıradan bir konuşma görünümünde olup aslında bunun çok daha ötesine giden, noktalama işaretleriyle olsun (üç noktadan kaçınır, ya da kimi zaman hiçbir işaret kullanmaz), yinelemelerle, sıkca başvurduğu 'çünkü' benzeri sözcüklerle olsun (bunları türkçenin kaldırabileceği oranda vermeye çalıştım) ya da "gelip geçenin gelip geçtiği" benzeri tümcelerle olsun, Koltès'in dil aracılığıyla kurduğu dünyayı olabildiğince aktarmayı amaçladım."

Çamurdan önsözünde metnin biçimsel özelliğini yakından izlediğini ve Türkçe'nin izin verdiği oranda, yazarın noktalama işaretlerine "sadık kalmaya" çalıştığını da belirtmekte, nedenini de "çünkü kanımca, imla, yazarın biçeminin ayrılmaz bir parçasıdır; onun, düşüncesini biçimlendirirken kullandığı önemli öğelerden biridir",

olarak açıklamaktadır. Yukarıda aktardığımız uyarlayıcının gerek yazara, gerek çeviri yaklaşımına yönelik açıklamalarından anlıyoruz ki bir Koltès metnini çevirmek dil oyunlarıyla baş etmeyi seven bir çevirmen olarak Çamurdan'a kendini sınama olanağı sağlamıştır. Dolayısıyla çevirmenin bu oyunu çevirme amacının simgesel bir sermaye edinmek olduğu ve bunun yanı sıra Koltès'i biçimsel ve biçemsel bağlamda yakından izleyerek, başka bir deyişle kendi açıklamasına uygun olarak söyleyecek olursak "sadık" bir çeviri yaklaşımı izleyerek varış bağlamına taşımak olduğu sonucunu çıkarsayabiliyoruz.

b) Kurumsal düzlem:

Oyun henüz basılmamış olduğu gibi Türkçe olarak gerçek anlamda da sahnelenmemiştir.[7] Bagaj tiyatro grubunun ilk projesi olarak 2000-2001 tiyatro sezonunda gençlere hitap eden bir gece klübü olan Roxy Club'ta yalnızca üç kişilik bir seyirci topluluğu karşısında oynanmıştır. Oyunu izleyen eleştirmen Sevin Okyay 05.05.2001 tarihli Radikal gazetesinde yayımlanan "Pamuk Tarlaları'na veda" başlıklı köşe yazısında "Bernard-Marie Koltès'in *Pamuk Tarlalarının Yalnızlığında* adlı oyunundan *uyarlanan*" (vurgu tarafımızdan yapılmıştır) oyunu "mekânı kaplayışları, müzikleri (Baba Zula ağırlıklı, brian eno, harold budd, storm of drones toplamı) ve çok iyi kurgulanmış, oyunla bütünlük sağlayan 'film'leriyle bir tür füzyon" olarak nitelendirmektedir. Aradan geçen süre içinde bu genç topluluk tiyatro etkinliğine devam etmediği gibi oyun da bir kez daha sahnelenmemiştir. Dolayısıyla eyleyiciler kapsamında kurum olarak bu grubun amacını belirleyemesek de, ilk proje olarak böylesi bir oyun seçerek bir uyarlama yoluna gitmesi sıra dışı bir çizgi benimsediklerinin ve oyundan simgesel bir sermaye elde etmeyi bekledikleri düşünülebilir. Bu durumda eyleyen kapsamında uyarlayıcı olarak yalnızca oyunun çevirmenin amacını belirleyebilmiş oluyoruz.

### 4.1.2. *Roberto Zucco.*

a) Çevirmen düzlemi:

Oyunun çevirisi sahnelenmek üzere 1999 yılında Olcay Kunal ile Zeynep Avcı tarafından gerçekleştirilmiştir. Çeviriye ilk şeklini Kunal vermiş, Avcı da çevrilmiş

[7] Ek bilgi: Oyun Fransızca olarak Fransız yönetmen Philip Boulay yönetiminde Fransız Kültür Merkezi'nin bir etkinliği olarak Darphane-i Amire Binaları'nda 15 Ekim 2005 tarihinde sahnelenmiştir.

metni "elden geçirmiştir". Basılmamış olan çeviri metnini tarafımıza Zeynep Avcı ulaştırmıştır. Çeviri etkinliğini 1975'ten bu yana aralıksız sürdüren ve bu alanda verilen bazı ödüllerin de sahibi olan Avcı, Türkiye'nin önde gelen tiyatro çevirmenlerindendir. Kendisi çevirmen kimliğinin yanı sıra öykü kitaplarıyla; *Milliyet Sanat, Gösteri, Varlık, Yazko Edebiyat ve Yazko Somut, Cumhuriyet Kitap* gibi dergilerde yayımlanmış eleştirileri, inceleme yazılarıyla; *Gılgameş, Memo'nun Önlenemez Yükselişi*, gibi sahnelenmiş tiyatro oyunlarıyla ve filme alınmış birçok senaryosuyla bir yazar olarak da ünlenmiştir. Avcı'nın verdiği bilgiye göre (bkz. Ek.2) bugüne kadar 20 çevirisi ve 3 uyarlama çalışması sahnelenmiştir. Hatta bunların bir kısmı bir kereden fazla sahnelenmiştir. Çevirmen tiyatro kurumlarından gelen öneriler üzerine oyunları çevirdiğini ve bir, iki oyun dışında bu çevirilerin sahnelendiğini belirtmektedir. Ancak yayımlanma açısından durumun "bu kadar parlak" olmadığına dikkat çeken Avcı'nın yalnızca *Abélard ve Héloise, Alacaklılar* ve Shakespeare çevirileri yayımlanmıştır. Tiyatro çevirisinin sahnelenmek üzere yapıldığını düşünen Avcı çevirilerinin yayımlanması için bir girişimde bulunmamaktadır. Avcı'nın oyun çevirilerini sahnelemek üzere çevirmesi kanımızca çeviri yaklaşımını da etkilemektedir. Çeviri yaklaşımını Avcı şöyle özetlemektedir:

> "Söz konusu sahne yapıtı olduğunda metnin oyuncu ile izleyici arasında olumlu bir ilişki kurmasını hedeflerim. Oyuncu ve oyunun sahnelenmesine katkıda bulunan herkes metin ile güzel bir ilişki kurmalı ki metnin demek istediklerini, duygusunu, yazarın ve karakterlerin sesini izleyiciye başarıyla iletsin" (bkz. Ek.2).

Avcı'nın söz konusu metni çevirme amacına baktığımızda öteki metinlerde olduğu gibi bu metinde de önerinin oyunu sahneleyen yönetmenden geldiğini, hatta çeviri öncesi çevirmenin yazarı tanımakla birlikte, hiçbir yapıtını okumamış olduğunu görmekteyiz. Koltès'i "zorlu, zorlayıcı bir adam, zorlayıcı bir yazar, kendi dâhil kimse için hayatı kolaylaştırmamış" bir yazar olarak nitelendiren Avcı, bu zorluğun çeviri sürecini de etkilediğini belirtmekte. Öyle ki Olcay Kunal tarafından tamamlanan ilk çeviriyi "elden geçirmeden" önce Avcı yazarı tanımaya, özgün sesini keşfetmeye çalıştığını söylemektedir. Bu noktada kendisi söyleşimizde buna değinmemiş olmakla birlikte, oyunun dramaturgu olarak kadroda yer alan Emre Koyuncuoğlu'nun *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan oyuna ilişkin eleştirisinden, Avcı'nın, Kunal'ın çevirisini İngilizce karşılaştırmalı olarak "elden geçirdiği" anlaşılmaktadır. Eleştirmen çeviriyi "Zeynep Avcı'nın çeviriye elinin değdiğini, oyunun Türkçesinden fark edeceğiniz pürüzsüzlükten ve çeviri dilindeki bütünlükten anlayabilirisiniz" övgüsüyle değerlendirmektedir.

Bir tiyatro çevirmeni olarak ünlenmiş Avcı'nın "(…) fazla bir şey beklemeyerek yapıyorum bu işi. Tiyatronun ortaklaşa yapılan bir şey olduğunu düşünürseniz, o ortaklığın kazandırdıkları benim için hep ön planda oldu", açıklaması genelde tüm özelde de Koltès çevirisi için geçerli olduğu düşünülebilir. Bu da bize uyarlayıcı olarak Avcı'nın amacının bir yandan simgesel sermayesini arttırmak, öteki yandan uyarlama sürecinde seyirciyle iletişime girmek, başka bir deyişle sahnelemeye yönelik bir çeviri gerçekleştirmek olduğunu göstermektedir.

Metnin ilk çevirisini gerçekleştiren Olcay Kunal'sa Fransızca dilinde eğitim görmüş olup yüksek öğrenimini İstanbul Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde tamamlamıştır. Meslek yaşamını çevirmen ve eğitmen olarak sürdüren Kunal, Galatasaray Üniversitesi'nde okutmanlık yapmaktadır. 90'lı yıllarda başladığı çeviri etkinliği boyunca Yapı Kredi Yayınları, Remzi Kitabevi ve Mitos-Boyut Yayınları gibi seçkin yayınevleriyle çalışan Kunal, Boris Vian'dan Alaine Touraine'e Michel Rocard'dan Gaston Bachelard'a çeşitli yazarların farklı alanları işleyen yapıtlarını Türkçeye kazandırmıştır. Ayrıca çizgi roman çevirileri de yapmakta olup özellikle de *Asterix* serisini çevirmektedir.

Kendisiyle yapılan ilk telefon görüşmesinde, aradan geçen süre nedeniyle çeviriyi pek hatırlamadığını, ancak soruları yanıtlamaya çalışacağını belirtmiş, ne var ki söyleşi sorularını henüz yanıtlayamamıştır. Bu durumun büyük olasılıkla yoğun çalışma temposundan ve son dönemde yaşadığı sağlık sorunundan kaynaklandığını düşünüyoruz.

b) Kurumsal düzlem:

Koltès'in çevrilmiş yapıtları çerçevesinde Türkiye'de ilk kez sahnelenen oyunu *Roberto Zucco*'dur. Söz konusu çeviri yayımlanmadığı ancak buna karşın sahnelendiği için kurumsal düzeyde yalnızca tiyatro kurumunu ele alacağız. Oyun Türkiye'nin önde gelen tiyatrocularından Işıl Kasapoğlu'nun yönetiminde Kocaeli Şehir Tiyatrosu yapımı olarak sahnelenmiştir. 1997 yılında kurulan ve genel sanat yönetmenliğine Işıl Kasapoğlu'nun getirildiği Kocaeli Şehir Tiyatrosu, kuruluşundan bu yana yenilikçi çizgisi ve nitelikli çalışmalarıyla dikkat çeken bir kurumdur. Dolayısıyla kurumun alana giriş aşamasında benimsediği ve Koyuncuoğlu (1999)'nun da "yeni yazarlar ve böylelikle yeni tiyatro" olarak belirttiği sanat politikasının, burada 2002 yılına kadar görev yapacak olan genel sanat

yönetmenininkiyle örtüştüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Oyunun prömiyeri 11. Uluslararası Tiyatro Festivali kapsamında, 23 Mayıs 1999 tarihinde, Taksim Sahnesi'nde gerçekleşmiştir. Gül Erçetin'in 23 Mayıs 1999 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde yönetmenle yapmış olduğu söyleşi, uyarlayıcı olarak Kasapoğlu'nun amacını açıklar niteliktedir. Yönetmen söz konusu söyleşide, Koltès'i "Tıpkı Shakepeare gibi bundan dört yüz yıl sonra dünya tiyatrosuna iz bırakmış oyun yazarları arasında yer alacak" bir yazar olarak tanımlamaktadır. Bu tanım, yönetmenin böylesi bir yazarı sahneye taşıma amacını açıklar niteliktedir. İlgimizi çeken bir nokta da, oyunun Batı tiyatrosunu şekillendiren ülkelerin başında gelen İngiltere'yle eş zamanlı olarak sahnelenmiş olmasıdır. Öyle ki *Cumhuriyet* gazetesinin 13 Haziran 1999 tarihli kültür-sanat sayfasında İngiltere'nin en önemli tiyatrolarından Royal Shakespeare Company'de de *Roberto Zucco*'nun prömiyerinin yapıldığını ve oyunun İngiltere'de de ilk kez oynandığını öğreniyoruz. Yazarın ölümünün onuncu yılına denk gelen bu tarihte Türkiye'de de oyunu sergilemesi ve bunu çağdaş Türk tiyatrosuna çok büyük bir katkı sağlayan, İstanbul'da düzenlenen Uluslararası Tiyatro Festivali gibi prestijli bir ortamda gerçekleştirmesi, uyarlayıcı olarak Kasapoğlu'nun çağdaş Batı tiyatrosunun yakın takipçisi ve Batı standartlarında yenilikçi bir yönetmen olduğunun ipuçlarını vermektedir. Zaten bunu anlamak için yönetmenin özgeçmişine bakmak yeterlidir. Öyle ki kendisi tiyatro eğitimini Fransa'nın en önemli üniversitelerinden Sorbonne'da tamamlamış, burada uzun yıllar birçok sahnelemede görev almış, ülkeye dönüşünde de sahneye koyduğu oyunlarıyla birçok ödüle lâyık görülmüştür. Özellikle 2002 yılında kurduğu Semaver Kumpanya'yla genç oyuncuları bir çatı altında toplayarak deyim yerindeyse "imece" usulü bir çalışma ortamında gerçekleştirdiği etkinlikler çağdaş Türk tiyatrosuna önemli katkılar sağlamaktadır. Uyarlayıcı olarak yönetmenin amacını arşiv taraması sayesinde belirlemiş olsak da, bu kez, ekte sunduğumuz söyleşi soruları aracılığıyla, sahneleme aşamasında gerçekleştirilmiş olan çeviri sürecini irdelemek istedik. Ancak yoğun bir dönemin içinde olması nedeniyle Kasapoğlu henüz soruları yanıtlayamamış olsa da, yukarıdaki verilerden yönetmenin, özellikle de prestijli bir etkinlik kapsamında *Roberto Zucco*'yu sahneye taşıyarak, simgesel sermayesini artırmayı amaçladığı anlaşılmaktadır. Tıpkı ödenekli statüsünden dolayı ekonomik sermaye kaygısı taşımayan ve yeni kurulmuş bir tiyatro kurumu olarak Kocaeli Şehir Tiyatrosu'nun benimsediği sanat politikasına uygun düşen bu oyun aracılığıyla simgesel sermaye edinmeyi amaçladığı gibi.

### 4.1.3. *Batı Rıhtımı*

a) Çevirmen düzlemi:

*Quai ouest*, *Batı Rıhtımı* başlığıyla 1999 yılında sahnelenmek amacıyla Yiğit Bener tarafından Türkçeye çevrilmiştir. Bener, mahkeme çevirmenliğinden toplumsal çevirmenliğe, konferans çevirmenliğinden her tür yazılı çeviriye kadar, çeviri etkinliğinin her alanında çalışmış, Türkiye'de çeviri dünyasının yakından tanıdığı ve gerek konferans çevirmenliği, gerekse yazınsal çeviri alanlarındaki ustalığıyla ünlenmiş bir çevirmendir. Bu alanda verilen eğitim çalışmalarına da katılmış olup Yıldız Teknik, Boğaziçi ve Bilkent Üniversitelerinin Çeviri Bölümlerinde öğretim elemanı görevlerini üstlenmiştir. Sözlü çeviri sektörünün kurumsallaşmasına ön ayak olmuş olan Bener, AIIC'in (Uluslararası Konferans Tercümanları Derneği) Türkiye Bölge Temsilcisidir; ayrıca AIIC ilkeleri doğrultusunda faaliyet gösteren TKTD'nin (Türkiye Konferans Tercümanları Derneği) değişik dönemlerde üç kez başkanlığını yapmış, halen de derneğin Etik Kurul başkanıdır. Sözlü çeviri alanında olduğu kadar yazınsal çeviri alanında da çok başarılı bir kariyer çizgisi gösteren Bener, Louis-Ferdinand Céline'in *Gecenin Sonuna Yolculuk* başlıklı yapıtının çevirisiyle 2002 yılında Dünya Kitap Yılın Çeviri Ödülü'ne lâyık görülmüştür. Çevirmenlik mesleğinin yanı sıra Yiğit Bener, yazar kimliğiyle de romanlar kaleme almış olup, edebiyat, sanat, siyasetle ilgili makale ve denemeleri çeşitli dergilerde yayımlanmıştır.

Çevirmiş olduğu kitapları yayınevlerinin önerileri üzerine gerçekleştiren Bener, buna karşın hayli yüksek bir sayıyı bulan ve her iki dile doğru çevirdiği makaleler ile Fransız ozanların şarkı sözlerini hep kendisi seçmektedir. Tiyatroyla ilişkisi okul döneminde yaptığı etkinliklerle sınırlı kalmış ve şimdiye dek yalnızca tek bir oyun çevirmiş olan Bener (Ek. 3), tiyatro metinlerini "işin doğası gereği (…), sözel niteliği ağır basan yazınsal metinler" olarak nitelemekte ve bu metinlerin özelliklerini şöyle tanımlamaktadır: "Gözle takip edilmekten çok, yüksek sesle söylenmeleri amaçlanmıştır: İçerik kadar söyleyiş biçimi, müzikalite, sözel ifadenin yaratacağı duygusal etki, izleyicinin buna anında maruz kalmasının doğuracağı farklı algılama ve benzeri etkenler önem kazanıyor." Ayrıca çevirmen verdiği tanımdan yola çıkarak sözlü çevirmen kimliğinin de bu çeviri sürecinde devreye girdiğini eklemektedir. Bener, söz konusu oyunu o dönemde Şehir Tiyatrolarında yönetici olarak çalışan

yakın dostu ve konferans çevirmeni olarak meslektaşı Serra Yılmaz'ın önerisiyle oyunu çevirdiğini belirtmektedir. Dolayısıyla bu oyunu çevirme amacını bir dost önerisini geri çevirmemek olarak çıkarsayabiliriz. Bener'in çeviriye ilişkin gözlemleri çıkış metninin gerek biçimsel, gerek biçemsel, gerekse izleksel kodlarını doğru ve ayrıntılı çözümlediğini göstermektedir. Kendisiyle yaptığımız söyleşide şöyle demektedir Bener:

> "Koltès'in metinleri zorlayıcı pasajlar, kültürel incelikler içeriyor. Günlük konuşma dili, argo ve daha farklı dil düzeyleri aynı bölümlerde, birbirini izleyen diyaloglarda yer alabiliyor. Metnin kendine özgü bir müzikalitesi mevcut. Yer yer upuzun tiratlar içeriyor; ancak bu tiratların özel bir temposu var: Hızlı okunabilmeleri gerekiyor, aksi halde mizahi etki yok olabilir. Çevirmenin, anlamı düz olarak vermekle yetinmeyip, bu tür incelikleri, etkileri ve üslubu da mutlaka aktarmayı başarması gerekir. Dolayısıyla çevirmen, Koltès gibi yazarların metinleri söz konusu olduğunda her zamankinden daha yaratıcı olmak zorunda" (bkz. Ek.3)

Çeviri sürecinin sahneleme aşamasında, kısmen de olsa, Fransız yönetmen Nicolas Klotz'a destek veren çevirmen, çeviride bazı ince ayarları o sürecin sayesinde gerçekleştirdiğini ve bunu oyuncularla da diyalog kurarak yaptığını belirtmektedir. Çevirmen "önemli ve çetrefilli bir metin" olarak nitelediği oyunu, yazarını ve yazarın diğer metinlerini bu çeviri sayesinde keşfettiğini belirtmektedir. Bunu kendisi için "büyük kazanç" olarak değerlendiren çevirmen, Koltès'in güçlü bir yazar olduğunu vurgulamakta ve birçok oyununda işlediği "yabancılık" ve "ötekilik" izleklerinin yazar olarak kendisini çok ilgilendirdiğini ve zaten kendisinin de bu izlekleri irdelediğine işaret etmektedir. Dolayısıyla çevirmenin kendisini yazara yakın hissettiğini ve bu çeviriyle kendisine simgesel bir sermaye sağladığını, uyarlama sürecinde de çıkış metninin öne çıkan biçimsel/biçemsel özelliklerini varış metnine aktarmayı amaçladığını söyleyebiliriz.

b) Kurumsal düzlem:

Koltès oyunlarının çevirisi kapsamında Türkiye'de bugüne dek üç kitap basılmıştır. Bunların ilki çeviriye ve yayına katkı programı çerçevesinde Fransa Dışişleri Bakanlığı'nın, Türkiye'deki Fransa Büyükelçiliği'nin ve İstanbul Fransız Kültür Merkezi'nin desteğiyle Mitos-Boyut Yayınları tarafından yayımlanmıştır. 1999 yılında yayımlanmış bu kitap Koltès'in iki yapıtını, Yiğit Bener'in *Batı Rıhtımı* başlığıyla çevirmiş olduğu *Quai ouest* ile Ali Berktay tarafından *Zenciyle İtlerin Dalaşı* olarak çevrilmiş olan *Combat de nègre et de chiens* başlıklı oyunlarını içermektedir. Bunlardan *Batı Rıhtımı* hem yayımlanmış, hem de sahnelenmiş olduğu için kurumsal düzeyde incelememizi iki aşamalı gerçekleştirmemiz gerekmektedir. Ancak uyarlayıcı olarak yayınevinin amacı her iki çeviriyi de kapsadığından bir

sonraki altbaşlıkta (bkz. 4.1.4.) ele alacak, bu aşamada yalnızca tiyatro kurumuna yoğunlaşacağız.

Oyun İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrolarının 1999-2000 repertuarında yer almış olup, İBBŞT ile Mulhouse La Filature Tiyatrosu, AFAA (Sanatsal Eylemler İçin Fransız Derneği) ve Le Reptile Cambrioleur kumpanyasının ortak yapımı olarak sahnelenmiştir. Oyun ayrıca aynı yıl, Şehir Tiyatroları'nın yurtiçi ve yurtdışı turneleri kapsamında, 2-4 Mart tarihleri arasında, Fransa'nın Mulhouse kentinde, Le Reptile Cambrioleur tiyatrosunda da oynamıştır. Oyunu sahneye Fransız bir yönetmen, Nicolas Klotz taşımıştır. Tiyatronun arşivinde yer alan oyun metni yayımlanmış metinle aynıdır, oyuna ilişkin olarak arşivde, 1999-2000 sezonunu kapsayan *İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Dergisi,* sayı 447'deki tanıtım yazısı dışında başka veri bulunmamaktadır. Oyunun yazarı dergide "en önemli çağdaş Fransız tiyatro yazarlarından biri" olarak tanıtılmaktadır. İBBŞT'nin bu oyunu sahneleme amacının çağdaş metinleri Türk seyircisine sunmak ve bunu da yabancı yönetmenler aracılığıyla gerçekleştirmek olduğu o dönemde yayınlamış bir eleştiri yazısından anlaşılmaktadır. Tiyatro eleştirmeni Şehnaz Pak'ın 19 Ocak 1999 tarihinde *Radikal* gazetesinde yayımlanan eleştirisinde, tiyatronun başında bulunan dönemin Şehir Tiyatroları Genel Sanat Yönetmeni Kenan Işık, "Modern ve çağdaş tiyatronun gerçek anlamda yaşama geçirilebilmesi için yabancı yönetmenlerin gerekli olduğu" açıklamasına yer vermektedir. Işık, bu düşüncesini "Tiyatroyu bir yerlere taşıyabilmek çabasında bunu doğrudan doğruya yapmak bana daha doğru geliyor. Oyuncuları o rejisörlerle buluşturmak. Yabancı yönetmenlerin buraya gelip oyun sahnelemeleri çağı yakalama açısından bize bazı avantajlar getirebilir", olarak dile getirmektedir. Bu açıklamadan oyunun seçiminde etkili olanın Şehir Tiyatroları yönetiminden çok, Fransız yönetmen olduğunu çıkarsayabiliriz. Özellikle de oyunu yöneten Klotz'un, çalışmamızın Koltès bölümünde de birkaç kez alıntıladığımız Christophe Triau (2004, 175-192)'nun kendisiyle yaptığı söyleşiden de anlaşıldığı üzere, Koltès oyunlarını sahnelemiş, dolayısıyla çözümlemiş bir yönetmen olduğunu düşündüğümüzde. Koltz'a yönelttiğimiz ancak eline ulaşıp ulaşmadığını belirleyemediğimiz söyleşi sorularına henüz bir yanıt alınamamıştır. Aradan geçen süre zarfında yönetimin değişmiş olması nedeniyle İBBŞT'den de bir bilgi alınamamıştır. Ancak oyunun sahnelenmesinin yazarın ölümünün onuncu yılına denk gelmesi ve birçok Batı ülkesinde anma kapsamında Koltès oyunlarının sahnelenmiş olması bu düşüncemize destek sağlamaktadır. Dolayısıyla, gerek sanat politikalarına

uygun olarak çağdaş yabancı bir yönetmeni, yine çağdaş bir yabancı yazarla Türk seyircisine taşıyan kurumun, gerekse ilgi duyduğu bir yönetmeni sahneleyen yönetmenin bu seçimlerle simgesel sermayelerine katkı sağladıkları düşünmekteyiz.

### 4.1.4. *Zenciyle İtlerin Dalaşı*

a) Çevirmen düzlemi:

*Combat de nègre et de chiens* başlıklı oyunun çevirisi daha önce de belirtildiği üzere, *Zenciyle İtlerin Dalaşı* olarak Mitos-Boyut Yayınları tarafından 1999 yılında yayımlanmıştır. Çeviriyi aşağıda da görülebileceği gibi tiyatro alanında deneyim sahibi Ali Berktay gerçekleştirmiştir. Uyarlayıcı konumunda olan Berktay, tarih, sanat, siyaset, sosyoloji, çocuk kitapları, oyun çevirisi alanlarında elli civarında çeviriye imza atmış bir çevirmen ve editör olarak profesyonel yaşamını sürdürmektedir. Uzun yıllar Fransa'da yaşamış olan Berktay, burada oyuncu ve reji asistanı olarak çalışmıştır. Kendisi Mitos-Boyut Yayınları tarafından yayımlanmış iki oyunun da yazarıdır. 1996 yılında yayımlanmış *Kerbela* ile 2003 yılında yayımlanmış *Benim Meskenim Dağlardır* başlıklı oyunları ADT'nin 2009-2010 repertuarında oynanmıştır. Bu oyunlardan *Kerbela,* 2009-2010 sezonu 35. İsmet Küntay Tiyatro Ödülleri ve X. Lions Tiyatro Ödülleri çerçevesinde En İyi Oyun ödülüne lâyık görülürken, yazarına da 35. İsmet Küntay En İyi Oyun Yazarı ödülünü kazandırmıştır.

Oyunu çevirmek fikrinin çevirmene ait olduğu yayıncıyla yaptığımız söyleşiden anlaşılmaktadır. Öğüt (Ek. 9), "Koltès'in adını bize uzun yıllar Fransa'da kalmış ve orada tiyatro ile uğraşmış olan Ali Berktay önermişti," diyerek çevirmenin önerdiği metni inceledikten sonra yayınlamayı uygun gördüklerini belirtmektedir. Kendisiyle yaptığımız telefon görüşmesinde sorularımızı yanıtlayacağını belirten Berktay'dan henüz bir yanıt alamadığımız gibi hatırlatmaya yönelik elektronik iletilerimiz de yanıtsız kalmıştır. Bu durumda Öğüt'le yapılan söyleşi verilerine ve tiyatroyla olan bağlantısına dayanarak, uyarlayıcı konumundaki Berktay'ın amacının çağdaş bir yazarı çevirerek simgesel sermayesini arttırmak olduğunu düşünmekteyiz.

b) Kurumsal düzlem:

Kurumsal düzeyde kitabı dolaşıma sokan Mitos-Boyut Yayınevi'nin profilini çizecek olursak, kurum Boyut Yayınevi adıyla 1986 yılında Yılmaz Öğüt tarafından kurulmuştur. Yayınevi önceleri roman, öykü, deneme türünde kitaplar yayımlayarak

işe başlamış, 1991 yılından itibaren de tiyatro alanına yönelik yayınları ürün yelpazesine katmıştır. Başlangıçta yılda dört ya da beş tiyatro kitabı yayımlamalarına karşın, 1995'ten sonra öteki yayın türlerini bırakıp yalnızca tiyatro kitabı yayınlama kararı alan yayınevi, günümüzde tiyatro alanıyla sınırlı olarak çalışan Türkiye'deki, hatta Öğüt'ün belirttiği üzere muhtemelen dünyadaki tek örnektir. Yazar ve tiyatro eleştirmeni M. Sadık Aslankara (*Cumhuriyet Kitap Eki*, 7.10.2010)'nın da vurguladığı gibi "(…) Bir tek Mitos-Boyut, tiyatro alanına özgü oyun, kuram kitap yayıncılığını inatla, dirençle sürdürüyor. Bu çerçevede T.Yılmaz öğüt'ün özverilerle kuşalı içtenlikli çabasını övgüyle karşılamamak elde değil[dir]."

Türkiye'de yeni basılan oyun kitaplarının hemen hemen %80'ni bu yayınevi tarafından yayınlanmaktadır. Mitos-Boyut'un Ekim 2010 tarihli ürün katalogu yayınevinin kuruluşundan bu yana, içlerinde 900 oyun metni 432 oyun kitabı ve 98 kuramsal yapıt olmak üzere toplam 530 kitap yayınladıklarına işaret etmektedir. Yayınevinin sahibi ve editörü konumunda olan Öğüt, İTÜ İnşaat Fakültesi mezunu olarak 27 yıl süreyle mühendislikle ilgili faaliyette bulunmuş olup, emekli olduğunda yayın işine başlamıştır. Gülnur Erdoğan ile F. Lale Malay'ın kendisiyle gerçekleştirdikleri bir söyleşide Öğüt, (http://www.sehirtiyatrolari.com/yazilar/mitos-boyut-yarisma-2006.htm, [27.08.2011]) kitap okumak, sanatsal gösterileri izlemek gibi alışkanlıkların böyle bir iş koluna girmesine yol açtığını dile getirmektedir. Kitap satışlarının çok düşük olduğu araştırmalarla saptanmış olan ülkemiz genelinde izlenen yayın politikaları göz önüne alındığında, vurgulanması gereken çok küçük bir hedef kitleye hitap eden ürünleriyle, Mitos-Boyut'un yılmadan yoluna devam ettiğidir. Ekonomik sorunların yanı sıra siyasi baskıların da söz konusu olduğu bir ortamda yayıncılıktaki bu şaşırtıcı ısrarını söyleşide şöyle açıklamaktadır Öğüt:

> "Sonunda yalnızca tiyatro türünü seçmemde, sinema ve tiyatroyu gençliğimden beri çok yakından izlemem, bu işte çalışan sanatçı dostlarla yakın ilişkide bulunmam itici güç oldu. Böylece tek bir konuda daha etkili bir yayın faaliyeti yaratabileceğimi düşündüm. Yaptığım bu işte önemli bir ticari kazanç olmadığını başlangıçtan beri biliyordum. Nitekim birçok büyük yayınevi tiyatro kitaplarının çok az satış potansiyeli olması nedeniyle bu tür yayından vazgeçmiş bulunmaktadır."

Aynı söyleşide yayın politikalarını da açıklayan Öğüt, yayınlanacak kitapları seçme konusunda izledikleri yolu belirtmekte. Buna göre ilke olarak, Türkiye'de ve dünyada tiyatro yazarı olarak anılan, bu konuda kendini kanıtlamış kişilerin oyunlarını yayın haklarını satın alabildikleri durumlarda, hiçbir seçme ölçütüne tâbi tutmadan yayımlamaktalar. Ayrıca söz konusu yazar yerliyse bütün oyunlarını

yayınlamayı hedeflemektedirler. Yayınevine başvuran yeni yazarların oyunlarınıysa, akademik kariyer sahibi olan ve tiyatro pratiği içinde yer almış kişilerin katkılarıyla değerlendirmekte ve alınan sonuca göre yayınlamaktadırlar. Yayınevinin başat amaçlarından biri de genç ve yeni yazarların ortaya çıkartılması, oyunlarının topluma tanıtılması ve Türk Tiyatrosuna kazandırılmasıdır. Genç bir toplum olduğumuza ve genç insanların beklentilerini ancak genç yazarların karşılayabileceğine dikkat çeken Öğüt, genç ve yeni yazarları özendirmek, yazdıklarını bu genç kitleye ulaştırmanın görevi olduğunu düşünmekte ve bugüne kadar doksana yakın yeni Türk yazarlarının oyunlarının ilk kez kendileri tarafından yayımlandığını belirterek örneklerle söylediklerini kanıtlamaktadır:

> "Oyunların yalnızca yayınlanması onların özendirilmesi için yeterli bir yol değil; eserlerinin sahnelenmeleri yoluyla kitlelerce tanınmaları çok daha etkin bir yol. Eserleri ilk kez bizde yayınlanmış olan örneğin, Özen Yula, Behiç Ak, Turgay Nar, Civan Canova, Funda Özşener, Raşit Çelikezer, Ali Berktay, Coşkun Irmak, Cuma Boynukara, Savaş Aykılıç, Sinan Bayraktar'ın oyunları böyle bir imkân buldukları için, bu yeni oyun yazarlarımız, artık ülkemizin bilinen tanınan oyun yazarları oldular; bu yüzden de bazılarının oyunları yurtdışında sahnelenme olanağı bulabildi."

Yayıncılıklarının 15. yılında başlattıkları ve 2006'dan bu yana her yıl tekrarlanan 35 yaşın altında genç yazarlara yönelik olarak düzenlenen geleneksel Mitos-Boyut Yayınları Oyun Yarışması'yla her yıl, genç oyun yazarı, yönetmeni ve sanatçı ağırlıklı bir jüri tarafından değerlendirilen üç yeni oyun yazarı, derecelendirmeksizin, Türk tiyatro edebiyatına kazandırılmakta ve telif ücretleri ödenerek oyunları yayımlanmaktadır. Ancak tiyatro yayınlarının satış potansiyeli çok düşük olması, daha fazla yazarın ortaya çıkarılmasına engel teşkil etmektedir. 2006 yılında yapılmış bu söyleşide Öğüt, o dönemde 2000 adet baskı yaptıklarını da anımsatarak, 1993 yılında basmış oldukları önemli yazarların kitaplarının bile henüz tükenmediğine dikkat çekmektedir. Tanınmış yabancı yazarların dışında, ülkemizde pek bilinmeyen yabancı yazarların da oyunlarını yayınladıklarını ve dünya tiyatro edebiyatının çok geniş ve zengin bir alan olduğuna dikkat çeken Öğüt, "tanınmayan, yeni yazarların oyunlarından da örnekler sunarak, dünyadaki çeşitli ülkelerin başarılı yazarlarını tanıtmayı, tiyatro sanatımızın genişlemesi ve yeni genç yazarlarımıza yol gösterici olması bakımından" çok önemsediklerini vurgulamaktadır. Ülkemizde hiç tanınmayan örneğin Bulgar, Sırp, Yunan, Makedonyalı, Avusturyalı yazarların oyunlarını da yayımlamış olan Mitos-Boyut, bu çerçevede Goethe Enstitüsü, Fransız Kültür Merkezi, Avusturya Kültür Ofisi gibi Türkiye'deki yabancı kültür kurumlarıyla işbirliği içinde bulunduklarını da eklemektedir. Dolayısıyla hayli yoğun

bir çeviri pratiği içinde oldukları açıktır, ancak kendilerine bağlı bir çeviri ekibi söz konusu değildir. Yayınevinin çeviri etkinliği ücretli ve gönüllü çevirmenler aracılığıyla sürdürülmektedir. Buna göre çevirmenlerin bir bölümü piyasa koşullarına göre ücretlendirilirken, öteki bölümüyse gerçekleştirmiş oldukları çevirilerin tiyatro sanatı adına, ücret almadan yayınlanmasına izin vermektedirler. Kendisiyle yaptığımız söyleşide (bkz. Ek. 9) "Oyun çevirileri özel bir alan olduğu için çevirmen seçiminde dikkatli davranıyoruz", diyen Öğüt, ağırlıklı olarak kendi önerileri doğrultusunda metin seçtiklerini "Ancak bazı çevirmenler, çevirdikleri metni getirip basılmasını istediklerinde, önce yazarı ve sonra çeviri metnini inceleyip" karar verdiklerini vurgulamaktadır. Satış aşamasında hayli zorlandıklarına dikkat çeken Öğüt, mali sorunlar nedeniyle reklâm yapamadıklarını, medyanın kendilerine yer vermediğini ancak İnternet ortamında satış yapan kitap satıcısı ticari kuruluşlar sayesinde Anadolu'ya ulaşabildiklerini dile getirmektedir. Okuyucu kitlelerinin tiyatroyla fiilen uğraşanlardan çok, tiyatro eğitimi gören veya üniversitelerdeki tiyatro kulüplerine katılan öğrenciler olduğuna dikkat çeken Öğüt, 2000 adet baskının 10-13 yıllık bir zaman zarfında tükendiğini, ancak her şeye rağmen yıllar geçtikçe ilginin artığını belirtmektedir. İlginin bu kadar zayıf olmasının esas nedeniyse, tiyatro kitaplarının az satan kitap kategorisinde değerlendirilip, büyük kitapçılarda bile yok denecek kadar az yer almasıdır.

Türkiye'nin önde gelen tiyatro eleştirmenlerinden Dikmen Gürün (*Cumhuriyet,* 11.5.1999)'ün "Mitos-Boyut yayınevi, yıllardır tiyatroyla ilişkili herkesin, özellikle de sanatçıların, eğitimcilerin, öğrencilerin ayrılmaz bir parçası" olarak tanımladığı Mitos Yayınevi yayıncılığa başladığı günden bu yana birçok ödüle lâyık görülmüştür. Aldığı ödüllerin dökümü şöyledir: Afife Tiyatro Ödülleri, Özel Ödülü 2010; İsmet Küntay Tiyatro Ödülleri, Onur Ödülü 2009; Memet Fuat Ödülleri, Yayıncılık Ödülü 2008; Muhsin Ertuğrul Tiyatro Ödülleri, Onur Ödülü 2008; İstanbul Kültür Üniversitesi, teşekkür Plaketi, 2007; *Tiyatro-Tiyatro Dergisi* Tiyatro Ödülleri, Onur Ödülü, 2006; Tiyatro Eleştirmenleri Birliği, Onur Ödülü, 2006; VI. Lions Tiyatro Ödülleri, 2006; Bilecik Belediyesi - 2. Tiyatro Festivali, Onur Ödülü, 2005; İzmir-Bornova Belediye Tiyatrosu, Teşekkür Plaketi (2005); Ankara Sanat Kurumu Ödülleri, Jüri Özel Ödülü, 2001; İstanbul Şehir Tiyatroları, 2000 Yılı Gençlik Günleri, Onur Ödülü; Avni Dilligil 2000 Yılı Tiyatro Ödülleri, Onur Ödülü; Anadolu Üniversitesi Rektörlüğü 1999 Yılı, Teşekkür Plaketi; Bakırköy Belediyesi,

1999 Yılı, Yunus Emre Onur Ödülü; TİYAP (Tiyatro Yapımcıları Derneği) 1993-94 Yılı, Onur Ödülü.

Mitos-Boyut'un oyun yazarlarından Funda Özşener (2010, 52)'in Yılmaz Öğüt'le yaptığı "Çağımızın Bir Kahramanı" başlıklı söyleşide Öğüt, yayın politikalarının temel ilkesini şöyle dile getirmekte:

> "Daha çok kitap! İlk sırada bu var. Daha çok genç yazarın eserlerini basabilmek. Tiyatroyla ilgili kuramsal ya da sanatsal nitelikte basılmamış hiçbir şey bırakmamak. Bir tür tiyatro konusunda İskenderiye Kütüphanesi... İşte benim arzum bu. O muazzam kütüphaneyi yeniden inşa etmek. Kitap basmak, kitap basmak, kitap basmak… sonra onları tarihin raflarına dizmek. Belki ileride, İstanbul'da dünyanın en büyük tiyatro kütüphanesi kurulabilir. Bir düşünün… Sadece bu işi gerçekleştirmek uğruna miktarı ne olursa olsun parayla uğraşmayı ve bir yazarlar ve çevirmenler ordusuyla çalışmayı göze alırım."

Yayın politikalarının bir gereği olarak bir Koltès çevirisi yayımlamanın, günümüz yayın piyasası da göz önüne alındığında yayınevine ekonomik bir sermaye sağlamadığı açıktır. Dolayısıyla uyarlayıcı olarak yayınevi söz konusu yayınlarla simgesel sermayesini arttırmayı amaçlamıştır.

### 4.1.5. *Ormanların Hemen Önündeki Gece*

a) Çevirmen düzlemi:

*La nuit juste avant les forêts* başlıklı oyun, sahnelenmek amacıyla, ilk kez Olcay Kunal tarafından *Ormanların hemen önündeki gece* başlığıyla Türkçeye çevrilmiş ancak yayımlanmamıştır. Çevirmenin profilini *Roberto Zucco* kapsamında yukarıda ele aldığımız için burada yinelemeyecek ve yine aynı nedenlerle bu oyuna yönelik sorularımız da yanıtsız kaldığı için bu aşamada uyarlayıcının amacını belirleyemeyeceğiz.

b) Kurumsal düzlem:

Söz konusu çeviri 2000-2001 tiyatro sezonunda Mahir Günşiray yönetiminde Tiyatro Oyunevi tarafından sahnelenmiştir. 1996 yılında Mahir Günşiray ve arkadaşları tarafından kurulan Tiyatro Oyunevi, İstanbul'da yerleşik, özel bir tiyatro kuruluşudur. Kuruluşundan bu yana sergilediği oyunlarıyla bir repertuar tiyatrosu olma yolundaki çalışmalarını sürdüren kurum, Genet, Sofokles, Cervantes, Koltès, Gogol, Jouanneau, Cormann, Schmitt gibi yazarların oyunlarını sahneye taşımış olup, kuruluş aşamasında benimsediği "İnsanın öne çıkarılması tiyatronun ayırt edici özelliği"ni sürdürmektedir (cafrande.org, [27.08.2011]). Çağdaş Türk tiyatrosuna gerek sahnelediği oyunlar, gerekse tiyatro yaklaşımıyla dikkate değer bir katkı

sağlamış ve çeşitli ödüllere de lâyık görülmüş olan Tiyatro Oyunevi, yurtiçi turnelerin yanı sıra yurt dışı turneleri ve katıldığı festivaller aracılığıyla bu katkıyı uluslararası alana da taşımaktadır. 1 Aralık 2000 tarihinde ilk kez oynanan *Ormanların hemen önündeki gece,* Kafka'nın *Ceza Kolonisi* ile Jenet'nin *Hizmetçiler* başlıklı oyunlarıyla sezon boyunca dönüşümlü olarak İSM 2.KAT' ta sergilenmiştir**.** Uyarlayıcı olarak tiyatronun sanat yönetmeni konumunda da olan oyunun yönetmeni Günşiray, söyleşi sorularımızı çok yoğun olmakla birlikte yanıtlamak istediğini belirtmiştir. Ancak aradan geçen süreye karşın henüz bir yanıt alamamış olmamızın söz konusu yoğunluktan kaynaklandığını düşündürmektedir. Sahneleme aşamasında olsun, çeviri kapsamında olsun uyarlayıcı olarak yönetmenin amacına yönelik yanıtsız kalan sorularımıza Zahit Atam'ın Mahir Günşiray'la yaptığı 9 Haziran 2008 tarihli söyleşi kısmen de olsa ipuçları sağlamaktadır. Günşiray (cafrande.org, [27.08.2011]) söz konusu söyleşide, "önemli olan oyunla görsel olarak da içerik olarak da seyirciyle oyuncunun etkileşim kurabilmesi, oyunun duygusunun ve aklının paylaşabilmesi" olduğunu vurgulamaktadır. Günşiray'ın "oyun bizim için prova yaparken, oyun canlandırmaya çalışılırken şekilleniyor. (…) O sahnenin oluşumunda kimi cümlelerin söylenmemesi ya da bazı cümlelerin yer değiştirmesi gibi durumlar sahnelerken, canlandırma sürecinde ortaya çıkıyor" açıklamasıysa çeviri bağlamında varış metninin sahne aşamasında son şeklini aldığına işaret etmektedir. Uyarlayıcı olarak kurumun amacını doğrudan belirlememiz mümkün görünmese de, kısıtlı bir seyirci kitlesine hitab eden bu sıra dışı ve yenilikçi oyunla Tiyatro Oyunevi'nin ekonomik bir çıkar gözetmediği, ancak benimsediği repertuar tiyatrosu çizgisini güçlendirmeyi, başka bir deyişle simgesel sermayesine artırmayı amaçladığı açıktır.

### 4.1.6. *Roberto Zucco. Tabataba. Sallinger. Çöle geri dönüş*

a) Çevirmen düzlemi:

1. *Roberto Zucco*

*Roberto Zucco, Tabataba, Sallinger, Çöle geri dönüş* başlıklı oyunlar iki çevirmen tarafından çevrilmiş olup, bir tek kitap halinde yayımlanmışlardır. Bunlardan özgün başlığı koruyarak yayımlanmış olan *Roberto Zucco* Ayça Akarçay tarafından çevrilmiştir. Söz konusu çeviri Akarçay'ın bu güne dek yaptığı tek oyun çevirisidir. Kendisi iktisat alanında çalışan bir akademisyen olmasına karşın, bir dönem ODTÜ

oyuncularıyla çalıştığını ve tiyatroya özel bir ilgi duyduğunu belirtmektedir. Çevirmen olarak çeşitli dergilerde yayınlanmış kendi tabiriyle "ufak tefek" birkaç çeviri dışında, *Üçüncü Dünya'nın Sonu mu?* başlıklı ortak bir çevirisi bulunmaktadır. Çeviriyi mesleki bir amaçla yapmadığını vurgulayan Akarçay çevireceği metinleri de kendisi belirlemektedir. *Roberto Zucco'*nun çok sevdiği bir oyun olduğuna işaret eden çevirmen, metnin çevirisini üstlenmeyi de oyunculuk çalışmaları sırasında tanışmış olduğu Dost Kitabevi'yle çalışan ve söz konusu kitabı yayına hazırlayan İnönü Bayramoğlu'na kendi önermiştir. Yaptığımız söyleşide (bkz. Ek. 1), uyarlayıcı olarak çeviri yaklaşımını aşağıda da görülebileceği gibi ayrıntılı olarak açıklayan Akarçay, çeviri süreci bağlamında tiyatro ile tiyatro dışı çeviriler arasında çok büyük bir fark olmadığını düşünmekte, ancak birincil ölçüt olmamakla birlikte, metnin sahneleneceğini, dolayısıyla "konuşulacağını" göz önünde bulundurmaktadır. Bu noktada Koltès'in biçemine dikkat çeken çevirmen, kimi zaman tabloya, fotoğrafa, sinemaya ya da rüyaya benzeyen Koltès metinlerinde birçok repliğin, konuşmadan öte, bir iç ses gibi olduğuna işaret etmektedir. Oyun çevirisi bağlamında, sahnelenecek metinler ile yayımlanacak olanları farklı bir bakış açısıyla değerlendirirken, o da tıpkı kuramcı Bassnett'in yaklaşımına benzer bir biçimde "herhangi bir sahneleme faaliyetinden bağımsız ele alınan bir tiyatro çevirisinin olabildiğince metni kendi içerisinde değerlendirmesi gerektiğini" düşünmektedir. Buna karşın sahnelenecek çevirilerin sahnelenme aşamasında dramatürgi çalışmasına tâbi tutularak yönetmenin bakış açısıyla uyarlanmalarından yanadır. Koltès'in "nevi şahsına münhasır bütünsel bir dünyası olduğunu" ve bu dünyanın evrensel boyutlarını vurgulayan çevirmen, yazarın kullandığı dilin gücü ile renkliliğine, metnin içerdiği felsefi ve toplumsal altyapıya dikkat çekmektedir. Koltès oyunlarının çevirisini salt bir oyun çevirisi olarak görmeyen Akarçay, bunları "semantik açıdan bir yeniliğin yeni bir dile aktarılması olarak" önemsemektedir. Koltès'in renkli, simgesel ve şiirsel dilinin argo kullanımında da söz konusu olduğunu vurgulayan Akarçay, yazarın argo ve küfür düzleminde ender olarak kalıplara başvurduğunu genelde kendi dilini kullandığını belirtmektedir. Kendine özgü bir dil kullanan öteki yazarlarda olduğu gibi Koltès'te de çeviride "tuhaf" ya da "çevirmenin beceriksizliği" olarak algılanacak bir dil düzeyinin söz konusu olmasının en önemli zorluk olduğuna dikkat çekerken Akarçay, çözümü metnin tuhaflığına sadakatte görmektedir. Bu tuhaflığı sözcüksel ve dilbilimsel düzlemlerde saptamaya ve o düzlemlere koşut olarak aktarmaya çalıştığını belirtirken, metnin şiirselliğini de göz

ardı etmediğini, alternatif çeviriler üretip bütünlüğü yakalamaya çalıştığı her okumada hangisinin daha uygun olduğuna karar vermektedir. Bir başka seçenekse yazarın kurduğu ve çıkış dilinde de yine tuhaf olan ancak çevirmene göre neye gönderme yaptığı daha "açık" olan durumlarda, inisiyatif kullanmaktan yana olan Akarçay'a göre çevirmen, "varsa o deyimin karşılığını Türkçede bulur yine elinden geldiğince yazarın yaptığı gibi Türkçede farklı bir cümle yapısına uyarlamaya çalışır. Deyimin Türkçe karşılığını bulmazsa da 'el yordamıyla' çevirir." Akarçay çeviri sürecinde ilk taslağı oluşturduktan sonra söz konusu metnin İngilizce çevirisine bakarak bir karşılaştırma yapmakta, metinden fazlasına ihtiyaç duyduğunda da yazarla ilgili çalışmaları, metinle ilgili çözümlemeleri okuyarak oyunun atmosferini hissetmeye, dünyasına girmeye çalışmaktadır. Son aşamada dillerine güvendiği bir arkadaşla çeviriyi yeniden gözden geçirerek kontrol eden Akarçay, Koltès'in Genet'den, Queneau'dan, Beaudelaire'den ya da Deleuze'den daha "zor" olduğunu düşünmemektedir. Çevirmenin bizimle paylaştığı ve yukarıda aktardığımız, ayrıntılı olarak gerekçelendirilen, titiz bir çalışmanın göstergesi çeviri sürecinden, uyarlayıcı olarak genelde Akarçay'ın hiçbir maddi kazanım gözetmeksizin gerçekleştirdiği çeviri edimini kendisine simgesel bir sermaye sağlayacak bir araç olarak gördüğünü ortaya çıkarmaktadır. Zaten kendisi de "(…) manevi karşılığı çok: ufkumu genişleten bir dünyayı aktarmada aracı olabilmenin büyük bir hazzı var", sözleriyle bu düşüncemizi desteklemektedir. Dolayısıyla bu düşüncenin çevirmenin söz konusu metni çevirmekteki amacı için de geçerli olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Çeviri aşamasındaysa amacının Koltès'in kendine özgü dilini benzer bir biçimde varış bağlamına aktarmak olduğu anlaşılmaktadır.

2. *Tabataba. Sallinger. Çöle geri dönüş*

Kitapta yer alan öteki üç oyun, yazarın *Tabataba, Sallinger* ve *Le Retour au désert* başlıklı yapıtlarının *Tabataba, Sallinger* ve *Çöle Geri Dönüş* başlıkları altında yayımlanmış Işık Ergüden tarafından gerçekleştirilmiş çevrileridir. Ergüden, çevirmen ve editör kimliğinin yanı sıra, yazar kimliğiyle *Sessizliğin Anarşisi* (2008), *Hapishane Çağı* (2007), *Kurşunkalemle* (1996) olmak üzere üç kitap kaleme almıştır. Ancak kendisi yazarlığı kimlik olarak görmek istemediğini, çevirmenliği de zorunlu olarak "hayatta kalmak için" yapmak durumunda olduğu bir uğraş olduğunu belirtmektedir. (bkz. Ek. 5) Kendisinin işaret ettiği üzere, bu güne kadar felsefe, tarih, dilbilim, edebiyat gibi geniş bir alan yelpazesi içinde yer alan 140 civarında

yayımlanmış ve 20 kadar da yayımlanmayı bekleyen çevirisi bulunmaktadır. Editörlüğünü yaptığı yapıtların sayısıysa hatırlayamayacağı kadar fazladır. Çeviriyi bir "meslek" olarak yapıyor olması nedeniyle, çevireceği metinleri kendisinin seçme şansı olmadığını dile getiren Ergüden, "yaşayabilmek için, hayatın akabilmesi için sürekli çeviri yapmak durumunda kalınca 'ne iş olsa yapılır' konumuna kaçınılmaz olarak" düştüğünü vurgulamakta ancak editör olarak zaman zaman kimi yayınevleri için kitap seçtiği ve bunların bazılarını da çevirdiğini belirtmektedir. Ergüden, tıpkı daha önce irdelediğimiz çeviri sosyolojisi kuramcılarının yaklaşımlarına (bkz. 2.2.) benzer bir biçimde, çeviri pratiğini "-ne yazık ki!- tamamen meta olarak kitap üretimine dönük bir süreç", çevirmeni de "büyük oranda seri üretim yapan bir kol emekçisi" olarak görmektedir. Dolayısıyla çeviri yaklaşımları bağlamında metinler arasında bir farklılık gözetmemektedir. Çeviri öncesi hiçbir çalışma gerçekleştirmediğini, "metni önün[m]e alıp işe koyul[duğunu]", genellikle çeviriyi tamamladıktan sonra ikinci kez bilgisayar ekranından okuyarak karşılaştığı sorunları çözmeye çalıştığını ve bu durumun şimdiye dek çevirdiği tek tiyatro metni olan söz konusu çeviri için de geçerli olduğunu belirtmektedir. Koltès metinlerini çevirme fikrinin kendisine ait olmadığına işaret eden Ergüden, bu projenin Dost Kitapevinin editoryal programı kapsamında kendisine teklif edildiğini ve bugüne dek söz konusu oyunların sahnelenmediğini dile getirmektedir. Çevirmenliği bir tür seri üretim olarak görmesi nedeniyle, her metin gibi, Koltès metinlerini de çevirmenliği meslek olarak gören herkes tarafından çevrilebileceğini düşünmektedir. Ergüden, çeviriyi gerçekleştirdiği günden bu yana geçen süre nedeniyle, kendisinde "çok da iz bırakmamış" olan Koltès'le ilgili bir değerlendirme yapamamaktadır. Çevirmenlik mesleğinin ekonomik bir sermaye sağlamadığına, emeğinin karşılığını almanın "asla söz konusu olmadığı"na, "Türkiye koşullarında hiçbir sosyal güvencesi (sigorta, emeklilik, vs.) olmayan çevirmenlerin haftanın yedi günü sürekli çalışarak bile asgari yaşam koşullarına erişemediklerini" vurgularken bu sorununun ülkenin genel sorunu olduğuna işaret etmektedir. Dolayısıyla bu bağlamda uyarlayıcı olarak Ergüden'in söz konusu metni çevirme amacının görece az bir kazanım sağlamakla birlikte yalnızca ekonomik sermaye edinmeye yönelik olduğu anlaşılmaktadır. Çeviri pratiği bağlamındaysa Koltès metnine yönelik vurgulamamız gereken belirgin bir çeviri yaklaşımı amaçlamadığı görülmektedir.

b) Kurumsal düzlem:

1.Yayınevi:

Söz konusu oyunlar genç bir topluluk tarafından sahnelenen *Roberto Zucco* dışında sahnelenmemiş olduğundan, uyarlayıcının amacını bu kez kurumsal düzeyde yayınevi çerçevesinde irdelemeye çalışalım. Çevrilmiş Koltès oyunları bağlamında Türkiye'de yayımlanmış ikinci kitap Dost Kitabevi tarafından 2003 yılında, *Seçme Oyunlar Roberto Zucco Tabataba. Sallinger. Çöle Geri Dönüş* başlığıyla Türk okura sunulmuştur. *Batı Rıhtımı* ve *Zenciyle İtlerin Dalaşı* örneklerinde olduğu gibi bu kitaba da Fransa'nın uyguladığı çeviriye ve yayına katkı programı çerçevesinde destek sağlanmıştır. Çevirileri yayımlayan Dost Kitabevi, Ankara'nın öne çıkan kitabevleri arasında yer almakta ve çeyrek yüzyılı aşkın bir süredir faaliyetini sürdürmektedir. Kuruluşundan bu yana yenilikçi ve atılımcı bir çizgiyi benimseyen yayınevi, kendilerinin belirttiği üzere, "ticari kaygıların ötesine geçen bir kültür ve sanat misyonunu" üstelenmişlerdir. Temelde sosyoloji, siyaset bilimi, antropoloji, sosyal antropoloji, psikoloji, iktisat kuramı, iktisat tarihi, kültür tarihi ve tarihyazımı gibi alanlarda yılda yaklaşık 60 kadar kitabı piyasaya sunan yayınevi editoryal anlayışıyla da dikkat çekmektedir. Tiyatro, yayın programlarının "çok başat, yekûnu tutan kalemlerinden biri" olmasa da "gerek teorik gerekse sanatsal anlamda alanın ilgi gören, başvuru kaynağı olarak kabul görmüş, öte okumalara kapı aralayan örnekleri" yayımlamaya çalışmaktadırlar. Yayıncılık faaliyetlerini, sempozyum ve kolokyum organizasyonlarıyla, imzalamış oldukları dört adet uluslararası yayın eşgüdüm anlaşmasıyla destekleyen Dost Kitabevi bu çizgisiyle Türkiye'nin saygın yayıncıları arasında yer almaktadır. Yayınevine yönelttiğimiz sorular kurumun Genel Yayın Koordinatörü Ali Karabayram tarafından yanıtlanmıştır. Yayınevinin Koltès'i yayın programlarına alma nedenlerini Karabayram, o dönemde başta Tom Stoppard ve Sam Shepard gibi yazarlarla başlayan bir seriyi, Fransa'dan çıkmış çağdaş ve öncü bir oyun yazarıyla sürdürme isteğinden kaynaklandığını belirtmektedir. Bu seçimde Koltès'e yönelmelerinin nedenini de Karabayram (bkz. Ek. 8) şöyle dile getirmektedir:

> "(…) bir yazar olarak sahip olduğu tüm üstün niteliklerin yanı sıra, alternatif bir yazar kimliği ve tavrının da vücut bulmuş bir örneği olarak, yazınsal sınırların ötesine geçen bir sosyal etkiye ve özellikle cinsellik merkezinde biçimlenmiş alternatif beden politikalarına da gönderen özel bir yana sahipti."

Bu oyun seçkisinde yer alan oyunlarsa, birçok tiyatro topluluğunun programına girmiş, birçok uluslararası yayıncının katalogunda kendine yer bulmuş oyunlardan

yola çıkarak saptanmıştır. Kitabın Fransız Hükümetinin desteğiyle yayımlanmasında Karabayram, "büyük olasılıkla, bu kalibrede bir yazarın nihayet Türkçe okunabilecek olması, bunun kimi Koltès oyunlarının sahnelenmesini kolaylaştıracağı gibi" etmenlerin belirleyici olduğunu düşünmektedir. Yayın politikalarının, temel örgütlenme ve çalışma prensipleri gereği, yayımlanacak kitapların önemli bir kısmının "editoryal hazırlığını üniversiteler bünyesinde organize olmuş bağımsız çalışma kolektiflerine ya da bağımsız editörlere ihale etmek biçiminde" olduğunu belirten Karabayram, kendi bünyelerinde kendi önceliklerini gözeterek yayın listesini oluştursalar da harici katkılara da açık durmaya azami önem gösterdiklerini vurgulamaktadır. Çevirmen bağlamında hem "kıdemli çevirmenler", hem de alana yeni katılan çevirmenlerle çalışan yayınevi söz konusu Koltès metinlerinin çevirisi içinse "Dile, yazara, ilgili sanat disiplinine, yazarın ortaya koyduğu imgesel ve tematik çerçeveye Türkçede karşılık bulması mümkün görünen" çevirmenlere başvurduklarını belirtmektedirler. 1000 adet kitaptan oluşan 1. baskı büyük ölçüde tükenmiş olsa da 2. baskıyı düşünmediklerini, bunun ötesinde bir tiyatro yayıncısı olarak tanınmadıkları için yeni bir Koltès projesine katılmanın ne kendilerine, ne de yazara bir yarar sağlayacağını düşünmektedirler. Bu veriler bize, Dost Kitabevi'nin Koltès metinlerini yayın programlarına alarak simgesel sermayenin yanı sıra ekonomik sermaye bağlamında da bir kazanım elde etmeyi amaçladıklarını göstermektedir.

2. Fransa Dışişleri Bakanlığı Bünyesinde Yayına ve Çeviriye Destek Programı:

Bir ulusun kültürel kimliğinin oluşmasında devletlerarası güç ve rekabet ilişkileri devreye girer. Bu ilişkiler, diplomatik ve kültürel değişimler üzerinde etkilidir. Bu çerçevede değişimlerde rol oynayan kurumlardan biri de konsolosluklar ve kültür ataşeleridir (Heilbron, Sapiro, 2002, 3-5). Bu bağlamda Koltès metinlerinin Türkiye'de kültür alanına girmesine, söz konusu çevirilerin yayımlanmasına destek olan siyasal aktör Yayına ve Çeviriye Destek Programı yürütücüsü Fransa Dışişleri Bakanlığı olmuştur. Bakanlığın sitesinden edindiğimiz bilgilere göre Fransız Dışişleri ve Avrupa İşleri Bakanlığı'nın (MAEE) yürüttüğü kültür politikası kitapları, kültürü yaymada hatta bunun ötesinde etkileme düzeyinde temel bir araç olarak görmektedir. Editoryal sektörün kitap, dergi ve güvenilir internet siteleri aracılığıyla düşün dünyasının üretim ve yayımına sağladığı katkı en etkili diplomatik araç olarak değerlendiren bakanlığın bu bakış açısı, çeviriyi dış siyasetin kültürel bir

kozu konumuna taşımaktadır. Şöyle ki Fransa, düşün ve yazın düzlemlerinde yaşanan gelişmeleriyle, başka bir deyişle tüm çeşitliliğiyle çeviri sayesinde tanıtılmış olmaktadır. Yazı ve çevirinin dış ülkeleri etkilemede en önemli etken olarak kabul görmesi, söz konusu bakanlığın politik görüşünde çeviriyi öncelikli bir yere taşımıştır. Bu çerçevede, bir yandan telif hakkının alımı, öteki yandan yabancı yayınevine maddi destek sağlamsıyla, bakanlığın 1990 yılında başlattığı Yayına ve Çeviriye Destek Programı, Türkiye'nin de içinde yer aldığı 75 ülkede, kurgu, deneme, gençlik, akademik ve bilimsel alanlarda 12 000 kitabın çeviri ve yayınına katkı sağlamıştır (http://www.diplomatie.gouv.fr, [27.08.2011]). Programın Türkiye'deki sorumlusu ve çalışmamız kapsamında uyarlayıcı konumunda olan Ahmet Soysal, kendisine yolladığımız söyleşi sorularını yanıtlayacağını belirtmiş ancak kendisinden henüz bir yanıt alınamamış olsa da yukarıdaki veriler uyarlayıcı olarak amacın, simgesel sermayeye yönelik olduğunu açığa çıkarmaktadır.

### 4.1.7. *Ormanlardan Hemen Önceki Gece* (1)

a) Çevirmen düzlemi:

Koltès'in en önemli oyunları arasında değerlendirilen *La nuit juste avant les forêts* ilk sahnelenmesinden altı yıl sonra, yine sahnelenmek amacıyla ancak bu kez *Ormanlardan hemen önceki gece* olarak, farklı bir başlıkla Hamdi Tuncer tarafından çevrilmiştir. Tuncer, profesyonel yaşamında, Fransız Kültür Merkezi dâhil, çeşitli eğitim kurumlarında Fransızca öğretmeni olarak çalışmıştır. Şiire ve tiyatroya olan özel ilgisi kendisini çalıştığı okullarda bu alanlarda etkin olmaya yönlendirmiş, sahneye koyduğu oyunların yanı sıra, öğrencileriyle birlikte yurtdışında Fransızca tiyatro festivallerine katılmış, şiir çalışmalarıysa şarkı olarak bestelenmiştir. Dördü yayımlanmış, biri oynanmış toplam beş çevirisi, bunun yanı sıra bir yayınevi adına, "özgürce, seve seve çevirdiği[m]", ancak yayımlanamamış dört öykü ile iki oyun çevirisi daha bulunmaktadır. Ayrıca çevirmen iki dilde düzenlediği şiir geceleri için Fransızcadan Türkçeye ya da Türkçeden Fransızcaya birçok şiir çevirdiğini de belirtmektedir (bkz. Ek 7). Çeviri etkinliğine Ankara'da, artık faaliyet göstermeyen Ekin yayınevinin önerisi üzerine başlamış olup, oyun çevirileriniyse Fransızca öğretim kadrosunda yer aldığı Ankara Fransız Kültür Merkezi'nin teklifiyle gerçekleştirmiştir. Çevirmenliği maddi bir beklentiden dolayı değil, daha çok sevdiği için yaptığı anlaşılan Tuncer gelen çeviri önerilerini, yazar hakkında kısa bir

araştırma yaptıktan ve metni okuduktan sonra değerlendirmektedir. Her metnin "gerek anlayıp kavrama gerekse ikinci dile yansıtma aşamalarında kendine özgü güçlükleri" olduğuna dikkat çeken çevirmen çeviri yaklaşımını "metne elden gelen en yüksek düzeyde sadık kalarak en güzel Türkçe'yle vermek olduğundan öykü, roman ya da şiir çevirisiyle tiyatro yapıtı çevirisi arasında bir ayrım görmem",diye açıklamaktadır. Tuncer, söz konusu oyunun Ankara Fransız Kültür Merkezi ile Devlet Tiyatro'larının bir projesi olduğuna dikkat çekmekte aslında metni "çok severek" çevirmediğini, yalnızca "söz verdiği" için çevirdiğini belirtmektedir. Ne var ki Tuncer'in metni kendine çok yakın bulamamış olması yazarı ve oyununu özümsemediği anlamına gelmemektedir. Şöyle ki söyleşi metninden de anlaşılacağı üzere, çevirmen yapıtın uzamsal ve zamansal boyutu ile dil düzeyini de göz önüne aldığı görülmektedir. O yıllarda Fransa'daki göçmen işçilerin yaşam koşullarını iyi bilmesi metni çözümlemesine olanak sağlarken, yazarın zorlu biçemini aktarmada da dilsel ve biçimsel öğelerin işbirliğini dikkate aldığını belirtmektedir. Yazarın Fransızcayı yabancı dil saydığını ve bu sayede işçiyle özdeşleştiğini düşünen çevirmen, yapıtta hiç nokta imi kullanılmamasının da anlaşılmayı güçleştirdiğine dikkat çekmektedir. Çevirmenlik mesleğini ciddiye alan bir kişi olarak çevirmenin her iki dili ve kültürü iyi bilmek durumunda olduğuna ve çevirdiği metni anlamak için elinden gelen her şeyi yapması gerektiğine inanmaktadır. Tuncer, yaptığı işin sorumluluğunu üstlenebilen her çevirmenin, her türlü yapıtı çevirebileceğini düşünmekle birlikte, bir şiiri şairin, bir tiyatro yapıtının da bir tiyatrocu tarafından çevrilmesinin daha nitelikli ürünlerin ortaya çıkmasını sağlayacağı düşüncesindedir. "Çeviriye soyunan kişi dil işçiliğini kabul etmiş, giderek dil ustası olduğunu ya da en azından olacağını savlayan kişi" olarak çevirmenin hangi yazın dalında çeviri yapıyorsa o dalın kuralına göre oynaması gerektiğini belirten Tuncer'e göre, "çevirmen kendini bir 'yazın adamı' saymıyorsa eğer yazınsal çeviri yapmamalıdır."

Bir uyarlayıcı olarak Tuncer'in amacının, emeğinin maddi anlamda karşılığını almak olmadığı, bunun ülke koşulları göz önünde bulundurulduğunda zaten söz konusu bile olamayacağının bilincinde olduğunu görüyoruz. Ancak çeviriyi yaparken amacının simgesel sermaye olarak tanımlayabileceğimiz bir doygunluk ve beklenti olduğuTuncer'in şu sözlerinden anlaşılmaktadır: "(…) bir yapıtın üzerinde yazar ya da çevirmen olarak adınızı görmek az mutluluk mudur? Eleştirmenlerin çevirinizden söz etmesi, bir tez çalışmasına konu edilmiş olmanız da cabası." Çeviri sürecinde

benimsediği amaçsa yazara "en yüksek sadakat" doğrultusunda aktarımı gerçekleştirmek olduğu anlaşılmaktadır.

b) Kurumsal düzlem:

Söz konusu oyun, Ankara Devlet Tiyatro'sunun (ADT) 2006-2007 sezonunda repertuara girerek seyirciyle buluşmuştur. Oyunla ilgili olarak kuruma yönelttiğimiz sorular Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Başdramaturgluk Birimi yetkililerinden Şaziye Dağyapan tarafından yanıtlanmıştır (bkz. Ek. 10). Bu yanıtların ışığında uyarlayıcı kurum konumunda bulunan ADT'nin amacını belirlemeye çalışırsak, bir Koltès oyununu repertuarlarına alma fikrinin kendilerinden kaynaklanmadığını görmekteyiz. Ankara Fransız Kültür Merkezi'nden (AFKM) gelen öneri doğrultusunda oluşturulan bu ortak projede, oyunun AFKM tarafından belirlenen Fransız yönetmen Philip Boulay tarafından sahneye koyulması, masrafların AFKM tarafından karşılanması ve buna karşılık oyunun ADT repertuarına alınması kararlaştırılmıştır. AFKM oyuncu seçimini saptayan taraf da olmuş ve buna göre özellikle çok iyi Fransızca bilen ve Fransa'yı tanıyan ADT sanatçısı Okan Şenozan'ı önermiştir. Şenozan'ın oyunda hem aktör, hem de yönetmen yardımcısı görevlerini üstlenmesi dramaturgi konusunda da yönetmenle birebir çalışmasını sağlamış, dolayısıyla sahneleme aşamasına çevirmenin dâhil olması gerekmemiştir. Tuncer de söyleşimizde yönetmenle Ankara'ya ilk gelişinde tanıştığını ve birlikte çalışma kararı aldıklarını ancak sonradan yönetmenin oyuncuyla Paris'te çalışmayı yeğlediklerini belirterek, benzer bilgiler vermektedir. Yetkililerin verdikleri bilgilere göre oyunu "stüdyo sahne" benzeri bir tiyatro mekânında sahneye koymak isteyen yönetmenin talebine uygun bir sahne bulunamamıştır. Bunun üzerine, büyük bir salon olan Akün Sahnesi'nin "oyun alanı bu amaca dönüştürülmüş ve seyirci özel olarak imal edilmiş olan oturma yerlerinden oyunu izlemiştir. Bu da 100-120 seyirci sayısıyla doğal olarak kısıtlanmasına sebep olmuştur." Haftada bir kez, Pazar günleri olmak kaydıyla, 20 kez temsil edilen oyun ortalama 100, toplamda 2000 seyirci tarafından izlenmiştir. Yetkililer, oyuna gelen seyircinin içinde bulunduğu ortamdan çok etkilendiğini, "kendisini isimsiz ve sonsuzluk hissi veren bir mekânda hissetti"ğini dolayısıyla "bu şaşırtıcı hissiyat seyircinin oyunu algılama biçimini sıradanlıktan çıkardı"ğını düşünmektedirler.

Uyarlayıcı konumunda ADT'nin projeyi AFKM önerisiyle gerçekleştirmesi, amacı belirlemek üzere bizi bu kez öteki uyarlayıcıya, AFKM'ye yönlendirmiştir. Ne var

ki projede rol alan eyleyicilerin artık kurumda çalışmamaları ve yetkililerin döneme ilişkin bir kayıt bulamamaları bu kapsamda bilgi eksikliğine yol açmaktadır. Bu durumda, dolaylı bir biçimde de olsa, bir Koltès oyununun Türkiye'de sahneleme amacını, önceki altbölümde belirttiğimiz üzere, Fransız Dışişleri ve Avrupa İşleri Bakanlığı'nın yürüttüğü kültür politikasıyla açıklayabiliriz.

### 4.1.8. *Ormanlardan Hemen Önceki Gece* (2)

a) Çevirmen düzlemi:

Ayberk Erkay'ın *Ormanlardan hemen önceki gece* başlığıyla çevirdiği metin, *La nuit juste avant les forêts*'nin Türkçeye çevrilmiş üçüncü versiyonu olmakla birlikte oyunun basılmış ilk çevirisidir. Oyun, Mitos Yayınevi tarafından hiçbir mali destek alınmadan yayınlanmıştır. Fransızca Tercümanlık mezunu olan Erkay, öğretim elemanı olarak çalışmakta ve tiyatroya yönelik doktora çalışmasını sürdürmektedir. Başta Fransızca olmak üzere, farklı Batı dillerinden çevirmiş olduğu şiir ve düzyazı metinleri yayımlanmış, Türkçeye kazandırdığı yüzden fazla tiyatro oyununun bir kısmı yayımlanmış, büyük bir bölümü de sahnelenmiştir. Akademik çalışmalarını tiyatro alanında sürdüren Erkay, bunun yanı sıra Batı edebiyatında dramatik ve poetik metinlerle ilgili araştırmalar yapmakta ve çeviri etkinliğine yoğunlaşmaktadır. Kendisini çevirmen olarak tanımlamayan Erkay, çeviriyi bir iş olarak değil, "edebiyatın(m)ın bir parçası olarak" yaptığını belirtmekte, dolayısıyla öneri üzerine iş yapmamakta, kendi belirlediği metinleri çevirdiği gibi bunları da ancak "doğru bir zemin bulacağına inandığı(m) kurumlarla" paylaşmaktadır (bkz. Ek. 6). Çevirmen olarak Erkay'ın çeviriye kuramsal bir bakış açısıyla yaklaşmadığı ve çeviriyi sanatsal bir pratik olarak kabul ettiği görülmektedir. Erkay için, çeviride olmazsa olmaz olarak kabul edilen dil bilgisinin yanı sıra asıl "beceri" ve sanatın bir uzantısı olarak "estetik" anlayış öne çıkmaktadır. Koltès metinlerini herkesin çeviremeyeceğini ancak onun "sokaklarında dolanan, onun insanlarıyla karşılaşan, onların varlığını algılayan herkes"in "doğru" çeviriler yapabileceğini belirten çevirmen "estetik" kavramı üzerinde durmakta ve bunun "kişinin estetik algısı ve aktarımıyla ilgili" olduğuna dikkat çekmektedir.

Uyarlayıcı olarak amacının çevirdiği metinlerin yazarlarıyla "tanışmak" olduğunu belirten Erkay böylece onları daha iyi tanıyabileceğini düşünmekte ve çeviriyi kendi için gerçekleştirmektedir; dolayısıyla onun için yazar, metnin önünde yer almaktadır.

Bu noktada yazarın öldüğünü ileri süren Barthes'ın aksine yazarın ölmediğini ve çeviride onu tanımanın zorunlu olduğunu dile getirmektedir. Bu bağlamda çevirmen, Koltès'le "uzun zamandır" tanıştığını belirtmekte hatta yazarı "Fransız tiyatrosunun son yirmi yıldaki en önemli ismi" olarak tanımlamaktadır. Tiyatrosu üzerine dramatik incelemeler yapan bir araştırmacı olarak da dramatik yazın alanında halen Koltès'in aşılamadığını, dolayısıyla bir sonraki basamağa, Koltès üzerinden gidileceğini ileri sürmektedir.

Bir tiyatro çevirmeni olarak da maddi bir karşılık beklentisi içinde olmayan çevirmen manevi anlamda harcadığı emeğin karşılığını aldığını ve Koltès'le daha yakından tanışma fırsatı bulduğu için son derece memnun olduğunu dile getirmesi, sözkonusu çevirinin uyarlayıcının simgesel sermayesini arttırdığının göstergesidir. Çeviri sürecinde de çevirmen, sanatsal ve estetik bağlamı göz ardı etmeden, yazarın söylemini "doğru" aktarma amacı güttüğü anlaşılmaktadır.

b) Kurumsal Düzlem:

Söz konusu çeviri Mitos-Boyut yayınları tarafından yayımlandığı için uyarlayıcının amacı daha önce (bkz. 4.1.4) irdelenmiştir.

Sonuçta görüldüğü üzere, gerek çevirmen, gerekse kurumsal düzeyde gerçekleştirdiğimiz söyleşilerden elde ettiğimiz veriler, uyarlayıcıların amaçlarının benzer olduğunu ortaya çıkarmıştır. Buna göre uyarlayıcılar, genelde Koltès metinlerini Türkiye'de dolaşıma sokarak simgesel sermayelerine (simgesel sermaye için bkz. 2.2.) katkı sağlamayı, çeviri süreçlerindeyse yazarı biçimsel ve biçemsel olarak yakından izlemeyi amaçladıkları görülmektedir.

## 4.2. Uyarlama Çalışması

Kum saati modelinin varış kültürüne yönelik alt küresinde, uyarlayıcıların amacı saptandıktan sonra bu kez amaçlarını uygulamaya koymaları, başka bir deyişle bu uyarlama çalışmasını nasıl gerçekleştirdikleri ele alınmaktadır. Pavis (1999, 218) önerdiği modeli okuyucuya uygulama örnekleriyle sunmaktadır. Bunlardan biri *Mahabharata* başlıklı oyundur. Pavis, epik şiir olarak kodlanmış bu Hint destanının, yönetmen Peter Brook'un Hindistan kültürünü Batılı seyirciye yaklaştırmayı amaçlayan yaklaşımıyla nasıl sahnelediğini, bu oyunda yönetmenin nasıl evrensel bir tiyatro dili oluşturmaya çalıştığını, kısaca, uyarlama çalışmasını betimlemektedir.

Bizse bu aşamada uyarlayıcı konumunda olan çevirmenlere yönelttiğimiz sorular ışığında eyleyiciler olarak onların uyarlama çalışmalarını nasıl gerçekleştirdiklerini anlamaya çalışacağız. Daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi "uyarlama" sözcüğü tiyatro alanındaki teknik anlamıyla değil, bir dilden başka dile gerçekleştirilen çeviri pratiği olarak kullanılacaktır. Her ne kadar modelin ilk aşamasında uyarlayıcı kapsamında çevirmen, yayıncı, tiyatro kurumu olmak üzere tüm eyleyicilere yönelik bir araştırma yapmış olsak da, modelin ikinci aşaması olan bu bölümde yalnızca çeviri edimi irdelenecektir. Öteki eyleyiciler farklı alanlarda faaliyet göstermeleriyle, çalışma yöntemi ve koşulları kapsamında, doğal olarak alanımız dışında kalmaktadırlar. Çünkü Sapiro (2008, 199-208)'nun da vurguladığı üzere kültürel aktarımlar pazar mantığı tarafından yönetilir. Kültürel metalar, her şeyden önce üreticilerine kısa vadede ekonomik kazanç sağlayan ticari metalar gibi görülür, dolayısıyla kültürel malların uluslararası dolaşım koşullarını dolaşımın gerçekleştiği uzamın yapısı, dolaşımı yönlendiren ekonomik ve siyasi baskılar tarafından şekillendirilir. Bu durum elbette her alanın kendi içinde değerlendirmesini gerektirir.

Uyarlama çalışmasına örnek olarak üç farklı çevirinin söz konusu olduğu, aynı zamanda da Koltès'i Koltès yapan metinlerin ilki olarak özel bir konuma sahip, *La nuit juste avant les forêts* başlıklı oyunun ilginç olacağı düşüncesindeyiz. Bu bölümde amacımız bir çeviri eleştirisi yapmak değil, aynı amacı güden üç farklı çevirmenin, başka bir deyişle üç farklı eyleyicinin aynı metne nasıl yaklaştıklarını, yanıtlamış olmaları durumunda, kendileriyle yapılan ve çeviri kararlarının ipuçlarını da içeren söyleşi verilerinin ışığında betimlemek olacaktır. Betimlememizde çıkış metni ÇM, varış metinleri olarak Olcay Kunal'ın *Ormanların Hemen Önündeki Gece* başlıklı çevirisi VM1, Hamdi Tuncer'in *Ormanlardan Hemen Önceki Gece* olarak gerçekleştirdiği metin VM2, aynı başlıkla bu kez Ayberk Erkay tarafından oluşturulan varış metniyse VM3 olarak adlandırılacaklardır.

### 4.2.1. Üç Uygulama Örneği: *Ormanların Hemen Önündeki Gece* - *Ormanlardan Hemen Önceki Gece* (1) - *Ormanlardan Hemen Önceki Gece* (2)

Karşılaştırma yöntemine başvurarak yapacağımız bu betimleme çalışmasında, Pavis'in önerdiği çeviri modelinde sahnesel somutlaştırma (M2) olarak adlandırdığı aşamaya denk düşen, eyleyicilerin çeviri süreçlerinde göz önüne aldıkları, çeviri ediminde de zaten göz önünde bulundurulması gerekir diye düşündüğümüz noktalara

yönelecek, dolayısıyla varış metinlerinin biçimsel, biçemsel ve anlamsal/dilsel düzeylerini mercek altına alacağız.

#### 4.2.1.1. Biçimsel Düzey

Çıkış metnin öne çıkan, hatta gözle görünür özelliği biçimsel yapısıdır. Tırnak imiyle (“”) başlayıp sonlanan, hiçbir paragrafın söz konusu olmadığı, 63 sayfalık tek replikten oluşan ya da başka bir deyişle sonu olmayan bir tümce biçimindeki metin, yazılı ve sözlü dilin bir arada kullanıldığı bir yapıdadır. Yukarıda da belirttiğimiz üzere (bkz. 3.2.2.1.3.1.) tek bir nokta iminin dâhi kullanılmadığı bu yapıda, sonu gelmeyecekmiş gibi sıralanan sayısız tümce, virgül (,), iki nokta (:), kısa çizgi (- ), ünlem (!), ayraç (), soru imi (?) gibi imler aracılığıyla birbirine bağlanmaktadır. Biçimsel olarak bir tiyatro metninin genelde barındırdığı kişi adları, karşılıklı konuşmalar, sahne açıklamaları gibi öğeler metinde yer almamaktadır zaten VM2’nin çevirmeni Hamdi Tuncer (Ek.7)’in de dikkat çektiği üzere, Les Éditions de Minuit’nin 1988 tarihli baskısında da metin, yazarın öteki yapıtlarının aksine türü belirtilmeden okuyucuya sunulmuştur. Tuncer’in de belirttiği gibi “çeviride biçime bağlı kalmak görece kolaydır. Şiir, öykü, tiyatro oyunu gibi metinler zaten kendi biçimlerini dayatırlar da bir yerde”. Gerçekten de varış metinlerine baktığımızda üç metnin de makro düzeyde biçimsel yapıyı korudukları, nokta imini hiç kullanmadıkları ve tırnak imiyle başlayıp sonlandıkları görülmekte. VM3’ün çevirmeni Ayberk (Ek. 6) de metinlerin biçimsel özelliklerinin korunması gereğine dikkat çekerek “Biçim, sanatın asla kaçamayacağı bir kapan, bunu kabullenmek gerek, ve ne olursa olsun, sonsuz sayıdaki potansiyel biçimlerden birinin seçimidir bir bakıma metin; buna mümkün olduğu kadar yaklaşmak gerek” demektedir. Çeviri öncesi yazarın elyazmalarına da ulaşmış olan Ayberk “paragrafsız, satır aralığı olmayan, bir ‘kütle’ gibi ortada ve bütün halde duran” metnin tıpkı bir solukta söylenen bir söz, bir iç çekiş gibi algılanması gereğine dikkat çekmektedir. Dolayısıyla çevirmenler çıkış metninin biçimsel özelliğinin ve bu özelliğin varış metinlerine taşıması gereğinin bilincinde oldukları görülmektedir.

Mikro düzey olarak adlandıracağımız yantümceleri bağlayan imler kapsamında da varış metinlerinin genelde aşağıdaki tablolarda yer alan birer kesitlik örneklerden de görülebileceği gibi çıkış metnini yakından izledikleri anlaşılmaktadır.

Tümce içinde eş görevli sözcük/sözcük öbekleri arasında, sıralı tümceleri ayırmakta ya da tümcede açıklayıcı söz öbeklerinin başında ve sonunda kullanılan virgül imi, bu işlevleriyle ÇM'nin genelinde en çok kullanılmış im olarak karşımızdadır. Aynı yaklaşımın VM'lerinde de geçerli olduğu görülmektedir. Ancak çıkış ve varış dillerinin tümce yapılarının farklılığından dolayı VM'lerde virgüllerin Türkçedeki uygulamaya göre kullanılmasına dikkat edildiği göze çarpmaktadır (bkz. Tablo 1).

**Tablo 1: Mikro Biçimsel Yapı Kapsamında Virgül İmi**

| | |
|---|---|
| ÇM | "Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu, il pleut, cela ne met pas à son avantage quand il pleut sur les cheveux et les fringues, s.7. |
| VM1 | "Seni gördüğümde bir sokağın köşesini dönüyordun, yağmur yağıyor, saçlarım ve üstüm başım sırılsıklam, insanın içinde bulunmak isteyeceği bir durumda değildim pek, s.1 |
| VM2 | "Sokağın köşesini dönüyordun, yağmur yağıyor, üstüne başına yağmur yağınca insanın, saçı başı ıslanınca, façası bozuluyor, s.2 |
| VM3 | "Sokağın köşesini dönüyordun, seni o zaman gördüm, yağmur yağıyor, üst baş sırılsıklam, saç baş perişan, olacağı bu tabii yersen o kadar yağmuru, s.11 |

Tümce içinde ayrıntı sayılabilecek ara sözler, açıklamalar, iki kısa çizgi arasına alınabilir. Çıkış dilinde genelde sıkça kullanılan kısa çizgi imi, tümce ya da yantümceyi çevrelediğinde ayraçla aynı görevi üstlenir ve tıpkı ayraç kullanımında olduğu gibi tümce içindeki noktalama imlerini korur, VM'ler bu yapıyı genelde korumaktadır (bkz. Tablo 2).

**Tablo 2: Mikro Biçimsel Yapı Kapsamında Kısa Çizgi İmi**

| | |
|---|---|
| ÇM | -pas pour toute la nuit cependant-, s.8 |
| VM1 | -ama bütün gece kalmayacağım da-, s.1 |
| VM2 | - bütün gece dönemem demek değil bu yine de- s.2 |
| VM3 | -birkaç saatliğine o da, sabaha kadar falan lüzum yok- s.11 |

Çıkış dilinde yine sıkça kullanılan imlerden biri olarak iki nokta imi, tıpkı varış dilinde olduğu gibi bir tümce ya da bir sözcükten sonra yapılacak açıklama öncesinde, alıntı tümcelerinden önce ya da bir sayım, örneklendirme öncesinde kullanılır. ÇM'deki bu kullanım VM'lerde de genelde uygulanmıştır (bkz. Tablo 3).

**Tablo 3: Mikro Biçimsel Yapı Kapsamında İki Nokta İmi**

| | |
|---|---|
| ÇM | Je resterai comme cela, jusqu'à être dans une chambre: dès qu'on sera installé quelque part, je m'enlèverai tout, s.8 |
| VM1 | bir oda bulana kadar da öyle kalacak: başımızı sokacak bir yer bulur bulmaz, üstümde ne var ne yok çıkartacağım, s.1 |
| VM2 | bir oda buluncaya dek: bir yere kapağı atar atmaz, her şeyimi çıkaracağım, s.2 |
| VM3 | bir oda bulana kadar böyle: ama bir bulayım kapağı atacak bir yer, çıkarıp atacağım ne varsa, s.11 |

Her iki dilde de, bir sözcük ya da bir tümce kesitini tümceden yalıtmak ya da tümce içinde ondan bağımsız bir açıklama vermede kullanılan ayraç imi, ÇM'de sıklıkla kullanılmış, bu im VM'lerde de korunmuştur (bkz. Tablo 4).

**Tablo 4: Mikro Biçimsel Yapı Kapsamında Ayraç İmi**

| | |
|---|---|
| ÇM | (manière d'aborder les gens!) s.13 |
| VM1 | (yani insanlara yaklaşabilmek için dönüp dolaşmanın) s.2 |
| VM2 | (bir tür insanlara yanaşma biçimi!) s.5 |
| VM3 | (böyle yanaşmak falan insanlara!) s. 15 |

Ünlemlerden, ünlem anlamı veren tümcelerden, seslenmelerden sonra kullanılan ünlem imine ÇM'de birçok kez yer verilmiştir. Bu kapsamda varış metinleri de söz konusu imi korudukları görülmektedir (bkz. Tablo 5).

**Tablo 5: Mikro Biçimsel Yapı Kapsamında Ünlem İmi**

| | |
|---|---|
| ÇM | et que j'ose crier:camarade!, s.12 |
| VM1 | ve sana arkadaş diye bağıracak cesareti, koluna girecek cesareti bulmak istiyorum arkadaş!, s.2 |
| VM2 | ve de: yoldaş! diye bağırmaya cesaret edebilmek için, s.5 |
| VM3 | Sırf bir cesaret bağırabileyim diye sana:birader! S.14 |

Soru bildiren ya da soru kavramı içeren tümce ya da sözcükten sonra kullanılan soru imi ÇM'de yine sıkça kullanılan imlerdendir. Varış metinleri bu çerçevede çıkış metnini birebir izlemektedirler (bkz. Tablo 6).

**Tablo 6: Mikro Biçimsel Yapı Kapsamında Soru İmi**

| | |
|---|---|
| ÇM | -qu'est-ce qu'il peut bien faire ce drôle d'étranger?- s.11 |
| VM1 | - ne yaptığını sanıyor bu yabancı böyle?- s.2 |
| VM2 | -bu acayip yabancı ne yapıyor böyle?- s.4 |
| VM3 | -kimin nesi lan bu? S.13 |

Yukarıda birer örnekle göstermeye çalıştığımız ÇM'de kullanılan imlerin aktarımı bağlamındaki yaklaşım genelde VM'lerin tümü için geçerlidir. Ancak çıkış metninde hiç kullanılmamış olan ve öğeler arasına virgül konmuş olan sıralı tümceleri ayırmakta ya da anlamca birbirine bağlı ve birbirini tamamlayan tümceler arasına konan noktalı virgül imi (;),VM1'de birçok kez, VM3'te de birkaç kez virgül yerine kullanıldığı görülmektedir.

Tüm bu biçimsel yapı doğal olarak metnin biçemini de yakından etkilemektedir.

#### 4.2.1.2. Biçemsel düzey

Çıkış metni konuşma dili ile yazı dilinin bir arada kullanıldığı, ister okuma, ister seslendirme düzlemlerinde olsun müzikal bir ritmin ve lirik bir dilin öne çıktığı bir yapı sergilemektedir. Virgüllerle zincirlenen yer yer kısa, yer yer uzun tümceler, dolambaçlı, kıvrımlı, değişmeceli içerikleriyle dolaylı anlatımı yeğleyen bir biçemdir söz konusu olan. Tümceler kimi kez uzun, kimi kez de alışılmamış bir biçimde ardı ardına kullanılan iki nokta imleri, kısa çizgiler arasına alınmış uzunca açıklamalar ya da neredeyse bir paragraf uzunluğunda ayraçlarıyla, karmaşık bir biçimsel yapıda olup biçemsel yapıyı da etkilemektedirler. Çok katmanlı söylemi benimsemiş bu biçem hiçbir zaman açıkça neyi ifade ettiğini ortaya koymamaktadır. Koltès biçeminin öne çıkan özelliği, iki düzeyi içinde barındıran harmanlanmış bir dil bu metin için de geçerlidir: bir yandan yapay bir kibarlık sergileyen bir dil, öteki yandan teklifsiz, argo ağırlıklı, hatta küfre varan, basit sözcüklerle donanmış bir dil düzeyi. Yazarın hitabet yönü yüksek bu tümceleri birbirlerine bağlarken, şiirsel tınısıyla dikkat çeken lirik bir dil kullandığı gözlenmektedir. Söyleme bir hareketin egemen olduğu ve bunun yanı sıra müziği çağrıştıran bir ritmin de oluşturulduğu görülmektedir. Şöyle ki yazar yukarıda ele alınan imler aracılığıyla tümceler arasında duraklamalar yaratmakta, leitmotif sözcüklere ısrarla sık sık başvurmakta, kimi kez sözcük ya da ses düzleminde yinelemelere yer vererek belli bir ritm yakalamakta ve bu ritm metne bir müzikalite sağlamaktadır. Zaten Koltès (1999c, 107) sözcüklerin bir anlam üretmediklerini, anlamın ancak sözcüklerin birikmesi ve bir ritme dolayısıyla bir müziğe dönüşmesiyle oluştuğuna inanır, dolayısıyla metinleri bir müzik partisyonun düzenlenmesi gibi ortaya çıkar.

Saydığımız tüm bu özelliklerin farklı düzeylerde de olsa varış metinlerinde yeniden kurulduğu görülmektedir. VM2'nin uyarlayıcısı olarak Tuncer genel olarak çıkış metninin biçemini özümseyerek, "kendileştir"diğini sonra da kendi dilinde ve yazarın seçtiği tekniklerden yararlanarak onu yeniden yaratmaya çalıştığını belirterek biçeme verdiği önemi vurgulamaktadır. Tıpkı VM3 uyarlayıcısı Ayberk'in çeviri pratiğini sanatsal bir analiz ve biçemi de bu analizin önemli parçalarından biri olarak görmesi gibi. Hatta Ayberk konuyu daha da ileri götürerek biçem aktarımını çevirmenin sanatsal yetisiyle ilişkilendirmekte ve estetik olgusunu da devreye soktuğu görülmektedir. Bu durumları çıkış metninin başlangıç bölümünden alınmış bir kesitiyle örneklemeye çalışalım.

Sözcük yinelemesi kapsamında ÇM bağlamı:

"Tu tournais le coin de la **rue** lorsque je t'ai vu, **il pleut,** cela ne met pas à son avantage quand **il pleut** sur les **cheveux** et les **fringues**, mais quand même j'ai osé et maintenant qu'on est là, que je ne veux pas me regarder, il faudrait que je me sèche, retourner là en bas **me remettre en état** - les **cheveux** tout au moins pour ne pas être malade, or je suis descendu tout à l'heure, voir s'il était possible de se **remettre en état,** mais en bas sont les cons qui stationnent : tout le temps de se sécher les **cheveux**, ils ne bougent pas, ils restent en attroupement, ils guettent dans le dos, et je suis remonté – juste le temps de pisser- avec mes **fringues** mouillées, je resterai comme cela, jusqu'à être dans une **chambre** : dès qu'on sera installé quelque part, je m'enlèverai tout, **c'est** pour cela que je cherche une **chambre**, car **chez moi** impossible, je ne peux pas y rentrer – pas pour toute la **nuit** cependant-, **c'est** pour cela que toi, lorsque tu tournais, là-bas, le coin de la **rue**, que je t'ai vu, j'ai couru, je pensais : rien de plus facile à trouver qu'une **chambre** pour une **nuit**, une partie de la **nuit,** si on le veut vraiment, si l'on ose demander, malgré les **fringues** et les **cheveux** mouillés, malgré la pluie qui ôte le moyens si je me regarde dans une **glace** – mais même si on ne le veut pas, il est difficile de ne pas se regarder, tant par ici il y a de miroirs, dans les cafés, les **hôtels,** qu'il faut mettre derrière soi, comme maintenant qu'on est là, où **c'est** toi qu'ils regardent, moi je les mets dans le dos, toujours, même **chez moi**, et pourtant c'en est plein, comme partout ici, jusque dans les **hôtels** cent mille **glaces** vous regardent, dont il faut se garder – car je vis à l'**hôtel** depuis presque toujours, je dis : **chez moi** par **habitude,** mais **c'est** l'**hôtel,** sauf ce soir où ce n'est pas possible, sinon **c'est** bien là qu'est **chez moi,** et si je rentre dans une **chambre** d'**hôtel, c'est** une si ancienne **habitude**, qu'en trois minutes j'en fais vraiment un **chez-moi** par de petits riens, qui font comme si j'y avais vécu toujours, qui en font ma **chambre** habituelle, où je vis, avec touts mes **habitudes**, touts **glaces** cachées et trois fois rien, à tel point que, s'il prenait à quelqu'un de me faire vivre tout à coup dans une **chambre** de maison, qu'on me donne un **appartement** arrangé comme on veut, comme les **appartements** où il y a des familles, j'en ferais, en y entrant, une **chambre** d'**hôtel**, rien que d'y vivre, moi, à cause de l'**habitude**-"

ÇM'nin 460 sözcüklük bir kesitini ele alarak yineleme kapsamında biçemsel öğelere kabaca baktığımızda en az iki kere yinelenen sözcükler olduğu gibi bu sayının yediye kadar çıktığını görmekteyiz. Metnin bütününde leitmotiv olarak sık sık tekrarlanan sözcüklerin yanı sıra izleksel ve "c'est" örneğinde olduğu gibi söylemsel olarak önem taşıyan sözcükler/sözcük öbeklerinden yola çıkarak oluşturduğumuz aşağıdaki liste sözcük yinelemesi konusunda bir veri sağlayabilir düşüncesindeyiz. Burada amacımız derin bir inceleme yapmak değildir elbette, dolayısıyla seçtiğimiz sözcükler kapsamında 49 olarak saptadığımız tekrar sayısının yüzde dokuzu aşan (% 9,3) bir yineleme oranı vermesi de bizim için ancak yaklaşık bir gösterge değeri taşımaktadır (bkz. Tablo 7).

**Tablo 7: ÇM Kapsamında Sözcük Yineleme**

| | |
|---|---|
| “c’est” | 6 |
| “cheveux” | 4 |
| “nuit” | 3 |
| “remettre en état” | 2 |
| “remettre en état” | 2 |
| “il pleut” | 2 |
| “fringues” | 3 |
| “rues” | 2 |
| “appartement” | 2 |
| “habitude” | 4 |
| “hôtel” | 6 |
| “chambre” | 7 |
| “glace” | 3 |
| “chez moi” | 5 |

Ses yinelemesi kapsamında ÇM bağlamı:

Aynı biçimde ses yinelemelerini yine kabaca örnekleyecek olursak “on” sesinin yinelendiği “en bas sont les cons qui stationnent” , “t” sesinin yinelendiği “toute la nuit cependant-, c’est pour cela que toi**,** lorsque tu tournais, là-bas, le coin de la rue, que je t’ai vu”, “m” sesinin yinelendiği “malgré les fringues et les cheveux mouillés, malgré la pluie qui ôte le moyens si je me regarde dans une glace – mais même” ya da“s” sesinin yinelendiği “c’est l’hôtel, sauf ce soir où ce n’est pas possible, sinon c’est bien là” kesitlerini gösterebiliriz.

Benzer bir incelemeyi çıkış metni kesitinin varış metinlerindeki karşılıklarına denk gelen bölümlere uyguladığımızda karşımıza çıkan tablo aşağıdaki gibidir.

Sözcük yinelemesi kapsamında VM1 bağlamı:

“Seni gördüğümde bir sokağın **köşe**sini dönüyordun, **yağmur** yağıyor, **saçlarım** ve **üstüm başım sırılsıklam,** insanın içinde bulunmak isteyeceği bir durumda değildim pek, ama yine de cesaret ettim ve şimdi ki buradayız, kendime bakmak bile istemiyorum, kurulanmam -en azından, hasta olmamak için **saçlarımı** kurulamam- ve **üstüme başım**a çeki düzen vermem gerekiyordu, yani yeniden **aşağı inmeliydim**, ama **üstümü başım**ı toparlayabileceğim bir **köşe** bulmak için **aşağı indiğimde** bir yığın aptal, öylece duruyorlar, ben **saçlarım**ı kurularken de hiç kımıldamıyorlar; birbirlerine yakınlar, arkamdan beni gözlüyorlar, sonra da -bir işeme süresi geçti geçmedi- yukarı çıktım; **üstüm**dekiler hâlâ ıslak, bir **oda** bulana kadar da öyle kalacak: başımızı sokacak bir yer bulur bulmaz, **üstüm**de ne var ne yok çıkartacağım, zaten bu yüzden bir **oda** arıyorum, **evim** olmaz, oraya gidemem, **oda** olmalı -ama bütün **gece** kalmayacağım da-, işte bu yüzden, tam orada **köşe**yi dönüyordun gördüm seni, hemen koştum, şöyle düşünüyordum: bir **gece**lik, hatta bir **gece**lik bile değil, **gece**nin sadece bir bölümünü geçirmek için bir **oda** bulmakta ne

var ki, insan gerçekten istiyorsa, sormaya cesareti varsa bulur, hatta **üstü başı sırılsıklam** olsa bile, **yağmur** kendime bakmamı engellemiş olsa bile -ama ne kadar istemesen de kendine bakmaman o kadar zor ki, kafeler, **otelle**r, hepsi de **aynalar**la dolu, insan **sırt**ını dönmeli, tıpkı şimdi burada durduğumuz gibi; onlar, **aynalar** sana bakıyor, ben **sırtı**mı döndüm, her zaman böyle yaparım zaten, hatta **ev**de bile, ama o kadar çoklar ki, her yerdeler, her yere girmişler, hele o **otelle**rde yüz binlercesi bakıyor sana; insan kendini korumalı bunlardan; özellikle **otel**dekileri kastediyorum -çünkü kendimi bildim bileli neredeyse hep **otel**de yaşadım, bakma **ev**im dediğime, **alışkanlık**tandır; **otel** de benim **ev**im ama orası olmaz bu **gece;** bir **otel oda**sına girdiğimde, eski bir **alışkanlık** olsa gerek, üç dakikada gerçek **ev**im yapıveririm orayı, hem de hep orada yaşamışım gibi hissettirecek sekiz on sudan sebeple, birden **alışkanlık**larımla ve içinde saklı **aynalar**ıyla her zamanki **oda**ma dönüşüverir orası; çok değil, üç kez daha buldum mu böyle sudan sebepler, biri beni bir **ev oda**sına tıksın, ya da bana nasıl düzenlemiş olursa olsun, bir daire, hani şu içinde ailelerin yaşadığı türden bir yer vermeye kalksın, içeri girer girmez orayı da **otel oda**sına çeviririm, **alışkanlı**ktan orada yaşadığımı hissediveririm-"

VM1'in 347 sözcüklük kesitinde de en az iki kere yinelenen sözcükler olduğu gibi bu sayının sekize kadar çıktığını görmekteyiz. Kesitin bütününde, çıkış metnini de göze alarak seçtiğimiz sözcüklerin tekrar sayısı olan 53, kesitin yüzde yedisine yakın (% 6,54) bir bölümünü oluşturmaktadır (bkz. Tablo 8).

**Tablo 8: VM1 Kapsamında Sözcük Yineleme**

| | |
|---|---|
| "yağmur" | 2 |
| "otel" | 7 |
| "oda" | 8 |
| "ev" | 6 |
| "ayna" | 3 |
| "gece" | 5 |
| "saç" | 3 |
| "üst/üst baş" | 6 |
| "alışkanlık" | 4 |
| "sırt" | 2 |
| "aşağı inme | 2 |
| "köşe" | 3 |
| "sırılsıklam | 2 |

Ses yinelemesi kapsamında VM1 bağlamı:

Aynı biçimde ses yinelemelerine yine kabaca bakacak olursak "kendime bakmak bile istemiyorum, kurulanmam -en azından, hasta olmamak için saçlarımı kurulamam-" örneğinde olduğu gibi "k" sesi ile gereklilik kipi ile birinci tekil şahısta kullanılan iyelik ekinden kaynaklanan "m" sesinin yinelendiğini ya da "gerçekten istiyorsa,

sormaya cesareti varsa bulur, hatta üstü başı sırılsıklam olsa bile" örneğinde olduğu gibi "s" sesinin yinelendiği kesitleri görebiliriz.

Sözcük yinelemesi kapsamında VM2 bağlamı:

"Sokağın köşesini dönüyordun seni gördüğümde, **yağmur** yağıyor, üstüne başına **yağmur** yağınca **insan**ın **saçı** başı ıslanınca**, faça**sı bozuluyor, kalmıyor bir üstünlüğü, ama göze aldım ben yine de, o ki buradayız şimdi ve de kendimi böyle görmek istemiyorum, kurulanmam gerekiyordu, üstüme bir çeki düzen vermek için oraya, aşağıya dönmeliydim –**saç**ları kurutmalıydım en azından, hasta olmamak için yani, az önce indim işte, **faça**yı tekrar düzebilir miyim acaba diye bir bakmak için, gel gör ki gerzekler de aşağıdalar, demir atmışlar oraya: bütün **saç** kurutma süresi boyunca kımıldamıyorlar, arı oğlu gibi kümelenmiş öylece duruyorlar, çaktırmadan beni dikizliyorlar arkamdan, gerisin geri yukarı çıktım ben de – yalnızca işeyecek kadar kaldım aşağıda – kaporta sırılsıklam, böylece duracağım işte, bir **oda** buluncaya dek: bir yere kapağı atar atmaz, her şeyimi çıkaracağım, bunun için arıyorum **oda**yı, benim **ev**de olanaksız çünkü, dönemem oraya –bütün **gece** dönemem demek değil bu yine de- işte bu nedenle sen, tam köşeyi dönerken, orayı, sokağın köşesini, görünce seni, koştum arkandan, şöyle diyordum içimden: bir **gecel**iğine **oda** bulmaktan kolay ne var, hem bütün bir **gece** için de değil, birkaç saatliğine**, insan** gerçekten isterse, istemeye cesaret ederse, ıslak **saç**larına ve sırılsıklam giysilerine karşın, **aynada** kendimi görünce elimi kolumu, ağzımı dilimi bağlayan **yağmur**a karşın, **ayna**ya bakınca – ne var ki çok zor **ayna**ya bakmamak**, insan** istemese bile öylesine çok **ayna** var burada**,** kahvelerde, **otel**lerde**,** arkana almak gerek onları, bak şimdi biz buradayız ya, burada bütün **ayna**lar sana bakıyorlar ya, arkama alıyorum ben onları, her zaman, **ev**imdeyken bile, gel gör ki her yer **ayna** dolu, buranın her yerinde olduğu gibi, **otel oda**larına varıncaya dek yüz bin **ayna** size bakıyor, **insan** kendini korumalı bunlardan –neredeyse kendimi bildim bileli **otellerd**e yaşıyorum çünkü ben, **ev** deyişim ağız **alışkanlı**ğından, ama **otel**dir benim **ev**im aslında, bu **geceyi** saymazsak tabii**,** bu **gece** olanak yok buna da**, otel**dir yoksa benim gerçek meskenim, bir **otel oda**sına girmeye göreyim, öylesine eski bir alışkanlık ki bu, beş dakikada kendi **ev**im yapıveririm **oda**yı gerçekten, ufacık şeylerle hem de, orayı bir anda sanki ben hep orada yaşamışım gibi gösteriveren şeylerle, orayı benim tüm **alışkanlık**larımla, **ayna**sız yansımasız yaşadığım, yıllardır aşinası olduğum bir yer yapıverir bu minik katkılar, öyle ki, hani ansızın biri tutup da beni bir **ev oda**sında yaşatmaya kalksa, **insan**ın gönlüne göre düzenlediği bir apartman dairesi, hani içinde ailelerin yaşadığı şu dairelerden bir tane verse biri bana, içine girer girmez **otel oda**sına çevirirdim onu ben, salt orada yaşamakla hem de, **alışkanlık**tan elbet,"

VM2'in 388 sözcüklük kesitinde de en az iki kere yinelenen sözcükler olduğu gibi bu sayının sekize kadar çıktığını görmekteyiz. Kesitin bütününde, çıkış metnini de göze alarak seçtiğimiz sözcüklerin tekrar sayısı olan 51, kesitin yüzde sekizine ( % 7,6) yakın bir bölümünü oluşturmaktadır (bkz. Tablo 9).

**Tablo 9: VM2 Kapsamında Sözcük Yineleme**

| | |
|---|---|
| "yağmur" | 3 |
| "insan" | 5 |
| "saç" | 4 |
| "faça | 2 |
| "oda" | 8 |
| "ev" | 6 |
| "gece" | 5 |
| "otel" | 7 |
| "ayna" | 8 |
| "alışkanlık" | 3 |

Ses yinelemesi kapsamında VM2 bağlamı:

Aynı biçimde ses yinelemelerini yine kabaca bakacak olursak "kendimi böyle görmek istemiyorum, kurulanmam gerekiyordu, üstüme bir çeki düzen vermek -" örneğinde olduğu "k" sesi ile gibi gereklilik kipi ile birinci tekil şahısta kullanılan iyelik ekinden kaynaklanan "m" sesinin yinelendiğini ya da "birkaç saatliğine, insan gerçekten isterse, istemeye cesaret ederse, ıslak saçlarına ve sırılsıklam giysilerine karşın" örneğinde olduğu gibi "s" sesinin yinelendiği kesitleri görebiliriz. VM2'de ayrıca göze çarpan bir unsur da "Sokağın köşesini dönüyordun seni gördüğümde" ya da "oteldir benim evim aslında" örneklerinden de anlaşılacağı gibi devrik tümce kullanımının çok olduğu ve bu yöntemle metne şiirsellik kazandırılmaya çalışıldığıdır. Söyleşi kapsamında verdiği aşağıdaki yanıt bu tespitimizi doğrular niteliktedir. Biçeme ilişkin sorumuzu çevirmen (Ek.7) şöyle yanıtlamıştır:

> "Uzun uğraşılardan sonra ana izleği aşağı yukarı kavrayınca biçemi de yansıtabilmek için Koltès'in yaptığını yaptım: İç uyaklarla, aynı sesleri taşıyan sözcükleri yan yana koyarak ya da aynı sözcükleri yineleyerek, devrik tümceler kurarak o müzikaliteyi yakalamaya çalıştım."

Ayrıca çevirmen kendisiyle yapılan söyleşide biçim ve biçeme verdiği önemi şöyle dile getirmektedir:

> "Bir yazınsal yapıtta biçim ve biçem yazarın bilinçli seçimidir, dolayısıyla bu biçim ve biçeme bağlı kalmak çevirmenin özsaygısı gereğidir. "*Ekinlerarası bir aktarıcı*" olduğuna inandığım çevirmenin işlevi bu aktarımı başardığı oranda yerine getirilmiş olur."

Sözcük yinelemesi kapsamında VM3 bağlamı:

"**Sokağın köşesi**ni dönüyordun, seni o zaman gördüm, **yağmur** yağıyor, üst baş sırılsıklam, **saç** baş perişan, olacağı bu tabii yersen o kadar **yağmur**u, ama olsun lan dedim içimden, yürü be dedim n'olacağı varsa olsun, **ondan** düştük ya bu hallere zaten, **ondan** dağıttık ya böyle façayı, hiç görmeyeyim daha iyi diyordum vaziyetin bokluğunu ama kurulanmadan da olmazdı işte n'aparsın, üstümü falan geçtim, şu **saç**ımı bari, yoksa ben hemen kaparım şifayı, **ondan** indim az evvel **aşağı,** bir bakayım bari dedim kılık kıyafet ne âlemde, ama **aşağıdaydı** hepsi, dallamalar

bellemiş bunlar **aşağıyı**: **saç**ı kurutuyoruz orada, bunlar öyle dikilmiş göt göte, onca zaman beni dikizliyorlar arkadan, bastım çıktım ben de yukarı – işedim bir de arada- üst baş hâlâ ıslak tabii, kalacağız böyle, yapacak bir şey yok, bir **oda** bulana kadar böyle: ama bir bulayım kapağı atacak bir yer, çıkartıp atacağım ne varsa, **ondan** lazım **oda, ondan** arıyorum, benim **ev**de olmaz çünkü, olmaz yani, dönemem artık **ev**e geri, **oda** lazım –birkaç saatliğine o da, sabaha kadar falan lüzum yok – **ondan** işte, orada, **sokağın köşesinde**, sen dönerken, ben de görünce seni, **ondan** koştum, diyordum içimden lan ne var bir **gece**lik **oda** bulmakta, bir **gece** bile değil birkaç saatliğine, yani harbiden isterse insan, yerse götü gidip birilerinden istemek, kaç yazar lan üstü başı dağılmış olsa, sıçana dönmüş olsa, o **yağmur** yüzünden **ayna**ya bakmaktan korkar olsa kaç yazar – ama zordur ha, sen istemezsen isteme, öyle kolay iş değildir kendine bakmamak, ortalık **ayna** kaynıyor, kafeler, **otel**ler, tek çaren var, başka yok, arkanı döneceksin, bak şimdi mesela sırf sana bakıyorlar niye, benim arkam dönük **ondan,** ben hep böyle yaparım, **ev**de bile, ha bir boka yaradığı mı var, yok anasını satayım, **ev** de **ayna** dolu, burası gibi, **ev** de aynı bok, **otel** de aynı bok, yüz bin tane **ayna** her yerde, hepsi sana bakıyor, hadi sıkıysa kollama kendini; **otel**lerde yaşadım ben gözümü açtığımdan beri, bilirim yani ne boktur, ha e**v** falan diyorum arada bir ama bakma sen, ağız **alışkanlığ**ı, yoksa biz **otel**leri bilmişiz **ev** diye, ha bu **gece** başka, bu **gece otel** kurtarmıyor işte, yoksa bulurum bir **oda**, bir iki dakkaya kalmaz **ev**e çeviririm, elimiz alışmış artık bir kere, öyle ahım şahım bir şeylere de lüzum yok, bir iki şeyi elden geçireyim yeter, kırk yıllık **ev**immiş gibi otururum sonra, sanki orada yaşamışım ezelden beri, eski **alışkanlık**larım falan, bir tane **ayna** bırakmam ortada, sonra iki üç şey daha, oldu bitti işte, hani mesela, adamın biri, mesela, aldı beni koydu bir **ev**e diyelim, bir apartman dairesine, eli yüzü düzgün bir **ev**e, hani içinde ailelerin yaşadıklarından, bak orayı da, adımımı atar atmaz **otel oda**sına çeviririm inanmazsın, iki dakka nefes alayım içeride yeter, **alışkanlık** işte-"

VM3'ün 429 sözcüklük kesitinde de en az iki kere yinelenen sözcükler olduğu gibi bu sayının on bire kadar çıktığını görmekteyiz. Kesitin bütününde çıkış metnini de göze alarak seçtiğimiz sözcüklerin tekrar sayısı olan 54, kesitin yüzde sekizine yakın ( %7,94) bir orandadır (bkz. Tablo 10).

**Tablo 10: VM3 Kapsamında Sözcük Yineleme**

| | |
|---|---|
| "sokağın köşesi" | 2 |
| "yağmur" | 3 |
| "ondan" | 8 |
| "aşağı" | 3 |
| "saç" | 3 |
| "oda" | 6 |
| "ev" | 11 |
| "gece" | 4 |
| "otel" | 6 |
| "ayna" | 5 |
| "alışkanlık | 3 |

Ses yinelemesi kapsamında VM3 bağlamı:

Aynı biçimde ses yinelemelerini yine kabaca bakacak olursak "ondan lazım oda, ondan arıyorum, benim evde olmaz çünkü, olmaz yani, dönemem artık eve geri, oda lazım" örneğinde olduğu gibi "m" ve "o" seslerinin yinelendiğini ya da "yani harbiden isterse insan, yerse götü gidip birilerinden istemek, kaç yazar lan üstü başı dağılmış olsa, sıçana dönmüş olsa" örneğinde olduğu gibi "s" sesinin yinelendiği kesitleri görebiliriz.

VM3'te de tıpkı VM2'de olduğu gibi şiirsellik devrik tümcelerle sağlanmaya çalışılmaktadır. Örneğin "olacağı bu tabii yersen o kadar yağmuru" ya da "ondan düştük ya bu hallere zaten" gibi. VM3 uyarlayıcısı Ayberk'in "dramatik olan ile poetik olanın bir araya geldiği metinler"e olan özel ilgisi ve bu alanda akademik çalışmalar yapması, bunun ötesinde Koltès'i dramatik-poetik "kaynaşmanın" Batı edebiyatındaki "en kusursuz" örneği olarak görmesi, biçeme ne denli önem verdiğinin göstergesidir. Zaten kendisi de "çeviri de bu noktada bu iki kutbu, dramatik ile poetik'in farklı ama uyumlu inceliklerini yakalamak zorunda" sözleriyle benimsediği çeviri yaklaşımını dile getirirken bu noktaya dikkat çekmektedir.

#### 4.2.1.3. Anlamsal/Dilsel Düzey:

Daha önce de belirttiğimiz üzere Koltès oyunları yazarın marjinal yaşamından izler taşıyan, yaşanmışlıklarından esinlenmiş bir yaratı olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle metinlerin çözümünde yazarı yakından tanımak neredeyse olmazsa olmaz bir koşul olarak kabul edilebilir. Uyarlayıcıların amaçlarını irdelediğimizde, yanıt alamadığımız Kunal dışında, çevirmelerin bu koşula uyduklarına tanık olduk.

VM2'nin çevirmeni metne kendini yakın bulmasa da mesleğine olan saygıdan dolayı çeviri öncesinde yazarı tanımaya çalıştığını ve her çeviriyi alanın kurallarına uygun olarak gerçekleştirdiğini şu sözlerinden anlayabiliyoruz:

> "Çevirdiği metni anlamak için elinden gelen her şeyi yapan kişidir çevirmen. Yaptığı işin sorumluluğunu üstlenebilen her çevirmen, her türlü yapıtı çevirebilir bence. Ama bir şiiri şair, tiyatro yapıtını bir tiyatrocu çeviriyorsa çevirinin yetkin olması olasılığı yükselir elbet." (Ek.7)

Koltès, zaten çevirmenin daha önce en azından bir oyununu izlemiş olduğu bir yazar. Ayrıca çevirmenin çağdaş Fransız tiyatrosunu yakından tanıdığının ipuçlarını "Yazar çok etkilendiği Jean Genet gibi Fransızcayı yabancı dil sayıyor sanki. Yabancı işçiyle özdeşleşmeyi böyle sağlıyor, diye düşünüyorum" derken veriyor bize. Koltès'in bu

metnini hem izleksel, hem de söylemsel boyutta çözümlediği şu düşüncesinden de açıkça anlaşılıyor:

> "(…)Yazarın bu yapıtı yazdığı yıllarda Fransa'daki göçmen işçilerin yaşam koşullarını iyi bilememek metnin anlaşılmasının önündeki büyük bir engel. Ama asıl güçlük yazarın biçeminde: Çevirirken çektiğim sıkıntılar, yabancı işçinin sıkıntılarını anlamama yardımcı oldu desem yeridir."

VM3 bağlamındaysa çevirmenin hayranı olduğu yazarı daha önceden tanıması, üzerine araştırmalar yapıyor olması, birçok oyununu izlemiş olması, onu çeviri ediminden bağımsız olarak metni hem izleksel, hem de biçemsel düzlemlerde çözümlemiş bir uyarlayıcı konumuna taşıyor. Nitelikli çeviri içinde "o insanları tanımış olmak, deneyimlemiş olmak gerekir" düşüncesinde olan çevirmen "Koltès'in yabancısıyla hiç karşılaşmamış biri"nin dili ne kadar iyi kullanılırsa kullansın o insanın nasıl konuşacağını bilemeyeceğini vurgulamaktadır (bkz. Ek. 6).

Oyundan seçilmiş birkaç kesitle bu çözümlemelerin ne boyutlarda gerçekleştirilmiş olduğunu örnekleyelim:

Aşağıdaki örneklerde olduğu gibi metnin bütününde genelde her üç uyarlayıcının kimi kez benzer, kimi kez farklı bir sözcük dağarcığına başvurarak çıkış metninin anlamsal içeriğini yakından izlediklerini söyleyebiliriz (bkz. Tablo 11, 12, 13).

**Tablo 11: Anlamsal Bağlamda Sözcük Seçimi – Örnek 1**

| | |
|---|---|
| ÇM | "cela ne met pas à son avantage quand il pleut sur les cheveux et les **fringues**" s.7 |
| VM1 | **"**saçlarım ve **üstüm başım** sırılsıklam, insanın içinde bulunmak isteyeceği bir durumda değildim" s.1 |
| VM2 | "insanın saçı başı ıslanınca, **faça**sı bozuluyor" s.2 |
| VM3 | **"üst baş** sırılsıklam, saç baş perişan" s.11 |

**Tablo 12: Anlamsal Bağlamda Sözcük Seçimi – Örnek 2**

| | |
|---|---|
| ÇM | "quant à travailler en usine, moi jamais!, à toi ce sera dur d'expliquer (…) **sans rien mélanger**" s.14 |
| VM1 | "fabrikada çalışmaya gelince, ben hayatta yapamam!, bunu sana anlatmak zor" s.2 |
| VM2 | "fabrikada çalışmaya gelince, ben asla yapmam bunu, şimdi zor sana bunu açıklaması (…) **her şeyi birbirine karıştırmadan**" s.7 |
| VM3 | "bir de fabrikada çalışacakmışım ben, hadi lan ordan (…) her şeyi anlatması zor öyle **çorbaya çevirmeden**" s.16 |

**Tablo 13: Anlamsal Bağlamda Sözcük Seçimi – Örnek 3**

| | |
|---|---|
| ÇM | "ne me prends pas, **mec**, pour un **pédé**" s.33 |
| VM1 | "seninle konuşuyorum diye beni **ibne** filan sanma **herif**"s.8 |
| VM2 | "bak, **ahbap**, beni **homo** sanma sakın" s.19 |
| VM3 | "**arkadaş**, öyle peşinden koşuyorum diye beni **ibne** falan sanma" s.29 |

Aktarımda anlaşılamama olasılığına karşı aşağıda yer alan VM1 ile VM2 örneklerinde olduğu gibi, çok ender de olsa VM'lerde açımlama yoluna ya da Pavis'in terminolojisine uygun olarak söyleyecek olursak "alımlama adaptörleri"ne başvurulmaktadır (bkz. Tablo 14, 15). Belli bir kesimde Fransız gençlerin bir tür eğlence olarak özellikle Kuzey Afrika'dan ülkeye göç etmiş Arapları dövmek üzere aramaya çıkmaları için kullanılan "chasser le rat" deyimini VM1 "yabancı sıçan avlayalım", VM2 de "Mağripli sıçanlardan avlayacağız" olarak açımlamışlardır.

**Tablo 14: Anlamsal Bağlamda Açımlama- Örnek 1**

| | |
|---|---|
| ÇM | "si j'avais pu savoir qu'elle était de l'autre côté, que c'était **une salope** - viens avec moi, **minet**, ce soir, **on chasse le rat**" s.22 |
| VM1 | "oysa onun da öteki taraftan olduğunu bilseydim, **kaltak** olduğunu bilseydim - benimle gel **tatlım**, bu akşam seninle **bir iki yabancı sıçan avlayalım**" s.5 |
| VM2 | "o kızın öbür taraftan olduğunu, **orospunun teki** olduğunu bilebilmiş olsaydım – gel **pisi pisi sıçan avlayacağız** bu akşam, o **Mağripli sıçanlardan avlayacağız**" s.12 |
| VM3 | "ah ama bir çakabilseydim onun da karşı taraftan olduğunu, **kaltağın teki** olduğunu - gel yanıma **cicim** bu gece bana takıl, **bir iki sıçan avlayalım** beraber" s.21 |

Aynı kapsamda bir başka örnekse yine anlaşılabilirlik kaygısıyla aşırı sağ milliyetçi görüşe bir gönderme niteliğindeki "forces nouvelles" VM1 tarafından benzer bir çağrışım uyandıran "ülkücü" sözcüğüyle karşılanmıştır.

**Tablo 15: Anlamsal Bağlamda Açımlama- Örnek 2**

| | |
|---|---|
| ÇM | "j'adhérais à tout, **forces nouvelles, fascistes, royalistes**, **Occident**, tous **les chasseurs de rats**, **tringleurs organisés, entubeurs internationaux**, je disais ce qu'elle voulait » s.25 |
| VM1 | "bana yapıştırdığı her etiketi kabul ederdim, ister **ülkücü** desin, ister **faşis**t desin, ister **kralc**ı desin, ister **batılı** desin, isterse **yabancı sıçan avcısı**, **örgütlü sikici** ya da **uluslararası puşt** desin, ne isterse onu söylerdim" s.5 |
| VM2 | "her şeye yazılıyordum, **yeni güçler, faşistler, kralcılar, Batı, tüm sıçan avcıları, örgütlenmiş ırza geçiciler, uluslar arası tokmakçılar**, onun istediği şeyleri söylüyordum" s.14 |
| VM3 | "o ne dese o olacaktım, **yeni güç** falan desin ondan, **faşist desin faşist**, **kralcı desin kralcı**, **Batı** diyecektim sonra, **sıçan avcıları** diyecektim, **örgütlü pezevenkler, uluslararası puştlar**, o ne dilerse onu söyleyecektim" s.23 |

Argo kullanımı Fransızca dilinde Orta Çağ'a uzanan bir geçmişe sahiptir. "Tehlikeli sınıf" olarak tanımlanan hırsız ve katillerden oluşmuş çetelerin aralarında anlaşmak amacıyla kodladıkları bir tür özel dil olarak tanımlanabilecek argonun dışarıya kapalı yapısı zaman içinde delinerek özellikle on dokuzuncu yüzyılda yazın alanına dahi girmiştir. Yirminci yüzyılla birlikte argo kullanımı, halkın yalnızca belli kesimlerinde (suçlular arasında, varoş kesiminde, vb) değil, özellikle 68 Mayısından

itibaren gençlerden de çok rağbet görmüş ve özgürleşen yapısıyla argo dili zenginleşmiştir (Merle, 2000).

Koltès kahramanları/antikahramanları toplumdaki konumları itibariyle argoya sık sık başvururlar. Küfürle harmanlanmış teklifsiz dil düzeyinin kullanıldığı bu metinde de daha çok sözcük boyutunda kalan bir argo kullanımı göze çarpmaktadır.

VM'lerin bütününde yapılan karşılaştırmada saptadığımız örneklerden her üç uyarlayıcının ÇM'nini anlamsal bağlamda benzer bir biçimde çözümleyerek yakından izledikleri, aktarım aşamasındaysa dil düzeyi kapsamında VM1'in sözcük seçiminde aşağıdaki örneklerden de görülebileceği gibi daha çekingen davrandığı anlaşılmaktadır (bkz. Tablo 16, 17, 18, 19, 20, 21). Tablolarda sözcük seçimleri vurgulanmış, ÇM'de yer almayıp VM'lere eklenmiş argo düzeyinde sözcükler altı çizilerek belirtilmiştir.

**Tablo 16: Argo Bağlamında Sözcük Seçimi -VM1 Kapsamında Örnek 1**

| | |
|---|---|
| ÇM | "-qui lui a raconté que ce coup-là marchait? à **cette cinglé de pute** avalant de la terre jusqu'à y passer" s.38 |
| VM1 | "-bu yolun işe yaradığını kim söylemiş olabilir ki ona?, kendi gözlerimle gördüm, orada, mezarlığın ortasında ölene kadar toprak yedi **kaçık fahişe**, olur şey değil" s.9 |
| VM2 | "-o numaranın işe yaradığını kim anlattı ona? onu basbaya gördüğüm mezarlığın ortasında geberinceye dek toprak yutan o **çatlak orospu**ya" s.22 |
| VM3 | "-buna kim anlatmış ki **lan** bunu, kim demiş **lan** bu **çatlak orospu**ya git geberene kadar toprak yut diye"s.31 |

**Tablo 17: Argo Bağlamında Sözcük Seçimi- VM1 Kapsamında Örnek 2**

| | |
|---|---|
| ÇM | "comment croire ça d'une **pute**, même elles deviennent **cinglées**" s.39 |
| VM1 | "bir **fahişe**den beklenir mi bu, **kafayı yemiş** olsa bile beklenmez" s.9,10 |
| VM2 | "bir **orospu**dan beklemez insan bunu, **çatlak** bile oluyorlar hatta" s.23 |
| VM3 | "**lan** hiç bekler misin böyle şey **siktiğimin** orospusundan, onlar bile **yiyor demek kafayı**" s.32 |

**Tablo 18: Argo Bağlamında Sözcük Seçimi-VM1 Kapsamında Örnek 3**

| | |
|---|---|
| ÇM | "où aller, **bon dieu**, si même les **putes**, comment croire ça d'une **pute**, alors elle se laisse tomber de la voiture, s'allonge devant les roues, et le **mec**, furieux, il doit bien s'arrêter" s.46 |
| VM1 | "nereye, nereye; **hey yarrabim**, **fahişeler** bile çıldırdığına göre; nasıl yapabilir bir **fahişe** böyle bir **çılgınlığı**; neyse, **karı** kaputun üzerinden arabanın önüne düşüyor, **herif** durmak zorunda kalıyor" s.12 |
| VM2 | "nereye gitmeli, **tanrım**, nereye gitmeli diye düşünerek, ulan **orospular** bile be, nasıl beklenir bu bir **orospu**dan, ha, bunun üzerine **karı** kendini koyuverip düşüyor arabadan, iki seksen uzanıyor tekerleklerin önüne, ve de öfkeli **herif**, durmak zorunda kalıyor tabii" s.28 |
| VM3 | "nereye gitsek? demek **orospular** bile ha, **vay anasına, karı** kayıp düşüyor bu arada arabanın önüne, iki seksen yatıyor tekerlerin önünde, **herif** delirmiş **ama ne bok yesin**, duracak mecbur" s.36,37 |

**Tablo 19: Argo Bağlamında Sözcük Seçimi-VM1 Kapsamında Örnek 4**

| | |
|---|---|
| ÇM | "mais en bas sont les **cons**" s.7 |
| VM1 | "aşağı indiğimde bir yığın **aptal**" s.1 |
| VM2 | "gel gör ki **gerzek**ler aşağıdalar" s.2 |
| VM3 | "**dallamalar**, **bellemişler** bunlar aşağıyı" s.11 |

**Tablo 20: Argo Bağlamında Sözcük Seçimi-VM1 Kapsamında Örnek 5**

| | |
|---|---|
| ÇM | "derrière mon dos tous les **cons** stationnés (…) -qu'est-ce qu'il peut bien faire ce drôle d'étranger?- il fait boire son **zizi**" s.11 |
| VM1 | "bütün o **aptallar**ın arkamda durmuş (…) - ne yaptığını sanıyor bu yabancı böyle? - **pipi**sine su içiriyor salak" s.2 |
| VM2 | "oraya postu sermiş tüm **gerzekler**in varlığını arkamda duyumsarken (…) - bu acayip yabancı ne yapıyor böyle – **alet**ine su içiriyor" s.4 |
| VM3 | "ensemde o **dallamalar**ın nefesi (…) kimin nesi **lan** bu? **ne bok yiyor orada**? - **çük**üne su içiriyor **lan**" s.13 |

**Tablo 21: Argo Bağlamında Sözcük Seçimi-VM1 Kapsamında Örnek 6**

| | |
|---|---|
| ÇM | **"faits-leur la peau**, maintenant, **bandez**, **jouissez**, tout ce que vous pouvez, tout ce que vous avez retenu depuis si longtemps, **foutez-leur**-en partout, **noyez leurs gueules** de tueurs et leurs belles gueules de luxe, **eux qui jouissaient entre eux et qui jouissaient de nous depuis longtemps**" s.27 |
| VM1 | "**gebertin onları**, **kaldırabildiğiniz kadar kaldırın şeyinizi, zevk alın**, elinizden geleni ardınıza koymayın, bunca zamandır tuttunuz kendinizi, içinizdekini fışkırtın, artık istediğinizi yapabilirsiniz onlara; **ağızlarına sıçın**, o katil suratlarını, zengin **suratlarını dağıtın**, çünkü onlar uzun zaman **birbirlerini tatmin ettiler**, daha da kötüsü **tatmin olmak için bizi kullandılar**," s.6 |
| VM2 | "**haklayın şimdi onları**, temizleyin, **çadır kursun kamışınız, beliniz gelsin**, elinizden geleni koymayın ardınıza, salıverin dizginleri onca zamandan beri tuttuğunuz, ket vurduğunuz her şeyin, yakaladığınız her yerde **becerin onları**, katil suratlarını onların ve lüks içindeki o güzel **suratlarını bastırıp boğun, kendi aralarında zevk alıp bizim de anamızı bellemiyorlar mıydı** onlar çok uzun zamandan beri" s.15 |
| VM3 | "**gebertin lan** hepsini, **kaldırın sikleri**, **attırın attırabileceğiniz kadar**, onca zaman tuttunuz attırın son damlasına kadar, **sıçın ağızlarına** bulduğunuz yerde, dağıtın o katil suratlarını, **dağıtın o züppe çenelerini, birbirlerini sike sike** bitiremeyen bunlar değil mi, bizim ebemizi bunlar sikmedi mi **lan** yıllarca" 24 |

Yukarıdaki örneklere karşın kimi zamansa aşağıda (bkz. Tablo 22, 23) görülebileceği gibi VM1 çevirmeni sözcük seçiminde çekingen davranmamaktadır.

**Tablo 22: Argo Bağlamında Sözcük Seçimi- Örnek 1**

| | |
|---|---|
| ÇM | "le clan des **entubeurs**, des **tringleurs** planqués, des **vicieux** impunis, froids, calculateurs, techniques, le petit clan des **salauds** techniques qui décident: l'usine et le silence (…) et ils ont le dernier mot le petit nombre de **baiseurs**" s.19 |
| VM1 | **"puştlar** çetesi, bunlar gizli gizli çekerler, her boku yerler, ama hiç cezalandırılmazlar, buz gibidirler, pis hesaplar, teknikler peşindedirler; bu teknik **budalalar**ının tek derdi vardır: fabrika, gerisi boş! (…) son sözleri budur (…) tekniklerini uluslararası düzeyde belirlemiş **sikiciler çetesi**nin son sözleri" s.4 |
| VM2 | "**dolandırıcı** sülalesi, pusuya yatmış **düzücüler**, yaptığı yanına kâr kalan **sapıklar**, duygusuzlar, hesapçılar, teknik manyakları, karar veren teknik **puştlar tayfası**: fabrika ve sessizlik! (…) son sözü onlar söyler, bizim adımıza karar veren bir avuç **vurucu**" s.10 |
| VM3 | "**puşt sürüsü** bunlar, **çapulcu götler**, her boku yerler, **bir sikim olmaz** bunlara, bir bok anlayamazsın suratlarından, **üçkâğıt bunlarda, dalavere bunlarda**, sonra da çıkıp ne der bu **çakallar** biliyor musun: fabrika, o kadar! (…) son sözü onlar söyler hep, bir avuç **götveren**" s.19 |

**Tablo 23: Argo Bağlamında Sözcük Seçimi- Örnek 2**

| | |
|---|---|
| ÇM | "car les pires **salauds** que tu peux imaginer **prennent de drôles de formes et de drôles de moyens**, ah, s'ils venaient eux, directement qu'on voie tout sur leurs gueules, si on voyait tout de suite à qui on a affaire, et que l'on puisse cogner, mais les moyens qu'ils prennent, c'est de se frotter à nous avec des gueules telles qu'on ne puisse pas se tenir, et **qu'on se fasse rentrer dedans** sans méfiance par la pire des **salopes**" s.20 |
| VM1 | "çünkü en kötü **salaklar** en **acayip biçimlerde çıkar karşına, en acayip yollarla sıçarlar ağzına**, ah evet, doğrudan, oldukları gibi karşına çıksa, tamam, yüzlerinden okunur ne bok oldukları; neyle karşı karşıya olduğunu bilirsin ve onlardan önce davranıp **sıçabilirsin ağızlarına,** ama nerde, **puştların öyle yöntemleri var ki;** yüzlerini şekilden şekle sokup seni kandırmanın bir yolunu buluyorlar, sen karşı koyacağın yerde, bir bakmışsın hiç anlamadan bir **orospu çocuğunun ağzına sıçmasına** izin vermişsin" s.4 |
| VM2 | "aklına gelebilecek en **rezil herifler** çok **acayip biçimlere girerler, akla gelmedik yollara başvurur** onlar, ah, onlar var ya, doğrudan gelseler şöyle, her şeyi görebilse insan suratlarında, kiminle uğraşacağını anlayıverse hemen, ve de girişebilse harbiden, ama onların kullandıkları yöntem, öyle bir suratla dolaşırlar ki aramızda, birbirimizi tutamayalım diye işte, ve de en **rezil bir orospu**nun **içeri alması bizi**" s.10 |
| VM3 | "o **götün götü herifler** var ya, **öyle bir kılıkta çıkarlar ki karşına, öyle dümenleri vardır ki bunların**, ah nerede be, ah nerede gelseler adam gibi karşına, oldukları gibi, bir gösterseler o suratlarını, o zaman **sıçıverirsin ağızlarına,** ama **öyle puştluk var ki bunlarda**, öyle suratları var ki bunların, **kıçının dibinde dolanırlar** ama ruhun duymaz, sonra bir bakarsın **şerefsizin önde gideni** senin **ağzına sıçıvermiş**" s.19, 20 |

VM2'yi incelediğimizde verdiğimiz tüm örneklerden de görülebileceği gibi argo/küfür bağlamında ÇM'yi yakından izlediği ve bunu şöyle gerekçelendirdiği görülmektedir (bkz. Ek. 7).

> "Gerek aldığım aile terbiyesi, gerekse öğretmen oluşum sonucu ağzı temiz bir kimseyimdir. Küfür etmek şöyle dursun, fazlaca argo bir sözcük bile kolay kolay çıkmaz ağzımdan. Ama çeviri yaparken, çevirmen sorumluluğum gereği 'terbiyeli insan ve öğretmen Hamdi Tuncer'i bir kenara kor, çevirdiğim kişiyle özdeşleşmeye çalışırım. O zaman da bulabildiğim Türkçe, Fransızca argo sözlükleri tarar, Türk okuyucunun en iyi anlayacağını düşündüğüm söylemleri koyarım çevirime."

Ancak ender olsa da aşağıdaki örnekte olduğu gibi "zizi" sözcüğünü kibar, hatta çocuksu olarak nitelendireceğimiz "pipi" sözcüğüyle karşılayarak çekingen davrandığı durumlar da söz konusudur (bkz. Tablo 24).

**Tablo 24: Argo Bağlamında Sözcük Seçimi -(Örnek VM2)**

| | |
|---|---|
| ÇM | "avec les **cons** d'en bas attroupés dans mon dos, après avoir pissé, lorsque je me lavais le **zizi** - à croire qu'ils sont tous aussi cons les Français, incapables d'imaginer, parce qu'ils n'ont jamais vu qu'on se lave le zizi" s.10 |
| VM1 | "aşağıda, **aptallar** arkamda toplanmışken, işedikten sonra **pipi**mi yıkadığımda açıkça anlaşılıyordu yabancı olduğum - gerçekten de **aptallar**, **bunların yüzde altmışı aptal**; hayatlarında pipisini yıkayan birini görmemişler, böyle bir şeyi düşünmekten bile acizler" s.1 |
| VM2 | "aşağıda toplanmış arkamdan beni dikizleyen **gerzekler**, işedikten sonra **pipi**mi yıkadığımı görünce çakmışlardır zaten durumu- bu Fransızların tümü **gerzek** diyesi geliyor insanın, hiçbir şeye basmıyor sanki kafaları, aletini yıkayan birini görmemişler ki hiç " s.4 |
| VM3 | "aşağıda zaten **dallamalar**, öyle **it gibi** dikildiler arkamda işedik, sonra **çük**ümüzü yıkadık, çaktılar tabii o zaman-**lan** hepsi mi **dingil** olur **lan** bu Fransızların, hiç mi basmıyor bunların kafası bir şeye, **lan** hiç mi görmedin **çük**ünü yıkayan adam" s.13 |

VM3'e bakacak olursak aşağıdaki örneklerde (bkz. Tablo 25, 26, 27, 28, 29, 30) olduğu gibi çevirmenin kimi zaman anlatımda çıkış metninde yer almayan bir söyleme başvurduğu ve söylemini Türkçe deyimlerle destekleyerek güçlendirmeye çalıştığı görülmektedir.

**Tablo 25: Argo Bağlamında Deyim Desteği -VM3 Kapsamında Örnek 1**

| | |
|---|---|
| ÇM | "moi, je ne suis pas le **mec sensible** ou à qui cela ferait quelque chose (…) mais je connais les **mecs balèzes**, tu prends **les casseurs les plus balèzes**, pas de **frime** ni rien, qui **cognent** et n'ont pas peur de sang" s.52 |
| VM1 | "öyle **hassas herifl**erden ya da ufacık bir şey yaptığında bir taraflarına dokunan heriflerden filan değilimdir (…); ama o **iri yarı herifler** gibi değil, onlar var ya, bakma öyle göründüklerine, **taşı sıksa suyunu çıkarır** dersin hani, **gösteriş budalalarından değil**, gerçekten öyle olanlardan söz ediyorum, **yumruklarını patlatırlar** ve kandan mandan korkmazlar" s.13 |
| VM2 | "öyle **duyarlı bir herif**, ya da bunun kendisine bir etki yapacağı biri değilim ben (…) **iri kıyım** adamlar tanırım ben, **çam yarması** gibi, **yapmacıksız, cakasız, mert**, attı mı düşüren **vurdu mu şişiren** adamları anlayacaksın sen bundan, anında girişen ve kan korkusu olmayan herifler" s.32 |
| VM3 | "öyle **hassas herifl**erden değilimdir ben**, ota boka ağlayıp sızlanmam öyle** (…) ama öyle **yarma herifler** bilirim ben, şu **koydu mu oturtan tipler** vardır ya, öyle **caka** olsun falan diye değil, **harbiden çaktı mı bayıltan**, öyle kan çıkmış falan umurlarında bile olmaz bunların" s.41 |

**Tablo 26: Argo Bağlamında Deyim Desteği -VM3 Kapsamında Örnek 2**

| | |
|---|---|
| ÇM | "mais quand même **j'ai osé**" s.7 |
| VM1 | "ama yine de **cesaret ettim**" s.1 |
| VM2 | "ama **göze aldım** ben yine de" s.2 |
| VM3 | "**ama olsun lan dedim içimden,** yürü be dedim **n'olacağı varsa olsun**" s.11 |

**Tablo 27: Argo Bağlamında Deyim Desteği -VM3 Kapsamında Örnek 3**

| | |
|---|---|
| ÇM | "maintenant qu'on est là, **que je ne veux pas me regarder**" s.7 |
| VM1 | "şimdi ki buradayız, **kendime bakmak bile istemiyorum**" s.1 |
| VM2 | "o ki buradayız şimdi ve de **kendimi böyle görmek istemiyorum**" s.2 |
| VM3 | "**hiç görmeyeyim daha iyi diyordum vaziyetin bokluğunu"** s.11 |

**Tablo 28: Argo Bağlamında Deyim Desteği -VM3 Kapsamında Örnek 4**

| | |
|---|---|
| ÇM | "si l'on veut vraiment, si **l'on ose demander,** malgré les **fringues** et les cheveux mouillés" s.8 |
| VM1 | "insan gerçekten istiyorsa, **sormaya cesareti varsa** bulur, hatta **üstü başı** sırılsıklam olsa bile" s.1 |
| VM2 | "insan gerçekten isterse**, istemeye cesaret ederse**, ıslak saçlarına ve sırılsıklam **giysi**lerine karşın" s.2 |
| VM3 | "**harbiden isterse insan, verse götü** gidip birilerinden istemek, kaç yazar **lan üstü başı** dağılmış olsa, **sıçana dönmüş** olsa" s.11 |

**Tablo 29: Argo Bağlamında Deyim Desteği -VM3 Kapsamında Örnek 5**

| | |
|---|---|
| ÇM | "je **vire** tous les **objets** que l'on ne voit jamais et nulle part" s.10 |
| VM1 | "hiçbir yerde hiçbir zaman göremeyeceğin o **eşyaların** hepsini **fırlatır atarım**" s.1 |
| VM2 | "hiçbir zaman hiçbir yerde görülmeyen (…) **o nesneleri kapı dışarı ederim**" s.4 |
| VM3 | "o **lüzumsuz bok püsür** var ya, (…) hepsini **sallarım dışarı**" s.13 |

**Tablo 30: Argo Bağlamında Deyim Desteği -VM3 Kapsamında Örnek 6**

| | |
|---|---|
| ÇM | "saloperie de quartier, saloperie d'habitude de tourner par ici (…) au risque d'attraper **n'importe quelle maladie**" s.12,13 |
| VM1 | ", sana bu mahallenin ne berbat bir yer olduğunu, buralarda dönüp dolaşmanın ne kadar pis bir alışkanlık olduğunu söylemek için **arkadaş** (…) **belki de bir hastalık kapacaksın**" s.2 |
| VM2 | "boktan bir mahalle, buralarda dolaşmak boktan bir alışkanlık (…) ne bileyim **bir sürü hastalık kapabilirsin işte" s.5** |
| VM3 | "mahalle bok çukuruna dönmüş (…) buralarda sürtmek bokun önde gideni (…) **kapacaksın bir hastalık, bin çeşidi var burada**" s.15 |

VM3 örneklerin bütününde de görülebileceği gibi kimi zaman çıkış metninde yer almayan ek sözcük/tümceler kullandığı görülmektedir. Özellikle "lan", "bellemiş", "kaç yazar", "yok anasını satayım", "harbiden" gibi sözcükler aracılığıyla teklifsizden öte, argotik bir dil düzeyi yakalamaya çalışan çevirmen bu tutumunu da şöyle gerekçelendirmektedir (bkz. Ek. 6):

> "Benimki dediğim gibi, o yabancıyı gördüğünü, tanıdığını 'iddia eden' bir metin; bunu söylemekten çekinmiyorum. Evet, orijinal metinde "lan" yok mesela, ama bu adamın, eğer Türkçe konuşuyorsa, lan demeden konuşmasına imkân yoktur bana kalırsa; bugün en "kibar" insan bile lan'ı kullanıyorsa, bu adam hayli hayli kullanır; kullanmazsa bilinçli bir tavır ararım ben bunda (…) ben Koltès'in 'kalmasını' istiyorum metinde. O yabancıyı Türkçe konuşturmak mesele, ama asla 'Türk' yapmak değil."

VM3, yine aynı biçimde ÇM'de yer almayan küfür olarak nitelendirilebilecek sözcükler ekleyerek söylemini pekiştirerek bu bağlamda ÇM'yi aşan bir yaklaşım sergilemektedir (bkz. Tablo 31, 32, 33, 34, 35, 36).

**Tablo 31: Argo Bağlamında Pekiştirme - Örnek 1**

| | |
|---|---|
| ÇM | "où **le monde a toute sa fatigue sur la gueule** mais ne veut pas céder, et s'excite, se déchaîne, tout le monde qui gueule et parle de se taper sur la gueule, ici, **les mecs gueulent** beaucoup, mais ils mettent du temps à se taper sur la gueule" s.41,42 |
| VM1 | "**herkesin suratından yorgunluk akar**, ama kimse çaktırmak istemez; herkes heyecan doludur, gergindir, patlamaya hazırdır; herkes ona buna bağırır çağırır, onun bunun ağzını kırmaktan söz eder; burada **millet birbirine çok fazla bağırıp çağırıyor**, ama iş ağız burun kırmaya gelince, çok fazla zaman kaybediyorlar" s.10 |
| VM2 | "**dünyanın tüm yorgunluğunun suratından okunduğu** ancak pes etmek istemediği, zincirden boşandığı, herkesin bağırıp çağırdığı ve ağız burun demeyip girişmekten söz ettiği bir akşam, burada, **çok bağırıp çağırıyor herifler**, ama ağız burun demeyip girişmeye gelince ağırdan alıyorlar" s.25 |
| VM3 | "**şaftı kaymıştır milletin yorgunluktan** ama pes eden de bulamazsın, azmış gibidir herkes, salmışlar gibi sokağa**, ne çene varmış millette dersin, yok onun ağzını burnunu kıracağım, yok bunun ağzına sıçacağım, burada çene boldur millette** ama iş harbiden ağız burun kırmaya gelince şöyle bir durulur herkes" s.34 |

## Tablo 32: Argo Bağlamında Pekiştirme - Örnek 2

| | |
|---|---|
| ÇM | "je ne m'y trompe pas, même quand ils marchent en roulant, à la manière des **jules**, mais de **Jules** pleins de nerfs, des **loulous dégagés,** mais venus tout droit de leur mère"s.16 |
| VM1 | ", özellikle de **magandalar**, ama gergin, kasıntı **magandalar** ya da annelerinden daha yeni kurtulmuş **delikanlılar** gibi, böyle diklene diklene, yağmurda, sanki hiçbir şey hissetmiyormuş gibi ellerini kollarını sallaya sallaya yürürler;" s.3 |
| VM2 | "hiç yanılmam çakozlarım anında, şişinip kurumlanarak, kostak kostak yürülerken bile, genç **bıçkınlar** gibi hani**, zıpkın gibi çocuklar** ama, **başında kavak yelleri esen**, oysa analarının dizi dibinden yenice kalkmışlardır daha" s.8 |
| VM3 | "yanılmam, öyle kasıla kasıla yürüseler de fark etmez, **fedai** gibi, geçeceksin onların **kabadayı**lığını, patlayacak gibidirler sinirden, **ipini koparmış zibidiler,** analarının dizinin dibinden kaçıp gelirler, **sen bakma**" s.17 |

## Tablo 33: Argo Bağlamında Pekiştirme - Örnek 3

| | |
|---|---|
| ÇM | "il n'y a pas à s'en faire, on s'occupe de toi, **on te pousse au cul**, on te laisse pas tranquille, il faut qu'on déménage, ils te disent: va là et tu y vas, va là-bas, et tu y vas là-bas, **pousse ton cul** de là, et tu fait tes valises" s.47,48 |
| VM1 | "kendi haline bırakmıyorlar, hep uğraşıyorlar seninle, her yerde **kıçına tekmeyi yiyorsun**, bir türlü rahat bırakmıyorlar, hep bulunduğun yerden atmaları gerekiyor seni, hep buraya git! diyorlar sana, sen de oraya gidiyorsun, sonra şuraya git! diyorlar, oraya gidiyorsun, **topla pılını pırtını**! diyorlar, eşyalarını topluyorsun" s.12 |
| VM2 | "dostum, üzülmen gerekmez, ilgileniyorlar seninle, **parmak atıyorlar sana**, rahat bırakmıyorlar, kapı dışarı etmeleri gerek seni, şöyle diyorlar sana: oraya git, sen de gidiyorsun oraya, şuraya git, oraya da gidiyorsun, **kaldır kıçını**, sen de bavulunu hazırlıyorsun" s.29 |
| VM3 | "bırakmazlar kendi haline, uğraşırlar, **kıçından ayrılmazlar**, iki dakka rahat vermezler, yerinde oturtmazlar, **defol** git şuraya derler, gidersin, olmadı şuraya git derler, gidersin, **kaldır kıçını**, topla pılını pırtını bas git" s.38 |

## Tablo 34: Argo Bağlamında Pekiştirme – Örnek 4

| | |
|---|---|
| ÇM | "ils ne bougent pas,, ils restent en attroupement, ils guettent dans le dos et je suis remonté - juste le temps de **pisser**" s.7 |
| VM1 | "bir yığın aptal, öylece duruyorlar, ben saçlarımı kurularken de hiç kımıldamıyorlar; birbirlerine yakınlar, arkamdan beni gözlüyorlar, sonra da - bir **işeme** süresi geçti geçmedi" s.1 |
| VM2 | "demir atmışlar oraya (…) arı oğ**u**lu gibi kümelenmiş öylece duruyorlar, çaktırmadan beni dikizliyorlar arkamdan (…) yalnızca **işeyecek** kadar kaldım aşağıda" s.2 |
| VM3 | "bunlar öyle dikilmiş **göt göte,** onca zaman beni dikizliyorlar arkadan (…) – **işedim** bir de arada" s.11 |

## Tablo 35: Argo Bağlamında Pekiştirme - Örnek 5

| | |
|---|---|
| ÇM | "et il y a de miroires (…) pourtant c'en est plein, comme partout ici" s.8 |
| VM1 | " hepsi de aynalarla dolu (…) ama o kadar çoklar ki, her yerdeler, her yere girmişler, hele o otellerde yüz binlercesi bakıyor sana;"s.1 |
| VM2 | "gel gör ki her yer ayna dolu, buranın her yerinde olduğu gibi" s.3 |
| VM3 | "ortalık ayna kaynıyor (…) **ha bir boka yaradığı mı var, yok anasını satayım,** ev de ayna dolu, burası gibi" s.12 |

## Tablo 36: Argo Bağlamında Pekiştirme - Örnek 6

| | |
|---|---|
| ÇM | "comme les syndicats **qui savent tout,** qui ont tout vu, **que rien ne leur échappe**, alors rajouter à cela mon idée, il n'y aurait plus de place, et cela n'a rien à voir , non, mon idée, ce n'est pas du tout cela" s.15 |
| VM1 | "ya da şu **her haltı bilen**, her halttan anlayan, **hiçbir haltı kaçırmayan** sendikalar gibi bir şey hiç değil; benim fikrimin yanında bu tür zırvalıkların yeri yok, hayır, hayır, benim fikrimin |

| | |
|---|---|
| | bunlarla ilgisi yok" s.2 |
| VM2 | "ya da **şu her şeyi bilen,** feleğin çemberinden geçmiş, **gözünden hiçbir şey kaçmayan** sendikalar gibi bir şey de değil, şimdi sen tutup buna benim düşüncemi de eklemeye kalkarsan yer bulamazsın, yo canım ilgisi yok, hayır, benim fikrim hiç de bu değil" s.7 |
| VM3 | "yok o sendikalarmış falan, **hani her boku bilir** ya bunlar, her şeyi görmüşler, **bir sikim kaçmaz ya gözlerinden**, alakası yok benim fikrimin bunlarla" s.16 |

### 4.3. Alımlama Adaptörleri

Çeviri pratiğine uyarladığımız Pavis'in "kum saati" modelinin alt küresinde varış metinlerinin oluşum sürecini, yukarıda, eyleyicilerin ya da Pavis'in terminolojisine uygun olarak söyleyecek olursak uyarlayıcıların amaçları doğrultusunda nasıl gerçekleştirdiklerini belli noktalara odaklanarak betimlemeye çalıştık. Ancak elimizdeki metinler çıkış metninin ya yayımlanmış ya da sahnelenmek üzere çevirmenin gerçekleştirdiği ancak henüz dramaturgi çalışmasına tâbi tutulmamış çevirileriydi. Bu kezse çevirmenin elinden çıkmış metnin, alt kürenin bizim için bir sonraki aşamasını oluşturan "alımlama adaptörleri" kapsamında, sahnelenmeye ne denli elverişli olduğunu belirlememiz, başka bir deyişle metnin hangi boyutta bir dramaturgi çalışmasından geçtiğini betimleyerek saptamamız gerekecektir. Bu betimleme çalışması için yine Pavis'e başvuracak ve önerdiği tiyatro çevirisi yöntemi doğrultusunda (bkz. 2.3.) varış metnini inceleme olanağı bulacağız. Bu aşamada uygulama materyelimiz Zeynep Avcı ile Olcay Kunal'ın birlikte çevirdikleri ve Kocaeli Şehir Tiyatrosu yapımı olarak sahnelenen *Roberto Zucco* başlıklı oyun olacaktır. Elimizde çevirisi yayımlanmamış olan söz konusu metnin hem ilk çevirisi, hem de oyunun görsel kasetinden transkripsiyon yoluyla elde ettiğimiz çevirinin sahneye uyarlanmış son biçimi bulunmaktadır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi kültürel aktarımın gerçekleşmesi, çıkış kültürünün varış kültürü okuyucusu/ seyircisi tarafından alımlanmasına bağlıdır. Bu aktarımın sorunsuz işlemesi için kültürel evrenler arasındaki iletişimi kolaylaştıracak düzenlenmelere, Pavis'in terminolojisiyle "alımlama adaptörleri"ne gereksinim vardır. Pavis'in "kum saati" modeli sahnesel unsurların bu aşamada nasıl devreye girdiğini belirlerken, bizim uyarlamamızda model, çevirmenin dramaturjik somutlaştırma (M2) sürecinde alımlamaya yönelik ne tür girişimlerde bulunduğunu, ardından da çevirmenin elinden çıkmış varış metninin, yönetmen/dramaturg/oyuncu işbirliğiyle, sahne metnine dönüşüm evresinde nasıl bir değişime uğrayıp/ uğramadığını ve bu süreçte başvurulan alımlama adaptörlerinin neler olduğunu

saptamamıza dayanak olacaktır. Bu betimleme çalışmasında elimizdeki verilerin izin verdiği boyutta, Pavis'in tiyatro çevirisine yönelik olarak önerdiği modelden yararlanacağız.

### 4.3.1. Uygulama Örneği (*Roberto Zucco)*

Pavis, anlamsal, sözdizimsel, tartımsal, vb. aktarımların yanı sıra farklı bir boyutun, sözcelemenin, oyun metinlerinde ne denli önemli bir unsur olduğuna dikkat çekerek önerdiği çeviri modelini buna dayandırır. Dramatik metnin içinde diyalog ve sahne açıklamaları olarak sanal düzlemde yer alan sözceleme durumunun somutlaşması ancak sahneleme aşamasında gerçekleşecektir. Çıkış kültürüne özgü bu sözceleme çeviri söz konusu olduğunda bu kez varış kültürünün sözceleme durumuna yerini bırakır. Varış metninde sanal ve somut sözceleme durumları tıpkı çıkış metninde olduğu gibi birbirleriyle iç içe geçerler. Bu noktada uyarlayıcı konumundaki çevirmen, çıkış metninin varış metni tarafından "mal edinilmesi"ne olanak tanıyacak bir takım aşamalardan geçerek sanal, geçmiş ve tanımadığı bir sözceleme durumunu, gerçek olacak, tanımadığı ya da henüz tanımadığı bir sözceleme durumuna aşağıda bir şemasını sunduğumuz "Somutlaştırmalar Dizisi"ne koşut bir biçimde uyarlar (bkz. Şekil 3).

Çevirinin ilk aşamasında çevirmen, çıkış metninin M0 olarak adlandırılan sanal ve geçmiş sözceleme durumuna bağlı olduğu gibi varış kitlesi tarafından alımlanacak gelecekteki sözceleme durumuna da bağımlıdır. Çıkış metninin çevirmen tarafından ilk somutlaştırılmasına denk düşen ve M1 olarak adlandırılan metinsel somutlaştırma aşamasında çevirmen, metnin hangi sözceleme durumu içinde sözcelendiğini "düşleyerek", kim? kiminle? ne amaçla konuşmaktadır? gibi sorulardan yola çıkarak makro-metinsel boyutta bir çeviri gerçekleştirmek üzere yapıntının dramaturjik çözümlemesini yapar. Bu aşamada uygun gördüğü edimsel mantığa göre öykünceyi kurar, uzam ve zamanı, yazarın ya da zamanın metinde görünen ideolojik bakış açısını, karakterler dizgesini, çıkış metninin tutarlılığını sağlayan denkliklerin dizgesi gibi çıkış metninin özelliklerini çözümler.

Metinsel somutlaştırma olarak adlandırılan bu ilk çalışmayı dramaturjik somutlaştırma olarak adlandırılan ikinci aşama izler. Dramaturjik çözümlemeden yola çıkılarak gerçekleştirilen çeviri sürecinin ikinci aşaması olan ve M2 olarak adlandırılan bu dramaturjik somutlaştırma evresinde öykünceninin tutarlı okunması için Pavis (1990, 158)'in vurguladığı üzere "çevirmen, dramaturg olarak, metnine ek

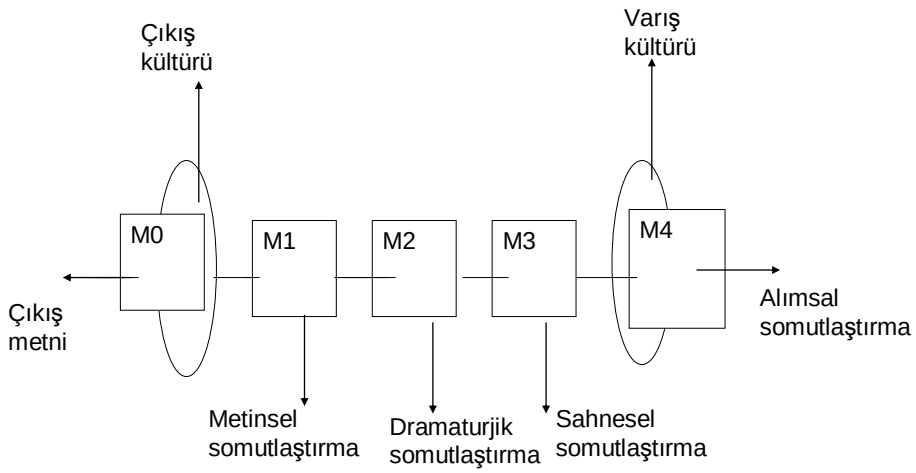
olarak, hedef-seyirci kitlesinin bir durumu ya da bir karakteri anlamak için gereksinim duyacağı bir dizi bilgiyi sağlamak zorundadır." Dolayısıyla bu evrede çevirmen, hem bir okur hem de bir dramaturg konumundadır. Yorum fazla uzun ya da zor anlaşılırsa gerekirse kendi çevirisinden kesintiler yapabilir. Bu noktada önemli olan metnin seyirci tarafından hemen ve açıkça anlaşılmasıdır, bu da çevirinin bir "uyarlama ve kendi şimdimize mal-edinme" süreci olduğuna işaret eder.

M3 olarak adlandırılan bir sonraki aşama, sahnesel somutlaştırma, çoğu kez çevirmenin dâhil olamadığı ancak çevirdiği metnin sahnede sınandığı, sahnesel sözcelemenin somutlaştığı evredir. Çevirmen sahneleme sürecine katılabilmesi durumunda yönetmen, dramaturg ya da oyuncu gibi eyleyicilerle işbirliği yaparak somut bir biçimde çalışacak, aksi durumdaysa nasıl sahneleneceğini düşlemekle yetinecektir.

Çeviri süreci, seyircinin sahnesel somutlaştırmayı alımlaması ve kendine mal-etmesiyle tamamlanır. Alımsal somutlaştırma ya da alımsal sözceleme olarak M4 çıkış metnin amacına ulaşma aşamasıdır.

Alımlama adaptörleri Pavis'in sahnelemeye yönelik kuramında, sahneye koyuş aşamasında kültürel aktarımı kolaylaştıran, seyirciyi yabancısı olduğu bir kültüre yaklaştıran ve onun oyunu alımlamasını kolaylaştırıp, metni kendisine mal etmesine aracı olan sahnesel unsurlara işaret eder. Bu adaptörler Pavis (1990, 45)'in belirttiği üzere, çıkış kültüründen başlayarak bir dizi metodolojik ilkeyi yeniden bir araya getirmeyi ve bunları varış kültürüne uyarlamayı olanaklı kılar, böylece adaptörler çıkış kültürüne özgü "kilit öğeleri" basitleştirerek alımlayıcının işini kolaylaştırır. Örneğin Barba, *Mahabharata*'da ya da Mnouchkine, *L'Indiade*'da farklı alımlama adaptörleri kullanarak Hint kültürünü Batılı seyirciye sunar.

Bizse bu aşamada "alımlama adaptörleri" terimini çeviri pratiğine uyarlayarak, tiyatro çevirisi kapsamında iki aşamalı bir çalışma deneyebiliriz. Bu da alımlama adaptörlerini, M2 ile M3 olmak üzere, Pavis'in önerdiği çeviri modelinin iki evresinde araştırmak anlamına gelecektir. İncelememizde Pavis'in önerdiği şemaya uygun olarak çıkış metni M0, çeviri metin M2, sahne metniyse M3 olarak adlandırılacaktır. Elimizde söz konusu oyunun iki çevirisi bulunmaktadır: Pavis'in çeviri modeline koşut olarak M2 konumundaki çevirmenin elinden çıkan varış metni ile M3 konumundaki sahneleme metni. Dolayısıyla alımlama adaptörlerine yönelik incelememiz M2 ve M3 boyutunda olmak üzere iki aşamada gerçekleştirilecektir.




**Şekil 3: Somutlaştırmalar Dizisi**

#### 4.3.1.1. M2 Kapsamında Alımlama Adaptörleri

M2 aşamasında alımlama adaptörlerini "öteki" konumunda olan çıkış kültürünün bir ürününü, varış kültürünün içinden gelen okur/seyirci için, başka bir deyişle varış kitlesi için anlaşılır kılmaya aracılık eden çeviri stratejileri olarak tanımlamayı öneriyoruz. Bu stratejiler açımlama, açıklama yollarını içerebileceği gibi, çıkış kültürü öğelerini varış odaklı, başka bir deyişle varışmerkezli bir yaklaşımla varış kültürüne özgü öğelerle aktarmaya, hatta metni varış kültürüne uyarlamaya[8] dek uzanabilir. Koltès metinleri çalışmamızın 3.2.2.1.2. bölümünde de ayrıntılı olarak irdelendiği üzere, insanın iç dünyasının yanı sıra onun yaşam savaşımını işleyen izlekleriyle genelde evrensel boyutlarıyla tanınırlar. Dolayısıyla bir önceki bölümde irdelediğimiz "chasser le rat" örneğinde olduğu gibi (bkz. Tablo 14) tamamen çıkış kültürüne özgü bir söylem yok denecek kadar azdır. Başka bir deyişle bu incelememizde M0 benzer evrensel içeriğiyle çevirmenin alımlama adaptörlerine gereksinim duymayacağı bir yapıdadır. Ancak yine de bu bağlamda, metinsel somutlaştırmanın gerçekleştirildiği M1 aşamasından geçerek dramaturjik

[8] Burada uyarlama sözcüğü tiyatro terminolojisine uygun olarak "adaptation" anlamıyla kullanılmaktadır (bkz. 2.3.1.2.).

somutlaştırmayı tamamlamış biçimiyle M2 düzleminde dikkat çeken varış odaklı bir çeviri yaklaşımının benimsendiği gözlemlenmektdir. Bu yaklaşım uyarlayıcıları sözcük seçimlerinde "alımlama adaptörleri" olarak nitelendireceğimiz varış kültürüne özgü kültürel öğelere yönlendirdiği görülmektedir. İncelememizde, bu saptamamızı destekler nitelikte olan çıkış metninin 2003 yılında yayımlanmış Ayça Akarçay tarafından gerçekleşmiş çevirisini, karşılaştırma aracı olarak kullanacağız, söz konusu metni M2' olarak adlandırıyoruz. Aşağıda alımlama adaptörü olarak saptadığımız örnek kesitleri sunuyoruz.

M0'de sık sık kullanılan "mère" sözcüğü bir çocuğu doğuran dişi canlı anlamına gelirken daha ender kullanılmış olan "maman", sözcüğün çocuk söylemindeki kullanımına denk düşer ve sevginin yanı sıra annenin çocuğun yaşamındaki rolüne işaret eder. M2 kapsamında "mère" sözcüğü, genelde "ana" olarak çevrilmiş olup kişi adları ve sahne açıklamalarında kullanılan "anne" karşılığınaysa metnin bütününde çok ender olarak birkaç kez yer verilmiştir (bkz. Tablo 37). Türk halk edebiyatında da sık kullanılan "ana" sözcüğü varış kültürüne özgü çağrışımlarla doludur. Öyle ki Türkçede "ana" sözcüğü kentli ve belli bir eğitim almış kesimin çok az kullandığı, buna karşın köy kökenli ve genelde yaşam standardı düşük halkın rağbet ettiği bir sözcük olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla çevirmenin "mère" sözcüğünü varış kültürüne özgü bir söylemle sözcelemesi, başka bir deyişle seçimini varış okuru/seyircisi için Türk kültürünü çağrıştıran bir sözcükten yana yapması kanımızca "ana" sözcüğüne bir alımlama adaptörü niteliği kazandırmaktadır. Buna karşın bu amacı gütmediği anlaşılan M2' "anne" sözcüğünü kullanmıştır.

**Tablo 37: Alımlama Adaptörleri Kapsamında Sözcük Seçimi-Örnek 1**

| | |
|---|---|
| M0 | N'ai pas peur de moi, **maman.** J'ai toujours été doux et gentil avec toi. Pourquoi aurais-tu peur de moi? Pourquoi est-ce que tu ne me donnerais pas mon treillis? J'en ai besoin **maman**, j'en ai besoin. s.16 |
| M2 | Korkma benden **anacığım.** Sana karşı hep iyi davranmadım mı? Niye vermiyorsun bana komando kılığımı? Bana lazım o **anne**, bana lazım! S.6 |
| M2' | Benden korkma **anne**. Sana karşı hep yumuşak ve şefkatli davrandım. Benden niye korkasın? Niye bana talim giysimi vermeyesin? Ona ihtiyacım var **anne**, ihtiyacım var. S.31 |

Hatta aşağıdaki örnekte olduğu gibi (bkz. Tablo 38) kimi repliklerde M0'da hiç kullanılmamış olmasına karşın M2 yine "ana" sözcüğüne başvurarak varış odaklı söylemini pekiştirmeye çalışmaktadır.

**Tablo 38: Alımlama Adaptörlerine Yönelik Pekiştirme**

| | |
|---|---|
| M0 | Votre père est encore saoûl. Il s'est enfilé des bières les une après les autres. Qu'est-ce que vous faites, vous, à être si complaisantes avec ce vieux fou? Vous me laissez me battre seule contre cet ivrogne. Vous vous en fichez, vous le laisser nous ruiner en alcool. Vous êtes deuxs petites sottes qui bavardez, bavardez, vous ne vous occupez que de vos petites histoires idiotes, et vous me laissez seule avec ce poivrot. Qu'est-ce que c'est que ce sac? S.44 |
| M2 | Babanız yine zom oldu. O kahrolası biraları devirdi yine. Ya siz ne yapıyorsunuz? **Ananız** umurunuzda mı? Aklınız babanızda, değil mi? Beni o sarhoşa karşı yalnız başıma bıraktınız. Aldırdığınız bile yok, zavallı **anacağınızın** canına okumasına. Tek bildiğiniz gevezelik, saçmalayıp durmak. O ayyaşla tek başıma uğraşacağım, değil mi? Bu çanta da nereden çıktı? s.20 |
| M2' | Babanız yine sarhoş. Biraları arka arkaya yuvarladı. Ne demeye bu yaşlı deliye bu kadar kibar davranıyorsunuz? Bu sarhoşla yalnız başıma dövüştürüyorsunuz beni. Umurunuzda bile değil, bizi alkolle mahvetmesine göz yumuyorsunuz. Durmadan gevezelik edip duran iki küçük aptalsınız. Sadece salak, önemsiz hikâyelerinizle ilgileniyorsunuz, beni de bu ayyaşla yalnız başıma bırakıyorsunuz. Bu çanta da ne? s.46 |

M0'da şarkı mırıldanmak anlamına gelen "chantonner" eylemi M2 kapsamında "türkü söylemek" olarak karşılanmıştır. Türkü kavramı Doğan Kaya (www.turkuler.com/thm/turkuler.asp, [29.08.2011])'nın belirttiği üzere Türkçe söylenmiş şiir anlamına gelmekte olup "Türk'e has" anlamını içerir, sözcük halk ağzında "türkü" şekline dönüşmüştür. Dolayısıyla Türk halk kültürüne özgü bu sözcüğü kullanarak uyarlayıcının çıkış metnini varış kitlesine yaklaştırmayı, böylece de metnin daha kolay alımlamasını amaçlamıştır. M2' kapsamındaysa sözcük sözlük karşılığı olan "şarkı mırıldanmak" olarak çevrilmiştir (bkz. Tablo 39, 40).

**Tablo 39: Alımlama Adaptörleri Kapsamında Sözcük Seçimi-Örnek 2**

| | |
|---|---|
| M0 | Non. Je **chantonne**. s.23 |
| M2 | Hayır. **Türkü söylüyorum**. s.9 |
| M2' | Yoo**. Şarkı mırıldanıyorum**. s.35 |

**Tablo 40: Alımlama Adaptörleri Kapsamında Sözcük Seçimi-Örnek 3**

| | |
|---|---|
| M0 | Non. Je **chantonne** pour éloigner le malheur. s.27 |
| M2 | **Türkü söylüyordum,** dertlerimi unutmak için. s.13 |
| M2' | Hayır. Felaketi uzaklaştırmak için **şarkı mırıldanıyorum.** s.37 |

"Tanrı'yı tanık tutarım, Tanrı hakkı için" anlamında kullanılan bir yemin sözü olarak "vallahi" Arapça bir sözcük olup, Türkçede gündelik dilde çok yaygın bir kullanıma sahiptir. Tıpkı "Tanrı dilerse, Tanrı nasip ettiyse" anlamlarında dilek anlatan, yine Arapça bir söz olan "inşallah" gibi. Tanrı sözcüğüyle eşanlamlı olan "Allah" sözcüğü de Arapçadan Türkçeye girmiş ve gerek deyim, gerek atasözlerinde sıkça yer alarak gündelik dilde yer etmiş bir sözcüktür (bkz. TDK sözlüğü). Her üç sözcük de

tamamen varış kültürüne özgüdür. M2 Türk halkının çok sık kullandığı bu sözcüklere birer alımlama adaptörü işlevi yüklemektedir. M2' böyle bir kullanımdan kaçınarak çıkış sözcüklerini Türkçe karşılıklarıyla çevirmektedir (bkz. Tablo 41, 42, 43, 44, 45).

**Tablo 41: Alımlama Adaptörleri Kapsamında Sözcük Seçimi-Örnek 4**

| | |
|---|---|
| M0 | Oublie, maman. Done-moi mon treillis, ma chemise kaki et mon pantolon de combat; même sales, même froissés, done-les-moi. Et puis je partirai, je te le **jure.** s.16 |
| M2 | Unut gitsin be ana**…**Hadi, bana komando kılığımı ver. Haki gömleğimle arazi pantolonumu. Kirliymiş, buruşukmuş, aldırma. Ver, **vallahi** çekip gideceğim. s.6 |
| M2' | Unut anne. Bana talim giysimi, yeşil gömleğimi, savaş pantolonumu ver; pis de olsalar, kırışık da olsalar, onları bana ver, sonra da giderim**, yemin ederim**. s.31 |

**Tablo 42: Alımlama Adaptörleri Kapsamında Sözcük Seçimi-Örnek 5**

| | |
|---|---|
| M0 | Ah, **mon Dieu**, les enfants en voient de belles, de nos jours. s.63 |
| M.2 | Aman **Allahım**! Şu çocukların başına gelenlere bakın. Ne günlere kaldık... s.35 |
| M2' | Aman **tanrım,** günümüzde çocuklar neler yaşıyorlar. s.57 |

**Tablo 43: Alımlama Adaptörleri Kapsamında Sözcük Seçimi-Örnek 6**

| | |
|---|---|
| M0 | N'approche pas, **nom de Dieu**. Couche-toi par tere. s.60 |
| M2 | **Allah aşkına** yaklaşma! Yere yat! s.33 |
| M2' | Yaklaşma **tanrı aşkına.** Yere yat. s.55 |

**Tablo 44: Alımlama Adaptörleri Kapsamında Sözcük Seçimi-Örnek 7**

| | |
|---|---|
| M0 | Ils son fermés. Ils sont fermés. **Bon Dieu**, mais vous êtes un trouillard. s.61 |
| M2 | Kapalı zaten. Kapalı. **Allahım**, siz gerçekten ödleğin birisiniz. s.34 |
| M2' | Gözlerim kapalı. Kapalı. Aman **tanrım** amma pısırıkmışsınız. s.56 |

**Tablo 45: Alımlama Adaptörleri Kapsamında Sözcük Seçimi-Örnek 8**

| | |
|---|---|
| M0 | Donnez la clé aux flics. Qu'ils s'occupent de cela, au moins. **J'espère** qu'au moins ils savent conduire une voiture. s.66 |
| M2 | Anahtarları polise verin de bari bu işi yapsınlar. **İnşallah** araba kullanmayı bilen çıkar. s.38 |
| M2' | Anahtarları polislere verin. En azından bununla ilgilensinler. **Umarım** araba kullanmasını da biliyorlardır. s.58 |

Ayrıca M0'da böyle bir kullanımın söz konusu olmadığı durumlarda dahi, M2 aynı söylemi kuvvetlendirmek amacıyla aşağıdaki örneklerden de görülebileceği gibi yine bu sözcüklere ve/ya da bu sözcüklerin de içinde yer aldığı deyimlere başvurmaktadır (bkz. Tablo 46, 47, 48).

**Tablo 46: Alımlama Adaptörlerine Yönelik Pekiştirme-Örnek 1**

| | |
|---|---|
| M0 | Est-ce moi, Roberto, est-ce moi qui t'ai accouché? Est-ce de moi que tu es sorti? Si le n'vais pas accouché de toi ici, si je ne t'avais pas vu sortir, et suivi des yeux jusqu'à ce qu'on te pose dans ton berceau, (…) je croirai que ce n'est pas mon fils que j'ai devant moi. s.17 |
| M2 | Bunu ben mi doğurdum, **yarabbim?** Benim içimden mi çıktın sen? Bacaklarımın arasından dünyaya gelişini şu gözlerimle görmeseydim, seni kundaklayıp beşiğe yatırdıklarını şu gözlerimle görmeseydim, nah şu kadarcıktan büyüyüp de nasıl bu hale geldiğini şu gözlerimle görmeseydim, karşımda duranın oğlum olduğuna **vallahi** inanmazdım. s.6 |
| M2' | Seni ben mi, ben mi doğurdum Roberto? Sen benden mi çıktın? Seni burada doğurmuş olmasaydım, seni çıkarken görmeseydim, sonra da beşiğine konulana kadar seni izlemeseydim; beşiğe konulduğun andan itibaren gözlerimi üzerinden ayırmamış olmasaydım; vücudundaki değişimleri görmeyecek, onları fark etmeyecek kadar yakından izlemiş olmasaydım, şu yatakta benden çıkanın aynısını şimdi karşımda görecek kadar yakından izlemiş olmasaydım, karşımdakinin oğlum olduğuna inanmazdım. S.31 |

**Tablo 47: Alımlama Adaptörlerine Yönelik Pekiştirme-Örnek 2**

| | |
|---|---|
| M0 | Roberto quoi? Si tu ne me le dis pas, je crie, et mon frère, qui est très en colère te tuera. s.27 |
| M2 | Roberto, ne? Söylemezsen **vallahi** basarım çığlığı, ağabeyim gelir, zaten kafası bozuk, hıncını senden alır. s.12 |
| M2' | Soyadın ne? Bana söylemezsen bağırırım, çok öfkeli olan abim de seni öldürür. s.36 |

**Tablo 48: Alımlama Adaptörlerine Yönelik Pekiştirme-Örnek 3**

| | |
|---|---|
| M0 | Ne crie pas, ne t'énerve pas. Elle n'est pas là mais elle est retrouvée. Elle est retrouvée mais elle n'est pas là. Calme-toi, ou je vais devenir folle. Je ne veux pas de tous les malheurs à la fois et, si tu cries, je me tue. s.22 |
| M2 | Sakın bağırma, sakin ol. Burada değil, ama bulduk onu. Bulundu, ama burada değil. Sakin ol, yoksa delireceğim**. Allah beterinden korusun**. Bağırma, pişman olursun, öldürürüm kendimi! s.8 |
| M2' | Bağırma, kızma. O burada değil ama bulundu. Bulundu ama burada değil. Sakin ol, yoksa delireceğim. Felaketler hep üst üste geliyor, bağırırsan kendimi öldürürüm. s.34 |

### 4.3.1.2. M3 Kapsamında Alımlama Adaptörleri

M3 kapsamında alımlama adaptörlerini incelemek için çeviri modelinin sahnesel somutlaştırma aşamasına, başka bir deyişle oyunun sahnelenmiş metnine gereksinim vardır. Biz de söz konusu metni, oyunun görsel kopyasından transkripsiyon yoluyla elde etmeye çalıştık. Kocaeli Şehir Tiyatrosu yetkililerinin yardımıyla ulaşabildiğimiz kopyanın, görüntü ve ses tekniği açısından, yetersiz olması transkripsiyonu çok zor koşullar altında gerçekleştirmemize yol açmıştır. Ancak yine de on beş tabloluk oyunun "Firar" başlıklı ilk tablosu ile "Ana Katili" başlıklı ikinci tablonun transkripsiyonu eksiksiz olarak tamamlanmıştır. Biz bu incelemede yalnızca ilk tabloyu örnek olarak kullanacağız. İlk tabloda iki gardiyan devriye gezmekte ve hapishaneden kaçmanın olanaksızlığından söz etmektedirler. O anda, henüz tutuklanmış olan Roberto Zucco hapishanenin damında görülür, kaçmaya

çalışmaktadır dolayısıyla bu tabloda diyaloglar 1. ve 2. gardiyan arasında geçmekte olup yirmi beş replikten oluşmaktadır. Alımlama adaptörü kavramını sahne bağlamında kullanacak olsak da biz kavramı yine çeviriyle ilintilendirecek ve ona, seyircinin algısını, dolayısıyla alımlamasını kolaylaştırmak üzere M2 aşamasından M3'e geçiş sürecinde gerçekleştirilmiş olan değişiklikler /stratejilere işaret eden bir terim işlevi yükleyeceğiz.

MO'ın ilk repliği sahne boyunca yer alan iki gardiyan arasındaki traji-komik tartışmaya yol açacak diyalogun kilit sözcüğü "duymak" eylemini öne çıkaran niteliktedir. M2, 1. gardiyanın bir şey duyduğunu varsaymakta ve bu varsayımdan yola çıkarak sorusunu eyleme vurgu yaparak somutlaştırmaktadır. Ancak M3 diyalogun ilerleyen bölümlerini göz önüne alarak özellikle de ikinci replikte 2. gardiyanın yanıtıyla şekillenip tartışmayı başlatacak bir biçimde eyleme değil, eylemin nedenselliğine yoğunlaşmaktadır. Bu noktada yönetmenin bu doğrultuda bir değişikliğe gittiği ve diyalogu 2. gardiyanın sözcelemeye eşlik eden muhtemel bir jestinden kaynaklanmasına olanak sağlayacak bir düzenleme yaptığı düşünülebilir (bkz. Tablo 49).

**Tablo 49 : 1. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü**

| | |
|---|---|
| M0 | Tu as entendu quelque chose? |
| M2 | D**uydun mu**? |
| M3 | **Bir şey mi** duydun? |

Bu düzenleme M3'ün, ikinci repliği de M0 ile M2 çevirisinden bağımsız bir biçimde, yönetmenin tasarımı doğrultusunda duymak/duymamak ikiliğine odaklanarak kurmasına yol açmıştır. Böylece bu yeni biçimiyle yönetmenin seyirciyi ikinci replikten itibaren tartışmanın içine çekmeye çalıştığı anlaşılmaktadır (bkz. Tablo 50).

**Tablo 50 : 2. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü**

| | |
|---|---|
| M0 | Non rien du tout. |
| M2 | Ben bir şey duymadım. |
| M3 | **Duymadım da duydum gibi geliyor bana** |

M0'de yer alan "Tu n'entends jamais rien" repliği bir soru tümcesi değildir. Ancak M2'nin çıkış repliğini bir soru tümcesiyle karşılaması, çıkış metnini bir soru olarak algıladığına işaret etmektedir. Soru imi tümcenin anlamını değiştirmektedir. Oysa

burada bir soru değil, "sen de zaten hiçbir şey duymasın" anlamında bir sitem söz konusudur. (Bu bölümde M2' çevirisiyle bir karşılaştırma yapmayacak olsak da söz konusu metinde de repliğin "Hiçbir zaman bir şey duymuyorsun" olarak çevrilmiş olması düşüncemizi destekler nitelikte olduğunu eklemek isteriz.) M2 çevirisinden yola çıkmış olan M3'ün bir önceki düzenlemesini bu soruya göre sürdürdüğü görülmektedir (bkz. Tablo 51).

**Tablo 51: 3. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü**

| | |
|---|---|
| M0 | Tu n'entends **jamais** rien. |
| M2 | Hâlâ duymuyor musun? |
| M3 | **Yaa bir şey duydun mu duymadın mı?** |

M3 aynı çizgiyi sürdürerek M2 çevirisinden bağımsız bir biçimde ikinci replikten itibaren yaptığı değişiklik doğrultusunda dördüncü, beşinci ve altıncı replikleri kullanmadığı görülmektedir (bkz. Tablo 52, 53, 54).

**Tablo 52 : 4. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü**

| | |
|---|---|
| M0 | Tu as entendu quelque chose, toi? |
| M2 | Yo! Sen bir şey mi duydun ki? |
| M3 | -- |

**Tablo 53: 5. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü**

| | |
|---|---|
| M0 | Non, mais j'ai l'impression d'entendre quelque chose. |
| M2 | **Aslında duymadım da, sanki duydum gibi geliyor.** |
| M3 | -- |

**Tablo 54 : 6. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü**

| | |
|---|---|
| M0 | Tu as entendu ou tu n'as pas entendu? |
| M2 | Duydun mu, yoksa duymadın mı? |
| M3 | -- |

M3 özneye vurgu ekleyerek M2 çevirisini yakından izlemektedir (bkz. Tablo 55).

**Tablo 55 : 7. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü**

| | |
|---|---|
| M0 | Je n'ai pas entendu par les oreilles, mais j'ai eu l'idée d'entendre quelque chose. |
| M2 | Kulağıma ses gelmedi, ama duyduğumu düşünüyorum yine de. |
| M3 | Kulağıma ses gelmedi ama **ben** duyduğumu düşünüyorum. |

M3 8. replikte de M2 çevirisini yakından izlemekte ancak bu kez "duymak" eylemini yineleyen ve "öyle mi" sorusuyla pekiştiren bir eklemeyle baştan beri öne çıkarmaya çalıştığı duyma eylemini vurgulamaktadır (bkz. Tablo 56).

**Tablo 56 : 8. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü**

| | |
|---|---|
| M0 | L'idée? Sans les oreilles? |
| M2 | Düşünüyorsun...Duymuyorsun, ama duyduğunu düşünüyorsun.... |
| M3 | **Duyduğunu** düşünüyorsun… Duymuyorsun ama duyduğunu düşünüyorsun **öyle mi**? |

M3, M2 kapsamında iki tümce halinde çevrilmiş repliği, neden-sonuç ilişkisini daha belirgin bir biçime sokarak tek tümceye dönüştürmekte böylece gerek söylenebilirlik (oyuncu bağlamında), gerekse alımlama (seyirci bağlamında) açısından daha işlevsel olmaya çalıştığı görülmektedir (bkz. Tablo 57).

**Tablo 57 : 9 Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü**

| | |
|---|---|
| M0 | Toi, tu n'as jamais d'idée, c'est pour cela que tu n'entends jamais rien et que tu ne vois rien. |
| M2 | Sende düşünme yeteneği olmadığı için bilemezsin. Zaten sen duyamazsın, göremezsin! |
| M3 | Ama sende düşünme yeteneği **olmadığı için** sen zaten duyamazsın, göremezsin! |

M2 kapsamında yer almamasına karşın M3'ün, varış odaklı bir yaklaşımla gündelik dilde sık kullanılan "hay Allah kahretmesin" sövmesi ile yine aynı dil düzeyine uygun olarak "hıyar gibi" deyimini repliğe eklemlediği, bu alımlama adaptörleri aracılığıyla M0'ı varış seyircisine yakınlaştırmaya çalıştığı görülmektedir. Ayrıca anlatımda küçük değişiklikler gözlenmekte, bunun yanı sıra M2 çevirisinde yer alan "Her şey boşuna, alarmlar, silahlar." tümcesi M3'de kullanılmamaktadır. Buna karşın M0'de yer almakla birlikte M2 kapsamında çevrilmemiş olan "nos yeux contempler nos paysages intérieurs" tümce kesiti M3'te "kendi iç dünyasının manzaralarını seyretmeli" olarak yer almakta, bu durum M3 aşamasında çıkış metnine de başvurulduğuna işaret etmektedir (bkz. Tablo 58).

**Tablo 58 : 10. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü**

| | |
|---|---|
| M0 | Je n'entends rien parce qu'il n'ya rien à entendre et je ne vois rien parce qu'il n'y a rien à voir. Notre présence ici est inutile, c'est pour cela qu'on finit toujours par s'engueuler. Inutile, complétement; les fusils, les sirènes muettes, nos yeux ouverts à ne fixer rien, et les oreilles tendues à ne guetter rien, alors qu'à cette heure nos oreilles devraient écouter le bruit de Notre univers intérieur et nos yeux contempler nos paysages intérieurs. Est-ce que tu crois à l'univers intérieur? |
| M2 | Duyamam da göremem de, **çünkü duyacak ya da görecek bir şey yok ortada**! Zaten boş yere bekliyoruz burada. Boş kalınca da birbirimizle dalaşıyoruz. Her şey boşuna, alarmlar, silahlar..Herkes horul, horul uyurken biz etrafı gözetliyoruz. Görecek bir şey yokken gözünü dört açarsan, duyacak bir şey yokken safi kulak kesilirsen, böyle olur; kendi içine dönersin, iç dünyanı dinlersin. Sence insanın bir iç dünyası var mı? |
| M3 | **Hay Allah kahretmesin çünkü duyacak ya da görecek bir şey yok ortada**! **Millet mışıl mışıl** uyurken **biz hıyar gibi nöbet tutuyoruz burada**.sonra böyle birbirimizle dalaşıyoruz. Zaten görecek bir şey yokken gözlerini dört açarsan, duyacak bir şey yokken safi kulak kesilirsen,;olacağı bu. Oysa bu saatte insan kendi içi dünyasının seslerini dinlemeli **ve kendi iç dünyasının manzaralarını seyretmeli** .Sence, sence insanın bir iç dünyası var mıdır? |

M3'ün, M2 çevirisine "tamam mı" sorusunu ekleyerek söylemi pekiştirdiği görülmektedir. Ayrıca "durmuyoruz" yerine "beklemiyoruz" eylemini yeğleyerek söylenebilirlik açısından "b" sesinin yinelenmesiyle daha ahenkli bir tartım yakalamaktadır (bkz. Tablo 59).

**Tablo 59: 11. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü**

| | |
|---|---|
| M0 | Je crois qu'il n'est pas inutile qu'on soit là, pour empêcher les évasions |
| M2 | Bence...burada boşuna durmuyoruz. Firarları önlüyoruz. |
| M3 | Bence...burada boşuna beklemiyoruz **tamam mı?** Firarları önlüyoruz. |

M3'ün sözcük kapsamında "firar etmek" yerine "kaçmak" ya da "boğmak" yerine "öldürmek" gibi söylenebilirlik açısından kolaylık sağlayan ya da "kaçmak" yerine "tüymek" gibi dil düzeyi bağlamında kişilerin jargonuna daha uygun düşen seçimlere, başka bir deyişle alımlama adaptörlerine yöneldiği ve yine gündelik dilde teklifsiz dil düzeyi kapsamında yaygın bir kullanımı olan "hayvan gibi" deyimini eklemlediği görülmektedir. Ayrıca son tümcede olduğu gibi tümceleri tamamen konuşma diline yaklaştırmaktadır (bkz. Tablo 60).

**Tablo 60 : 12. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü**

| | |
|---|---|
| M0 | Mais il n'y a pas d'évasion ici. C'est impossible. La prison est trop moderne. Même un tout petit prisonnier ne pourrait pas s'évader. Même un prisonnier petit comme un tar. S'il passeait par les grandes grilles, il y en a, après, de plus fines, comme des passoires et plus fines ensuites, comme un tamis. Il faudrait être liquide pour pouvoir passer à travers. Et une main qui a poignardé, un bras qui a étranglé ne peuvent pas être faits de luiquide. Ils doivent au contraire devenir lourds et encombrants. Comment crois-tu que quelqu'un peut avoir l'idée de poignarder ou d'étrangler, l'id!ée d'abord, et passer à l'action ensuite? |
| M2 | Ama kimse **firar edemez** ki buradan. İmkansız! Modern bir hapishane burası. Ufak tefek biri bile kaçamaz. Fareler bile kaçamaz buradan. De ki, kalın demir parmaklıkları geçti, sonra daha sık demir parmaklıklar var, onları da geçse daha sık parmaklıklar var. İnsanın iğne deliğinden geçmesi lazım buradan kaçması için. Eh, insan **bıçaklayan** ya da boğan biri de, güçlü kuvvetlidir, iğne deliğine **sığmaz** herhalde... Birini b**ıçaklamayı** ya da boğmayı nasıl düşünür insan? Belki aklından geçirebilir de, nasıl yapar? |
| M3 | Ama kimse **kaçamaz** ki buradan. İmkânsız! Fareler bile **tüyemez** buradan. Diyelim tüymeyi başardı önüne sık demir parmaklıkları çıkacak, oradan da kaçabilirse önüne daha da sık demir parmaklıklar çıkacak İnsanın iğne deliğinden **kaçabilme**si lazım buradan **tüyebilmesi** için. Eh, insan **öldüren** ya da boğan biri de, güçlü kuvvetlidir ve **hayvan gibidir** iğne deliğinden **geçmez** herhalde... Ya Birini **öldürmeyi** ya da boğmayı nasıl düşünür insan? **Hayır yani tamam** bunu düşünür de bunu, nasıl yapar? |

M3, M2 çevirisini aynen korumuştur (bkz. Tablo 61).

**Tablo 61 : 13. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü**

| | |
|---|---|
| M0 | Pur vice. |
| M2 | Hainlikten. |
| M3 | Hainlikten. |

M3, M2 çevirisini yakından izlemekle beraber kimi anlatım farklılıkları göze çarpmaktadır. Örneğin "altı yıl" tekrarıyla tümceler arası bağlantıyı kurduğu ve izleğe bir süreklilik sağladığı görülmektedir. Ayrıca M0 ile M2 düzlemlerinde yer almayan söylemi pekiştirici ek tümceler ve "patlıcan gibi, "bamya gibi", vb. benzetmelerle seyircinin algısını kolaylaştırmaya çalıştığı dikkat çekmektedir (bkz. Tablo 62).

**Tablo 62 : 14. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü**

| | |
|---|---|
| M0 | Moi je suis gardien depuis six années, j'ai toujours regardé les meurtriers en cherchant où pouvait se trouver ce qui les différenciait de moi, gardien de prison, incapable de poignarder ni d'étrangler, incapable même d'en avoir l'idée. J'ai réfléchi, j'ai cherché, je les ai même regardés sous la douche, parce qu'on m'a dit que c'était dans le sexe que se logeait l'instinct meurtrier. J'en ai vu plus de six cents, eh bien, aucun point commun entre eux; il y en a de gros, il y en a des petits, il y'en a des minces, il y'en a des tout petits, il y'en a des ronds, il y'en a des pointus, il y en a des énormes, il n'y a rien à tirer de cela. |
| M2 | Bak, şurada altı yıldır çalışıyorum, bir sürü katil seyrettim; baktım, baktım, aramızdaki farkı keşfedemedim. Kafamı kurcaladı bu mesele. O yüzden onları dikkatle incelerim hep. Yıkanırken bile baktım onlara. Niye biliyor musun? Katilleri şeyine bakıp anlayabileceğimi söylediler. Baktım. Altı yüzden fazla katilin şeyine gözümü dört açıp baktım. Hiçbiri ötekine benzemiyordu. Kimininki kocamandı, kimininki küçücük. Kimi kalındı, kimi ince, kiminin başı **yuvarlaktı,** kimininki **sivri.** Orasından bir şey anlaşılmıyor. |
| M3 | Bak, altı yıldır burada çalışıyorum, **altı yıldır bunları düşünmekten bile aciz benim gibi salak** bir gardiyanla bu katilleri birbirlerinden ayıran nedir diye düşünüyorum. **Altı yıl boyunca** sürekli izledim onları. Hatta Yıkanırken bile izledim onları çünkü öldürmek içgüdüsünün cinsel organda olduğunu söylemişlerdi bana Ben de altı yüzden fazla katilin şeyine gözümü dört açıp baktım. Kimininki kocamandı, kimininki küçücük. Kimi kalındı, kimininki ince, kiminin başı **patlıcan gibiydi, kimininki bamya gibi kimininki kıpır kıpırdı,** kimininki **suda eridi**. Yani orasından bir şey anlaşılmıyor. |

M3, M2 çevirisini yakından izlemekle beraber konuşma diline daha yakın bir ifadeyi yeğlemektedir. Ayrıca 1. replikle olduğu gibi eyleme değil, eylemin nedenselliğine yoğunlaşmaktadır (bkz. Tablo 63).

**Tablo 63 : 15. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü**

| | |
|---|---|
| M0 | Pur vice, je te dis. Tu ne vois pas quelque chose? |
| M2 | **Söyledim sana**. Hep hainlikten.Görüyor musun? |
| M3 | **Dedim sana işte**. Hep hainlikten. Bir şey görüyor musun? |

M3, M2 çevirisini aynen korumuştur (bkz. Tablo 64).

**Tablo 64 : 16. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü**

| | |
|---|---|
| M0 | Non rien du tout. |
| M2 | Hiçbir şey görmüyorum ben. |
| M3 | Hiçbir şey görmüyorum ben. |

M3, M2 çevirisini yakından izlemekle beraber daha ekonomik ve konuşma diline daha yakın bir ifadeyi yeğlemektedir (bkz. Tablo 65, 66).

**Tablo 65 : 17. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü**

| | |
|---|---|
| M0 | Moi non plus, mais j'ai l'idée de voir quelque chose. |
| M2 | **Aslında** ben de görmüyorum, **ama** gördüğümü düşünüyorum. |
| M3 | Ben de görmüyorum **da** gördüğümü düşünüyorum. |

**Tablo 66: 18. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü**

| | |
|---|---|
| M0 | Je vois un type marchant sur le toit. Ce doit être un effet de notre manque de sommeil. |
| M2 | Ben **damın üstünde** yürüyen biri görüyorum. Uykusuzluktan herhalde. |
| M3 | **Ya** ben **damda** yürüyen birini görüyorum. Uykusuzluktan herhalde. |

M2çevirisinde dilek olarak sunulan düşüncenin M3'te eyleme dönüştüğü dolayısıyla anlam farklılığı yaratıldığı gözlenmektedir (bkz. Tablo 67).

**Tablo 67 : 19. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü**

| | |
|---|---|
| M0 | Qu'est-ce qu'un type ferait sur le toit? Tu as raison. On devrait de temps en temps refermer les yeux sur notre univers intérieur. |
| M2 | Öyle ya... bu saatte damda kim gezinir? **Biz iç dünyamızla ilgilensek**, daha iyi olacak galiba. |
| M3 | Bu saatte damda kim gezinir ki zaten? Biliyor musun ara sıra **gözlerimizi kendi iç dünyalarımıza çeviriyoruz.** |

M3'ün "uyy!", "ha!" gibi ünlemler eklediği ve az da olsa sözcüklerin yerini değiştirdiği görülmektedir (bkz. Tablo 68).

**Tablo 68 : 20. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü**

| | |
|---|---|
| M0 | Je dirais même qu'on dirait Roberto Zucco, celui qui a été mis sous écrou cet après- midi pour le meutre de son père. Une bête furieuse, une bête sauvage. |
| M2 | Dilim varmıyor ama, neredeyse bu herif Roberto Zucco diyeceğim...Hani öğleden sonra içeri tıktıkları **hayvan** var ya, babasını öldüren **vahşi herif!** |
| M3 | **Uyy!** Dilim varmıyor ama, neredesin? Bu Roberto Zucco **ha! ...** Hani öğleden sonra içeri tıktıkları **herif** var ya, babasını öldüren **hayvan o** |

M3, M2 çevirisini aynen korumuştur (bkz. Tablo 69).

**Tablo 69 : 21. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü**

| | |
|---|---|
| M0 | Roberto Zucco. Jamais entendu parler. |
| M2 | Roberto Zucco mu? Hiç duymadım. |
| M3 | Roberto Zucco mu? Hiç duymadım. |

M3, M0 ile M2 çevirisinde yer almayan ek bir tümce kullanarak bir önceki replikle bağlantı kurduğu ve böylece Roberto Zucco'yu tanımlamaya yönelik vurguya başvurduğu, ayrıca varış dilinde çok sık kullanılan "abi" sözcüğüne yer vererek seyirci için bildik bir söylem yaratmaya çalıştığı gözlenmektedir (bkz. Tablo 70).

**Tablo 70 : 22. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü**

| | |
|---|---|
| M0 | Mais tu vois quelque chose, là, ou je suis seul à voir? |
| M2 | Sen de görüyor musun? Yoksa ben mi görüyorum? |
| M3 | **Babasını öldüren hayvan o .Aaa Abi** sen de görüyor musun? Yoksa **yalnızca** ben mi görüyorum? |

M3 sözcük seçiminde "sanıyorum" yerine önceki repliklerde vurgulanan "düşünüyorum" sözcüğünü yeğleyerek izleksel bütünlüğü sağlamaya çalıştığı görülmektedir (bkz. Tablo 71).

**Tablo 71 : 23. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü**

| | |
|---|---|
| M0 | J'ai l'idée que je vois quelque chose. Mais qu'est-ce que c'est? |
| M2 | Bir şey gördüğümü **sanıyorum** ama...ne olabilir? |
| M3 | Ben bir şey gördüğümü **düşünüyorum** ama...ne olabilir anlamadım ? |

M3, M2 çevirisini aynen korumuştur (bkz. Tablo 72).

**Tablo 72 : 24. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü**

| | |
|---|---|
| M0 | C'est un prisonnier qui s'évade. |
| M2 | Bir mahkûm kaçıyor! |
| M3 | Bir mahkûm kaçıyor! |

M0'da yer alan ve M2 çevirisinin yumuşatarak çevirdiği "putain" sövgüsünün M3'te çıkış söylemine ve kişilerin dil düzeyleriyle uyum sağlayacak bir biçimde varış dilinde sık kullanılan "a siktir ulan" sövgüsüyle karşılandığı ve böylece yine bir alımlama adaptörüne başvurulduğu görülmektedir (bkz. Tablo 73).

**Tablo 73 : 25. Replik Kapsamında Alımlama Adaptörü**

| | |
|---|---|
| M0 | Putain, tu as raison; c'est une évasion. |
| M2 | **Haklısın be...Anasını satiim**! Kaçıyor! |
| M3 | **A siktir ulan doğru** mahkûm kaçıyor! |

Sonuçta dramaturjik somutlaştırma (M2) aşamasında uyarlayıcıların varış kültürüne özgü sözcükleri alımlama adaptörü olarak kullandıkları, sahnesel somutlaştırma (M3) aşamasındaki uyarlayıcıların da aynı doğrultuda seçimler yaptıkları ancak bu duruma ek olarak, söylenebilirlik kapsamında oyunculara kolaylık sağlamak üzere, kimi kez daha ekonomik bir anlatıma yöneldikleri, kimi kez konuşma dilini vurguladıkları, seyircinin dikkatini dağıtmamak için de M2 düzleminde yer alan kimi replikleri kullanmadıkları ve sözcük seçimlerinde izleksel bütünlüğü göz önüne aldıkları saptanmıştır.

### 4.4.Varış Kültürünün Sanatsal Modellendirmeleri Işığında Okunabilirlikler

Pavis (1999, 230-231) kum saati modelinde "okunabilirlikler" aşamasını anlam üretimi ile kültürlerarası farklılıklardan kaynaklanan okunma düzeyinin görelileştirilmesinden sorumlu bir filtre olarak tanımlar. Okunabilirlik düzeyleri alıcının başka bir deyişle seyircinin, kendisine sahneleme aracılığıyla sunulan kültürel olguları nasıl okuyacağını, nasıl özgürce seçtiğini açıklarken, okunabilirliklerden geçerek gerçekleşen alımlama işlemlerinin varış kültürünün sanatsal modellendirmeleri ve/ya da toplumbilimsel (insanbilimsel kodlandırmalar) ile kültürel modellendirmelerinin şekillendirilmesiyle sonuca varacaktır. Bizse uyarlamamızda, çıkış ve varış metinleriyle sınırlı olduğumuzu göz önünde bulundurarak, bu aşamada alıcı olarak uyarlayıcıları (çevirmen/kurum) konumlandıracağız. Buna göre çevirmen düzeyinde, metnin yazarı ile çevirmeni arasında oluşması gereken iletişimin ne ölçüde kurulup kurulamadığına, yazarın bol katmanlı metinlerinin ne ölçüde çözümlenebildiklerine elimizdeki söyleşi verilerine göre odaklanacağız. Kurumsal düzeydeyse bu metinlerin dolaşıma girmesine aracı olan yayınevi ve/ya da tiyatroların, kendilerini şekillendiren sanatsal modellendirmeler ışığında yazarı nasıl okudukları başka bir deyişle nasıl değerlendirip dolaşıma soktukları önem kazanacaktır.

Sanatsal üretim toplumun simgesel işleyişini belirleyen kültürel modellendirmelerin uzantısı olarak ortaya çıkar. Biz çeviriyi sanatsal bir üretim olarak kabul ediyor ve çıkış metninin üreticisinin içinden çıktığı toplumun kültürel/sanatsal kodlarıyla şekillendiği gibi varış metninin üreticisi olarak tiyatro çevirmenin de ait olduğu toplumun kültürel/sanatsal kodlarıyla şekillenmiş tiyatro geleneğinden beslendiğini düşünüyoruz. Tıpkı kurumsal düzeydeki eyleyicilerin aynı kaynaktan beslendiklerini

düşündüğümüz gibi. Pavis'in seyirci bağlamında savladığı aşağıdaki alıntıda yer alan düşünce bizim için de uyarlayıcılar (eyleyiciler) bağlamında geçerli olacaktır.

> "(…) seyirci hep kültürel ve sanatsal modellendirmeleri [(1) ve (2)] kendi kültürününkilerle kıyaslama, farkları gözlemleme ve değişiklikleri doğrulama eğiliminde hatta zorunda olacaktır. Yabancı kaynak kültürü anlamak için seyircinin kendisini ona aktarması değil, kendi yerini ona göre alması, iki kültür arasındaki zamansal, uzamsal, davranışsal uzaklığı üstlenmesi gereklidir. İki kültür arasındaki kıyaslama, belirsiz kültürel imgeler arasında değil, iyi oturmuş modellendirmeler ve kodlamalar [(1) ve (2) ile (10A), (10 B) ve (10 C)] arasında yapıldığı (…) ölçüde kolaydır." Pavis (1999, 232)

Bu aşamada varış kültüründeki üretim alanının yapısını ve ürünün ithal edilme süreçlerini yönlendiren koşulları incelememiz başka bir deyişle Batı tiyatrosu bağlamında çok eski bir geçmişe dayanmayan Türkiye'nin tiyatro serüvenine, Türk uyarlayıcıları anlayabilmek adına değinmemiz gerekir. Aşağıda sunacağımız kuşbakışı aktarım Türkiye'de tiyatro alanının en önemli araştırmacılarından Metin And, Sevda Şener, Özdemir Nutku ve Ayşegül Yüksel'in çeşitli çalışmalarından yola çıkarak gerçekleştirilmiştir.

### 4.4.1. Sanatsal Modellendirmeler Bağlamında Türk Tiyatrosu

Türk kültürü, Batı ile Doğu arasında köprü olarak tanımlanan konumuyla, her iki kültürün kesiştiği bir noktada yer alır ve kaynağında bir yandan Doğu Asya'dan yapılan göçlerin, öbür yandan Akdeniz medeniyetinin izlerini taşır. Bu izler doğal olarak Türk sanatını da etkilemiştir; çünkü sanatın, içinden doğduğu toplumu yansıttığı yadsınamaz bir gerçektir, özellikle de söz konusu tiyatro olduğunda. Bilindiği üzere, gerek seyirciyle içi içe olması, gerek insanı/toplumu konu alması ve onu eğitmeyi benimsemesiyle, içinde en çok toplum öğesini barındıran bir sanat dalıdır tiyatro.

İnceleme nesnemizin dolaşıma girdiği varış kültürü, Osmanlı dönemine dayanan Batılılaşma süreciyle artık Batı kültürünün etkisinde olduğu, özellikle de dolaşımda rol alan eyleyicilerin Batı kültürüyle beslendikleri açıktır. Dolayısıyla üst kürede incelediğimiz Batı kültürüne yönelik veriler bu aşama için de geçerli olacaktır. Ancak tiyatro alanında da Batı'ya öykünmeyi kapsayan gelişmeler yakın bir zaman diliminde gerçekleşirken Türk tiyatro sanatının Batılı olmayan yüzü çok eskilere dayanmaktadır. Yüksel (2008) yazılı belgelerin olmaması nedeniyle Türk tiyatrosunun geçmişiyle ilgili kesin bir tarihin söz konusu olmadığına, ancak Türklerin Anadolu'ya yerleşmesinden sonra on birinci ile on ikinci yüzyıllara dek geri gidilebileceğini ve o zamandan beri oluşmuş bir tiyatro geleneğimizden söz

edilebileceğini belirtmektedir. Anadolu'daki Türkmen toplumunda esnaflar arasında lonca birliktelikleri içinde oyunların oynatıldığına, belirli günlerde sahnelenen gösteriler olduğuna ya da köy ortamında dinsel kökenli seyirlik köy oyunlarının bilindiğine, dolayısıyla Anadolu kültürünün gösteri anlayışının birbirine bağlanarak, yavaş yavaş ortaya çıktığına dikkat çekmektedir. And (1995, 911-913) daha da geriye giderek, şarkı, dans, söz oyunları ile güldürü öğesinin ağırlıklı olduğu ve köylerde metne dayanmadan doğaçlama oynanan Türk tiyatrosunun kökeninin, tarihöncesi bolluk törenlerine ve ilkel inançlara dek uzandığına işaret etmekte ve bu tiyatroda aynı zamanda Anadolu'da daha önce yaşamış olan kültürlerin izlerinin de bulunduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla Türk Tiyatrosunun izi Orta Asya Türkleri'nin Şaman törenlerindeki canlandırmalara ya da Anadolu'da yaşamış ilkel toplulukların mevsim ritüellerinde yaptıkları taklit oyunlarına dek sürülebilecek olsa da, Batı tarzı tiyatro anlayışı çok daha yakın zamanlara dayanır. Bir de Şener (1998, 11)'in dikkat çektiği üzere on yedinci yüzyıldan başlayarak farklı kaynaklardan gelmiş, İstanbul'da olgunlaşarak Anadolu'da yaygınlaşmış, göstermeci ve büyük ölçüde doğaçlamaya dayanan meddah, kukla, gölge oyunu, orta oyunu gibi türlerden oluşan ve Nutku (1985b, 356)'nun "geleneksel Türk 'temaşa'sı" olarak tanımladığı Geleneksel Halk Tiyatrosu'ndan söz edilebilir. And (1995, 911-913) özellikle eski İstanbul'da orta sınıf halkın eğlence aracı olarak gelişen bu Halk Tiyatrosunun, oyuncular, gölge sanatını da uygulayan kukla sanatçıları, meddahlar ve köçekler olarak dört profesyonel grubun yürüttüğü bir tiyatro türü olarak tanımlamaktadır. Kadın rollerini erkeklerin üstlendiği bu oyunlar kahvelerde, meydanlarda, avlularda seyirciyle buluşur ve genelde kaba güldürüye dayanır. Kukla, meddah, Karagöz, ortaoyunu ve köy seyirlik oyunu gibi metne dayanmayan gösteri türlerinin yer aldığı geleneksel Türk tiyatrosuna karşın And, birçok Asya ülkelerinde olduğu gibi Türkiye'de bir saray tiyatrosu geleneğinden söz edilemeyeceğine işaret etmektedir. Ona göre saray tiyatrosu, saray erkânına özel gösterilerin düzenlendiği ve saray dışı mekânlarda da sunulduğu bir halk tiyatrosu taklidi niteliğindedir.

Modern Türk tiyatrosuna geçişse daha yakın bir tarihte gerçekleşmiştir. Şener (1971, 10) on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında başlayan ve Batı tiyatrosuna koşut olarak ülkemizde gelişen tiyatronun, çağdaş Türk Tiyatrosu olarak tanımlandığını ve "Avrupa Modern Tiyatro Akımı"nın da aynı dönemde gelişmeye başladığını belirtmektedir. Nutku (1985b, 356-357), Tanzimat öncesinde de bir Türk tiyatro

edebiyatının var olduğunu belirtmekle birlikte bunu kanıtlayan yeterli bir belge olmadığını söylemektedir. Ancak on dokuzuncu yüzyılda hayli popüler olan söz konusu bu tiyatro, zaman içinde yaşam gerçeğinden uzaklaşması, kendi içine kapanmasıyla zayıflamış ve yerini Batı ölçütlerine uygun aydın kişilerin önderliğinde gelişen yeni tiyatro hareketine bırakmıştır. Bunun yanı sıra bu yüzyılda elçiliklerde Batılı yazarların oyunlarının oynandığı da bilinmektedir, Türkiye'ye operanın ilk kez III. Selim döneminde girdiğinin bilindiği gibi.

Batı tarzı Türk tiyatrosunun ilk tohumları on dokuzuncu yüzyılda başlamış olan Batılılaşma hareketinde atılmıştır. Nutku (1985b, 358) 1842'den itibaren yabancı yapıtların Türkçeye çevrilmeye başlandığını ve bunlarının ilkinin, yazarı belli olmayan, Beyoğlu'nda sahnelenen *Belisario* başlıklı lirik tiyatro olduğuna işaret etmektedir. Edebiyat, müzik ya da resim alanında olduğu gibi tiyatroda da "Saray"ın öncülük ettiği söylenebilir. Örneğin Sultan Abdülmecid'in 1858'de Dolmabahçe Sarayı'nda, Sultan Abdülhamid'se ya da 1899'da Yıldız Sarayı'nda birer tiyatro binası yaptırırlar. İlk tiyatrolar Beyoğlu'nda açılır ve buralarda yabancı topluluklar kendi dillerinde oyunlar sergilerler. Halka açık ilk tiyatro binasıysa 1826'da açılan Fransız Tiyatrosu olur (Şener, 1998, 27). Bunu 1861'de Şark Tiyatrosu, 1868'de de ilk Türkçe temsillerin sergileneceği Güllü Agop'un Gedikpaşa'da açtığı ve Nutku (1985b, 376)'nun belirttiği üzere "Türk dilinde ilk sürekli oyunlar oynayan" Osmanlı Tiyatrosu izler. Bu tiyatrolar Anadolu kentlerine de turneler düzenlemeye başlarlar. 1859'da Batı tiyatrosu tarzında yazılmış ilk yerli oyun, ilk Türk komedyası İbrahim Şinasi'nin yazdığı *Şair Evlenmesi* sahnelenir. Tanzimat döneminde gelişmeye başlayan bu tiyatronun özelliği, Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre* oyununda olduğu gibi, günün siyasi eğilimlerine uygun olarak özgürlükçü ve devrimci izlekleri işlemesidir. Dönemin en ilginç oyunlarıysa Ahmet Vefik Paşa, Ali Bey ya da Teodor Kasap'ın Türk yaşamına uyarladıkları ve Batı ile Doğu'nun buluştuğu ortak insanlık paydasını öne çıkaran ve geleneksel güldürülerimizde yer almayan karakter komedyası türünü tanıtmış olan Molière oyunları olur. Şener (2003, 9-21) özellikle Ahmet Vefik Paşa'nın *Zor Nikâh* (*Le Mariage forcé*), *Tabib-i Aşk* (*L'Amour médecin*), *Zoraki Tabib* (*Le médecin malgré lui*), *Meraki* (*Le malade imaginaire*); Ali Bey'in *Ayyar Hamza* (*Les Fourberies de Scapin*) ya da Teodor Kasap'ın *Pinti Hamit* (*L'avare*) başlıklı oyunlarının, Molière oyunlarından yapılmış başarılı uyarlamalar olarak Türk tiyatro tarihinde yerini aldıklarını vurgulamaktadır.

Bu dönemde komedya, manzum dram, romantik dram, melodram, evcil ve duygusal dram, müzikli oyunlar yazılmaya başlanır. Nutku (1985b, 372) da bu yıllarda daha çok kişisel nitelikler üzerinde duran ve insan kusurlarını işleyen karakter komedyalarının yazılmaya başlandığına dikkat çekerek Feraizcizâde Mehmet Şâkir örneğini vermektedir. Yazarın oyunlarında Batı tiyatrosunun klasikleşmiş kurgu tekniğini kullandığı ancak Türk değer yargılarına uymaya da özen gösterdiği görülür. Bu dönemde Namık Kemal gibi öne çıkan aydınların, geleneksel türleri ilkel, yüzeysel güldürüleri yetersiz buldukları gözlenir. Böylece dönemin tiyatro anlayışı, gelişmiş Batı tiyatrosu düzeyinde oyun yazmaktan yana olan aydın beğenisi ile halkın hoşuna giden tiyatro arasında bir ayırım ortaya çıkar. Bu arada ilginç bir gelişme yaşanır ve geleneksel ortaoyunu bu yeniliklerin etkisiyle Batı tiyatrosu konularını kendi yapısına uyarlayarak, ortaoyunu biçeminde, doğaçlamanın sık sık yer aldığı ancak ortadaki oyun alanı yerine sahne yükseltisinde sergilenen tuluat tiyatrosu olarak adlandırılan, yeni bir tür üretilir. Halkın beğenisini karşılamaya yönelik bu tiyatro çalışmalarıyla, günümüzde de hâlâ kimi tiyatrolarda benzer örneklerini izlediğimiz, en ağır konuları gülünçleştiren, seyrini kolaylaştıran ve doğaçlamaya yer veren popüler tiyatronun ortaya çıktığı görülür. Batı tarzı tiyatro geleneği Türkiye'de yeni bir atılımdır ve gerek gelişimi gerekse yaşanan siyasal değişimler bağlamında üç dönemde incelebilir. İlk evre olarak tanımlayacağımız Tanzimat ile İstibdat yıllarını kapsayan 1839-1908 döneminde gerçekleşen yukarıda sıraladığımız gelişmeler II. Abdülhamit'in baskı dönemi ve sansür uygulamalarıyla sekteye uğrayacaktır. İkinci evre, getirdiği özgürlük anlayışıyla İstanbul'da tiyatro yaşamına da büyük bir canlılık kazandıran II. Meşrutiyet'in 1908'de ilanı ile 1923' te Cumhuriyet'in kurulmasına dek geçen süre içinde değerlendirilebilir. Bu evreyi bir geçiş süreci olarak tanımlayabiliriz. Bu dönemin ilk yıllarında yaşanan heyecan tiyatroya da yansır ve kısa sürede özgürlük coşkusunu dile getiren pek çok yerli oyun kaleme alınır. Batı'ya öykünen oyunlar Beyoğlu'nda sahnelenirken, yerli beğeniye uygun oyunlar Direklerarası'nda seyircisiyle buluşur. Jön Türklerin söylemine uygun, kalıcı olmayan eserlerin sahne aldığı bir dönemdir bu. Bununla birlikte belediyenin girişimiyle bir tiyatro ve müzik konservatuarının 1914'te kurulmasıyla önemli bir gelişme kaydedilmiş olur. Şener (1998, 40)'in de vurguladığı üzere, Türk Tiyatrosu bu dönemde geleneksel tiyatro anlayışından çok farklı bir yönde gelişmiştir. Bu yön, Antik Yunan'dan başlayarak yirmi beş yüz yıllık bir geleneği olan, Batı tiyatrosunun yönüdür ve Türk Tiyatrosunun üçüncü gelişim evresi olan

Cumhuriyetin kuruluşundan günümüze dek de gitgide daha belirginleşerek varlığını sürdürmektedir.

#### 4.4.1.1. Cumhuriyet Tiyatrosu

Osmanlı devletinin gerek teknolojik, gerek ideolojik üstünlüğü Batı'ya kaptırmasıyla son bulan mutlakıyet sistemi yeni bir Türkiye'ye yerini bıraktığında, yeni devletin temelinde yatan ideoloji "üst yapı olarak, çağdaş, laik, ulusal, demokratik bir devlet anlayışını içeriyordu. Alt yapı açısından öngörülen çözüm ise kapitalist ilişkilerin devlet eli ile geliştirilmesiydi" (Kongar, 2007, 353). Kongar, bu ideolojinin Batı'ya benzemek, ona dönüşmek ilkesi üzerine dayandırıldığını ve yeni toplumun biçimlendirilmesinde temel alınan ideolojinin iki başat öğesinin anti-emperyalist ve batıcılık olduğunu belirtmektedir. Kongar, Türkiye'nin geçirdiği toplumsal değişimi ele aldığı çözümleyici ve kapsamlı çalışmasında Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan günümüze dek geçirdiği aşamalar sonunda, Batı tipi toplumlarda olduğu gibi "sınıflı bir toplum" olma özelliğini kazandığını da vurgulamaktadır. Bu iki tespit bizim için önemlidir çünkü sınıflı toplumun aydın kesimi, yeni ideolojiye koşut olarak, tiyatroyla yakından ilgilenecek, Batılılaşma hareketi de tiyatro alanında etkili olacaktır.

Şener (1998, 13), Cumhuriyet Tiyatrosunu yeni devlet anlayışına uygun olarak "bir kimlik bulma yolunda" aşamalı olarak gelişen bir ürün olarak tanımlar. Bu ürün Batılı ile geleneksel olanın arasında ilerleyen ve arayışlar içinde gelişen bir tiyatroya işaret eder. Türkiye'de tiyatro sanatı Batı tiyatrosu ile "yerli özün" bir sentezi olarak değerlendirilebilir. Şener (2003, 10) "yerli özün" işlenmesinde iki farklı yol izlenmiş olduğuna, Batı tiyatrosunun biçimleme yöntemlerini yeğleyip bu yolda çalışmalar yapanların olduğu gibi, çağdaş özü geleneksel oyun teknikleriyle biçimleme yolunda gelişen denemelerin de söz konusu olduğunu belirtmektedir. Yüksel (1995, 123-130) de aynı çizgide olan düşüncesiyle, modern Türk tiyatrosunda izlenen arayış ve gelişimlerin temelinde, "geleneksel" Türk tiyatrosunun biçimsel zenginlikleri ile Batı tiyatrosunun entelektüel ve teknik yaklaşımlarını buluşturma eyleminin yattığına işaret etmektedir. Coğrafi konumu nedeniyle Doğu ile Batı'nın buluştuğu bir ortamda yeşeren Türk kültürü ve bu kültürün ürünü olan Türk tiyatrosu Yüksel'e göre Cumhuriyet dönemi içinde, bir anlamda Batı tiyatrosuyla bütünleşmiş, bir anlamda da Doğu'nun özelliklerini taşıyan geleneksel gösteri biçimlerini modem tiyatroda

değerlendirmiştir. Yüksel (1995, 123)'e göre "son 30-40 yıldır sürdürülen deneysel çalışmalar, mekân kullanımı, dekor, oyunculuk, sahneleme ve oyun yazarlığı bakımından, dünyaya Batılı bir gözle bakan ama Doğulu özelliklerle işlenmiş bir tiyatro biçimine ve üslubuna yöneldiğimizi göstermektedir."

And'sa (1973, 7) Cumhuriyet tiyatrosunun amacının, hem halka yönelik, hem de halka yararlı olan ve onun kültür düzeyini yükseltecek "bir bakıma güdümlü ve yararlı Halk Tiyatrosu"nun temelleri atmak olduğuna dikkat çekmekte ancak bu yolda kesin bir başarıya ulaşılamamasını da, bir sanat dalı olan tiyatronun estetik boyutla tamamlanacağı düşüncesinin yerleşmemiş olmasıyla açıklamaktadır. Elli yıllık tiyatro değerlendirmesinde And (1973, 12) "çok önemli işler yapılmış olmakla birlikte, özgün bir ulusal tiyatro kurulamamış, bütün tiyatro çabalarına estetik yön verecek, yaratıcı bir tiyatro adamının varlığı aranmış" olduğuna dikkat çekmektedir. Ayrıca And (1973, 22) dünya kamuoyunun bir kültürün ancak özgün, ulusal yanıyla ilgilendiğine oysa Türk kültürünü "aktarma bir kültür" olarak gördüğünü ve Batı kültürünün bir kopyacısı olarak tanıdığını vurgulamakta ve "Bunun içindir ki Türk Tiyatrosu adına yalnız Karagöz bilinmiştir" demektedir.

Nutku (1985c, 264) da Türk Tiyatrosunu gelişimini toplumsal koşullarla ilişkilendirerek, "Müslüman kadının bırakın sahneye çıkmasını, tiyatro seyretmesini bile günah sayan bir toplumda zaten gerçek tiyatronun yeşermesini önleyecek güçlü etkenler vardı" diye değerlendirmektedir. Nutku (1985c, 396, 397) Türk Tiyatrosunun neden bugün gereken gelişimi gösteremediğini sorgulamakta ve her ne kadar 1924 yılına göre daha ileri bir aşamada olduğunu kabul etse de, ilk yıllarda yaşanan hızı kaybettiğini, bunda da "kültür düzeyinde yaşama"nın toplumun kendi var oluşunun sürekliliği için gerekli olduğunu kavrayamamış olmasına dayandırmakta ve şöyle demektedir:

> "Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde de, Osmanlı İmparatorluğundan bu yana sürdürülen batı aktarmacılığı tiyatronun her alanında kendini göstermiştir. Yüzeyde bir 'batıcılık' gerek devlet eliyle, gerekse çeşitli kimseler tarafından kurulan tiyatro kurumlarının yozlaşmalarına sebep olmuştur. Bu durum çok ince bir dengeye dayanan kültür alışverişinden ve senteze varma işleminden çok, tek taraflı ve Türk tiyatrosunun aleyhinde olan bir gelişmeyi getirmiştir. Ancak bu gelişmenin bir yararı da olmuştur; Cumhuriyet'in yakın dönemlerinde bu aykırı gelişim, yazarları ve sanatçıları düşündürmeye başlamış ve çağdaş Türk tiyatrosunun yaratılmasında araştırmalara ve deneylere yer verilmeye başlanmıştır" Nutku (1985c, 287).

#### 4.4.1.2. Kısa Tarihçe

Osmanlı'da tiyatro bir zenginlik, lüks bir eğlence türü, bir modernlik göstergesiyken Cumhuriyet döneminde bu anlayış, tiyatronun uygarlığın vazgeçilmez bir gereği, ilerlemenin bir aracı olduğu görüşüne yerini bırakmıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında girişilen çabalar toplum yaşamında ve sanatta bir önceki yüzyıldan beri var olan alaturka-alafranga, esnaf-memur, avam-aydın, kırsal-kentsel ayrımına dayanan ikili yapıyı değiştirmeye yöneliktir. O dönem yapıtları bu ikiliği yansıtan yapıdadır (Şener, 1998, 53). Yirmili, otuzlu yılların tiyatrosunun topluma karşı sorumluluk bilinci taşıdığı görülür. Otuzlu yıllarsa çok önemli bir hareketin başlatıldığı, Halkevlerinin açıldığı yıllardır. Bünyesinde tiyatro kollarının çalışmaya başlamasıyla bu girişim, tiyatroyu geniş halk kesimine tanıtmıştır. Buralarda sahnelenmek üzere yazılmış oyunlar halka özgüven aşılamaya yönelik, ulusal değerleri öne çıkaran, asal işlevi öğretici ve eğitici olan didaktik türdendir. Bu oyunların konuları ve kişileri gerçeklerden çok, benimsenmiş doğrulardan yola çıkılarak kurgulanır. Bu yılların önemli bir gelişmesi de Fransa'dan ünlü tiyatro adamı André Antoine'ın getirtilmesiyle 1914'te önce konservatuar olarak kurulan, ardından da tiyatro topluluğu olarak yaşamını sürdüren Darülbedayi'nin başına Muhsin Ertuğrul'un geçmesiyle başarılı bir çizgiyi yakalaması ve 1931 yılında topluluğun İstanbul Belediyesi'ne bağlanmasına ve Şehir Tiyatrosu olarak ödenekli tiyatroya dönüşmesidir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Batı tiyatrosundan çoğunlukla hafif güldürüler ve vodvil tarzında oyunlar çevrilmiş ya da uyarlanmıştır. Bu dönemde buna karşın toplumun sorunlarının bilincinde olan oyun yazarlarının Musahipzade Celal örneğinde olduğu gibi dram türünde oyunlar yazdıkları görülür. Vedat Nedim, Cevdet Kudret, Nazım Hikmet toplum sorunlarını ekonomik nedenler ve ahlaksal sonuçlarıyla ele alırken, Necip Fazıl Kısakürek oyunlarında tinsel olanı yüceltir ve Doğu'yu savunur. Ancak And (1973, 11)'ın da belirttiği üzere bu dönemde yeni kurulan devletin korunması için ister istemez oyunlar üzerinde sıkı bir denetim söz konusudur. Bu yıllarda yazılan oyunlar düşünce ağırlıklıdır, düşünceyi en çarpıcı biçimde, en öğretici konuşmalar aracılığıyla aktaran, oyun kişileri toplumun sınıflarını temsil eden, özeline inilmemiş, ruhsal bunalımların yansıtılmadığı, kalın çizgili tiplerin sergilendiği hem melodram, hem de didaktik özelliği olan oyunlardır. Bu dönemin bir başka yeniliğiyse çocuk tiyatrosu uygulamasının başlatılmasıdır.

> "Cumhuriyet ilanından günümüze dek tiyatro yazarlarımızı en yoğun ve süreli olarak ilgilendiren sorunlar töre, adet ve ahlak sorunları olmuştur. Bu sorunların toplum birey ilişkilerindeki yeri ve tiyatro yazarının dramatik ilişkilere ilgi duyması moral değerlerin tiyatroda her zaman tartışılmasına yol açmıştır. (…) Doğu İslam uygarlığından Batı uygarlığına geçme çabamızın sonucu olarak toplumda bir değerler değişimi meydana gelmiştir. Batı uygarlığının benimseyebilmek için yaratılmak istenen yeni kültürün çeşitli değerleri ve Batı ile ilişkilerimiz sonucu toplumumuza sızan Batıya özgü yaşayış, moda, günlük davranış kuralları, geleneksel değerler ile yan yana yaşamakta, bu durum ilişkiler düzeninde uyumsuzluk yaratmaktadır" Şener (1971, 14).

Bu uyumsuzluk sorununa eşlik eden bir başka sorunsa maddesel değerlere tinsel değerlerden daha çok önem verilmesi olmuştur. Yazarlarımız Batılılaşmayla ortaya çıkan değer değişimini oyunlarına yansıtırken getirdikleri eleştiri, Batılılaşmaya değil, Batılılaşmanın yanlış anlaşılıp yanlış uygulanmasına yöneliktir. Batılılaşmanın yanlış anlaşılmasının doğurduğu sorunları, eski ile yeni değer yargılarının çatışmasını toplum ahlakı açısından değerlendiren yazarlar arasında Yakup Kadri Karaosmanoğlu (*Sağanak*), Reşat Nuri Güntekin (*Eski Rüya, Taş Parçası, Hançer*), Hüseyin Rahmi Gürpınar (*Kadın Erkekleşince*), Ahmet Kudsi Tecer'i (*Satılık Ev*) sayabiliriz Bu dönemde kaleme alınan oyunlarda I. Dünya Savaşı ile Kurtuluş Savaşının ekonomik yaşama etkisi vurgulanmış, savaş ekonomik çalkantıyı ve vurgunculuğu tetiklediği belirtilmiştir. Toplum düzeninin değerler bağlamında farklılaşmasının bir başka nedeni de savaş sonrası yaşanan ekonomik sorunlardır. Cumhuriyetten sonra ve 1930'larda kaleme alınan oyunlarda savaş sonrası bunalımı, kırklarda ve ellilerdeyse savaşın ülke ekonomisinde yarattığı sorunlar ele alınmıştır. Vurgun ve sömürü, yoksulluk, güvensizlik, köye yönelik ekonomik sorunlar oyunlardan işlenen izlekler arasındadır. Geleneksel kültür ve ahlak değerlerinin yerini maddesel değerlerin almaya başlamasıyla Halide Edip Adıvar (*Maske ve Ruh*), Necip Fazıl Kısakürek (*Tohum*) gibi yazarlar oyunlarında maddeye öncelik tanıyan Batı'ya karşın manevi değerleri yücelten Doğu'yu savunacaklardır. Maddeye olan düşkünlüğü en çok yeren yazarlardan biri de Cevat Fehmi Başkut (*Koca Bebek, Soygun, Hacıyatmaz, Sana Rey Veriyorum*) olmuştur. Haldun Taner de (*Dışarıdakiler, Ve Değirmen Dönerdi, Fazilet Eczanesi, Lütfen Dokunmayın*) değer değişimi üzerinde durmuş yazarlarımızdandır. Çelişik değer yargılarının etkisini aile biriminde işleyen Çetin Altan (*Çemberler, Mor defter, Beybaba, Suçlular*), Oktay Rıfat (*Atlarla Filler*) gibi yazarlar farklı değerlere bağlı kişilerin sürekli bir çatışma içinde olduklarını vurgulamışlardır (Şener, 1971). Şener toplumda yaşanan sorunun, hem Batı'ya öykünen kesimin, hem de Doğu-İslam değerlerine bağlı kalanların kültür olgunluğuna erişememiş olmalarından kaynaklandığı belirtmektedir. Kültür

sorunu bilinçsizlik, sorumsuzluk ve yabancılaşma bağlamında oyunlarda da yer almıştır. Ancak eleştirmenlerin tiyatroda ele alınan toplumsal sorunları yetersiz bulmaları Şener (1971, 190)'e göre "tiyatroda malzemenin biçimlendirilirken yeterli ifadeyi bulamamış olmasıdır." Çünkü bir düşünce ancak sanatın biçimsel etkisiyle güçlenir.

Kırklı, ellili yıllara gelindiğinde iki aşamalı bir değişim süreci yaşanır, iç ve dış siyaset tiyatro sanatını etkiler. Kırklı yıllarda Cumhuriyetin ideolojisini aşılamak ve kırsal kesimde yaygın olan dine dayalı muhafazakâr anlayışın ötesine geçebilmek amacıyla Köy Enstitüleri kurulur ve burada da tiyatro bir eğitim aracı olarak kullanılır. Bir başka önemli olaysa Ankara Devlet Konservatuarı'nın ilk mezunlarını vermesi ve Devlet Tiyatrosu Kuruluş Kanunu'nun çıkarılmasıdır. Devlet Tiyatrolarında kendi yazarlarımıza öncelik tanınır ve bunun yanı sıra dünya repertuarının en seçkin örnekleri sahnelenir. Bir başka önemli gelişim de 1946'da İzmir şehir Tiyatrosu'nun açılmasıdır.

Ellili yıllar çok partili dönemin başladığı, Halkevlerinin, Köy Enstitülerinin kapatıldığı, ekonominin gerilediği bir dönem olur. Bu yıllarda Türk tiyatrosunun gelişimine büyük katkılar sağlayacak olan Karaca Tiyatrosu, Dormen Tiyatrosu gibi özel topluluklar ya da Ankara Deneme Sahnesi gibi amatör topluklar kurulur. Bir başka önemli girişimse Ankara Üniversitesi bünyesinde Tiyatro Enstitüsü'nün kurulması ve böylece tiyatro eğitimine yer verilmesidir. Ellili yılların sonlarında başlatılan baskılar ve buna karşı koyan saldırlar 1960 ihtilaline yol açacaktır. Kırklı ve ellili yıllar Selahattin Batu, Ahmet Muhip Dranas, Ahmed Kudsi Tecer, Cevat Fehmi Başkut, Haldun Taner, Turgut Özakman, Orhan Asena, Çetin Altan, Aziz Nesin, Refik Erduran gibi yazarlarla oyun yazarlığımızın geliştiği bir dönem olmuştur. Bu dönem oyunlarında da önceki dönemlerde olduğu gibi maddi değerlerin manevi değerlere baskın gelmesi işlenir ancak bu kez batılı yaşama özenen zengin zümre ve onun izinden giden Ankara bürokratlarına özgü Batılı gibi yaşama züppeliği değil, ekonomik koşullarla zenginleşen büyük çiftçi ve ticaret burjuvazisinin haksız kazancına karşın esnafın geçim sıkıntısına düşmesi vurgulanır. 1940-1960 yılları Şener (1998, 141)'in de belirttiği üzere "hem nitelik, hem nicelik bakımından bir birikim dönemi olmuştur." Yine bu dönemde amatör gençlik tiyatrolarının da ortaya çıkmaya başladığı görülür. 1950'lerden sonra yazarların çağdaş Batı dünyası içinde yerini almaya çalışan bir Türkiye ülküsüyle sevgi,

mutluluk, iyilik gibi daha evrensel değerlere yöneldikleri görülür. 60 devriminden sonraysa bu yeni toplumsal ülkülere halkın bilinçlenmesini de içeren ekonomik ve kültürel kalkınma ülküleri de eklenecektir. Şener (1998, 143), 1960-1980 dönemini "Tiyatromuz gelişiyor" başlığı altında irdelemektedir. Şöyle ki siyasal çalkantıların yaşandığı bu dönem tiyatro yaşamını da etkilemiş, sorunlar sahneye taşınmıştır. 1966'da Bursa ve İzmir'den sonra Adana Devlet Tiyatrosu, 1969'da İstanbul Kültür Saray'ı açılmıştır. Altmışlı yıllar kırsal kesimin sorunlarını, Anadolu halkının gerçeğini sahneye taşıyan oyunların da yazıldığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde oyun kişilikleri derinlik kazanmaya başlamış, epik tiyatro biçimi episodik yapısı ve göstermeci anlatımı ile geleneksel tiyatromuzun açık, parçalı yapısı ve göstermeci anlatımı arasındaki benzerliğin farkına varılmış ve bu benzerlikten yararlanılarak Haldun Taner örneğinde olduğu gibi hem seyirci için tanıdık, hem de toplumun görmezden geldiği gerçekleri kurcalayan oyunlar yazılmıştır. Dolayısıyla,

> "(…) günümüzün perspektifi açısından değerlendirildiğinde başarılı örnekler olarak nitelendirebileceğimiz oyunlar bu dönemde sahnelenmiş, oyun yazarlığında olduğu gibi oyun sahnelemede de aşama yapan yönetmenler, oyunculuk yetenekleriyle anılarda yer eden usta oyuncular yetişmiştir" Şener (1998, 219).

Bu yıllarda Ankara'da da özel tiyatrolar açısından önemli gelişmeler yaşanır ve tiyatro sanatına büyük katkısı olan Ankara'nın "en ciddi" , en uzun ömürlü tiyatrosu olan Ankara Sanat Tiyatrosu (AST) kurulur. Istanbul'da Şen Ses Opereti, İstanbul Tiyatrosu, Tevfik Bilge Tiyatrosu, Saat 6 Tiyatrosu gibi özel tiyatroların hızla çoğaldığı görülür. Münir Özkul, Nejat Uyguner gibi sanatçılar tuluat tiyatrosu geleneğini kişiliklerine özgü bir renkle sürdürürler. Bulvar komedisi, vodvil ağırlıklı repertuarıyla Dormen Tiyatrosu, Altan Karındaş Tiyatrosu ya da amacını sanat düzeyi yüksek oyunlar sahnelemek olarak belirleyen ve bu çizgisini günümüze dek koruyan Kent Oyuncuları tiyatrosu ya da tiyatronun bir dünya görüşü olduğunu savunan ve ilerici toplumcu çizgisine hâlâ bağlı kalan Dostlar Tiyatrosu hep bu yıllarda kurulmuş topluluklardır. Tıpkı Gülriz Sururi-Engin Cezzar, Lâle Oraloğlu Tiyatroları gibi ya da tiyatromuza kabare türünü tanıtan ve sevdiren Devekuşu Kabare'nin yine aynı yıllarda kurulması gibi. Nutku (1985c, 331) yetmişli yılların başında yaşanan "bir özel tiyatro enflasyonu"ndan söz etmektedir.

Şener, 1989-1998 arası dönemi hareketli ancak "az bereketli" olarak nitelendirmektedir. Yaşanan gerçekleri sorgulayan oyunların yerini "sudan güldürüler" aldığı bu dönemde olumlu olarak nitelendirilebilecek gelişim, Devlet Tiyatrolarının birçok kente dağılarak ülke genelinde yaygınlaşması olmuştur. Bir

başka gelişmeyse kimi özel tiyatroların başlatmış oldukları öncü, deneysel çalışmalar içeren "öteki tiyatro" etkinliği olmuştur. Bu dönemde tiyatro sivil toplum kuruluşlarının kurulması, kongrelere, oturumlara olanak tanınması, festivaller, yarışmalar düzenlenmesine karşın Şener (1998, 293) özellikle ödenekli tiyatrolarda bir duraklama hatta bir gerileme yaşandığına dikkat çekmekte, pek çok tiyatro topluluğunun seyirci çekebilmek için kolay anlaşılır oyunlarla yetindiklerini belirtmektedir.

Doksanlı yıllardan günümüze dek Türk Tiyatrosunun kabaca resmini çizecek olursak ödenekli tiyatrolar olarak Belediye Şehir Tiyatrolar ile Devlet Tiyatroları mevzuat gereği dönemin yerel ve devlet otoritelerine bağlı olarak yönetilmektedirler. Devlet tiyatrosu, Karakadıoğlu (2008, xv)'nun belirttiği üzere, otuz iki sahnesiyle dünyanın en büyük bütçeli tiyatrolarındadır. Özel tiyatrolar hem seyirci bağlamında sorun yaşamakta, hem de ödenekli tiyatroların bilet ücretleri nedeniyle, haksız rekabetle savaşmaktadırlar. Savaşmaları gereken bir başka unsursa entelektüel anlamda yaşanan yozlaşmanın sonucu popüler kültürün yaygınlaşmasıyla televizyonun kazandığı konumdur. Üniversitelerde çok sayıda tiyatro insanı yetişmekte ancak mezunlar dolu kadrolar yüzünden iş bulamamakta ve bunların bir kısmı kendi imkânlarıyla, küçük ölçekli, kimi zaman bir oda boyutunu aşmayan salonlarda tiyatro yapmaya çalışmaktadır.

Türkiye'deki topluluklara yönelik bir göz atacak olursak, kabaca birkaç gruptan söz edebiliriz. Buna göre ilk grupta yer alan ve genelde mali kaygıları olmayan ödenekli tiyatrolar (belediye ve devlet), klasik yapıtların yanı sıra zaman zaman deneysel oyunları dahi sahneleyebilmektedirler. İkinci grupta geniş kitlelere seslenen, hoşça vakit geçirtmeyi hedefleyen, bu amaçla gerek vodvillere, müzikallere, gerekse televizyon dizilerinde ünlenmiş tiyatro sanatçılarının ağırlıkta olduğu yerli oyunlara yer veren topluluklardan söz edebiliriz. Bir başka grubaysa tiyatroyu bir ileti aracı olarak gören ve politik, hatta belgesel tiyatro da dâhil olmak üzere nitelikli oyunları sahneye taşıyan ve uzun yıllardır ayakta durma savaşı veren toplulukları koyabiliriz. Son olarak da özellikle son birkaç yılda İstanbul'da kurulan, sayıları hayli kabarık, avangart olarak nitelendirilebilecek, çok kısıtlı bir oyuncu kadrosuyla deneysel tiyatroya yönelmiş topluluklardan söz edebiliriz. Genelde genç bir kadrodan oluşan bu topluluklar çağdaş Batı tiyatrosunu yakından izlemekte, hatta son yıllarda İngiltere'de başlayarak Avrupa'da yaygınlaşan ve tabuları yıkan, şiddet ağırlıklı, dokunulmaz

konuların irdeleyen bir tiyatro olarak tanımlanan "in yer-face" türüne de rağbet etmektedir. Türkiye'ye bu türü ilk ithal eden Dot tiyatrosunun ardından günümüzde birkaç yeni genç topluluğun da bu farklı tiyatro yaklaşımını benimsedikleri hatta genç yazarların bu türde oyunlar kaleme aldıkları gözlenmektedir. Oynan oyunların büyük çoğunluğuysa genelde çeviri eserlerdir.

#### 4.4.1.3. Tiyatroda İnsan Öğesi

Cumhuriyet dönemi tiyatro edebiyatı ahlaksal, ekonomik ve kültürel değerleri, çeşitli sorunları, ülküleri içeren bir toplum portresi çizer. Şener Cumhuriyet döneminden itibaren yarım yüzyıllık tiyatro edebiyatını inceleyerek, Türk tiyatrosunda insan öğesinin derin bir biçimde ele alınmadığını saptamıştır. Şöyle ki çoğunlukla insan, olaylar ve düşünce birbirlerinden bağımsız olarak ele alınmış dolayısıyla insan öğesi, ilişkileri içinde değerlendirilemeyip hareketli bir yapısal düzen kurulamamış ve geçmişten geleceğe bir oluşum belirlenememiştir (Şener, 1972, 56). Geleneksel Türk tiyatrosunun tiplemelerle yetinmiş olması, bu tiplerin işlevlerinin yalnızca dil ve hareket komiğine aracılık etmekle kalmaları, Batı tiyatrosu ürünlerinin insan açısından gereğince değerlendirilememesini de beraberinde getirmiştir. Yaratılan tipler dönemin sorun yaratan toplum kurumlarını ve değerlerini simgelemişlerdir. "Evrensel değerleri temsil eden, ya da insansal nitelikleri ile evrenselleşen tipler azınlıktadır" (Şener, 1972, 101). Dönemsel inceleme yaratılan oyun kişilerinin dönemin özellikleriyle yoğrulduklarını göstermektedir. Ekonomik bunalımın söz konusu olduğu 1923-1933 yılları ahlak bunalımını da beraberinde getirmiş, aydın kişinin ruhsal bunalımına neden olan bu dengesizlikler yazarı kötümser konuma taşırken, vurguncu savaş zengini ve varlıklı züppe tiplemeleri oyunlarda yerlerini almışlardır. 1933-1940 döneminde yazarların daha iyimser oldukları gözlenir. Yazılan oyunlarda ülkücü aydın tipler ön plana çıkmaya başlarlar. 1940-1950 dönemindeyse bu tiplere hızlı değişimi yadırgayan gelenekçi tipler eklenecektir. Ayrıca kötümser ve iyimser bakış açılarının yerine eleştirel bir görüşün hâkim olmaya başladığı görülür. 1950-1960 yıllar güncel sorunlara en çok yer verilen yıllar olmuştur. Bir önceki dönemin tipleri bu dönemde de öne çıkarlar, ancak birtakım değişimler söz konusudur. Örneğin bu dönemin yeni zengini görgüsüz ve kaba Anadolu tüccarıdır, köylü tavırlarıyla gülünçleştirilmiştir, züppesiyse yüzeysel, kültürsüz ve bayağıdır. Kadın tipleri bencil ve yırtıcı, erkek tipleri de pısırık ve kişiliksizdir. Bu dönem oyunlarının hiç değişmeyen tipi olarak karşımıza çıkan

memursa kişiliksiz ve istemsizdir. Bu arada yeni eğilimlerin de ortaya çıktığı, köy ve köylü sorunları, köyden kente göç gibi konuların işlendiği görülür. 1960-1970 yıllarında da yine aynı tipler kaleme alınacaktır. Bu tipleme yaklaşımı Şener'in de vurguladığı üzere, çağdaş Türk tiyatro yazarlarının bireyselden çok toplumsal olana yöneldiklerinin bir işareti olduğu kadar onların biçimsel açıdan yetersizliklerini de açığa çıkarmaktadır. Ancak bu konuda bir genellemeye gitmek yanıltıcı olabilir. Nitekim Şener (1972, 106), yukarıda sözü edilen dönemlerde karakter tanımına uygun oyun kişilerinden de söz etmektedir. Kalıplaştırılma eğilimine karşın ve sayıca az olmakla birlikte özellikle 1923-1933 döneminde, Vedat Nedim Tör (*Üç Kişi Arasında*), Cevdet Kudret (*Tersine Akan Nehir, Rüya İçinde Rüya, Kurtlar*), Halit Fahri Ozansoy (*Nedim, Hayalet*), Nazım Hikmet Ran (*Unutulan Adam*), Necip Fazıl Kısakürek (*Bir Adam Yaratmak*), Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin gibi yazarların oyunlarında yarattıkları kahramanların ruhsal bunalımları üzerinde durduklarına dikkat çekmektedir

1940-1970 yıllarında yazılan oyunların oyun kişisi genellikle toplumsal bir tip olarak iç çatışmalarıyla yansıtılarak çağdaş tiyatromuzda karakter tanımına en çok yaklaşmış olandır. Bu oyunlarda oyun kişisi öncelikle toplumsal bir soruna ışık tutan, toplumsal bir anlam üstlenir (Şener, 1972, 112-113). Yetmişli yıllardan itibarense yazılan oyunlarda yeni bir hareket gözlemlenir. Koşulların yenik düşürdüğü oyun kişisi artık bilinçlenmeye başlamış, edilgenlikten etkinliğe yönelmiş, direnmeyi, hakkını savunmayı öğrenmiştir. Recep Bilginer'in *İsyancılar*'ı, Güngör Dilmen Kalyoncu'nun *Kurban*'ı, Yaşar Kemal'in *Teneke*'si, Orhan Asena'nın *Atçalı Kel Mehmet*'i, Erol Toy'un *Pir Sultan Abdal*'ı, Başar Sabuncu'nun *Şerefiye*'si bu eğilimin örnekleri arasında yer alır.

#### 4.4.1.4. Oyun Yapısı

Cumhuriyet tiyatrosuna, oyun yazarlığı, sahneleme ve oyunculuk bağlamında değinecek olursak Şener (2003, 9-21), Batı tiyatrosu ile geleneksel olanı birleştiren çalışmaları üç kümede değerlendirmektedir. İlk kümede yerel gerçekliği klasik Batı kurgu tekniği ve dramatik yapı içinde ele alan, neden-sonuç ilişkisine dayanan, günlük yaşamdan seçilmiş bireysel, toplumsal oyunlar yer almaktadır. Bu kapsamda Melih Cevdet Anday'ın *Mikado'nun Çöpleri*, Turgut Özakman'ın *Ocak,* Oktay Rifat'ın *Yağmur Sıkıntısı*, Haldun Taner'in *Fazilet Eczanesi*, Güngör Dilmen'in

*Kurban*, Adalet Ağaoğlu'nun *Çok Uzak Fazla Yakın* oyunları başarılı örnekler olarak karşımıza çıkar. İkinci kümedeyse geleneksel oyun yapısı ve sahneleme teknikleriyle kurgulanmış renkli tiplere yer veren ve farklı kesitleriyle gerçekçi bir toplum portresi sunan çalışmalar yer alır. Bu çalışmalar müzikli olarak sahnelemeye elverişli olan eğitici ve eğlendirici oyunlardır. Ahmet Kudis Tecer'in *Köşebaşı*, Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Zilli Zarife*, *Eşeğin Gölgesi*, Turgut Özakman'ın *Sarıpınar 1914*, *Fehim Paşa Konağı*, *Resimli Osmanlı Tarihi*, Refik Erduran'ın *Ayı Masalı*, *Direklerarası*, Oktay Arayıcı'nın *Rumuz Goncagül* başlıklı oyunları bu küme içinde değerlendirilebilir. Bu kümede ayrıca geleneksel tiyatromuzun biçem özelliklerini Batı tiyatrosunun biçim özellikleriyle harmanlayan ve göstermeci üslubuyla sahneye taşıyan oyunlar da yer almaktadır. Türk tiyatrosunun üçüncü gelişim çizgisinde epik çalışmalar öne çıkmaktadır. Bunlar yenilik arayışında olan yazarların epik tiyatronun sunduğu formülleri yerli malzemeye uygulamalarıyla ortaya çıkmışlardır. Yan yana sıralanan ve her biri aktarılmak istenen düşünceyi başka bir yönüyle aktaran epizotlar olarak düzenlenmiş öykülerden oluşan oyunlardır söz konusu olan. Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası*, Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur, Almanya Defteri, Zengin Mutfağı,* Oktay Arayıcı'nın Seferi Ramazan Bey'in *Nafile Dünya*, Bilgesu Erenus'un *Nereye Payidar* oyunları bu türün örnekleri arasında yer alırlar.

#### 4.4.1.5. Batı ile Türk Tiyatrosunun Karşılaştırılması

Yüksel (2011, 6), geleneksel Türk oyunlarının, neden-sonuç ilişkisi içinde gelişen olaylar dizisi üzerine kurulu Batı tarzı dramatik yapı anlayışının tersine,"gevşek bir dokuya ve çok eklemli (epizodik) bir yapıya sahip" olduklarını belirtmektedir. Bu yapı içinde oyunda doğaçlama yoluyla değişiklik yapılabilmekte, Batı'nın gerçekçi tiyatrosunun ön koşulu olan "dramatik yoğunluk" arayışının aksine sunulan oyunda, "gösteri"ye yönelik "oyunsu" hünerlerin gündeme gelmesi amaçlanmaktadır.

Yüksel (2008) Batı Tiyarosu ile Türk Tiyatrosu'nu karşılaştırarak ilginç noktalara dikkat çekmektedir. Öncelikle geleneksel tiyatromuzda tıpkı Antik Yunan'da olduğu gibi oyunların açık ve orta alanda oynanıyor olmasının önemine işaret etmekte, tiyatro mekânının çok belirleyici olduğunu çünkü oyunun mekâna göre yapıldığını belirtmektedir. Bir başka özellik de Anadolu kökenli veya Anadolu'da gelişmiş tiyatromuzda "mutlaka ve mutlaka" şarkı ve dans olduğudur. Bu Antik Yunan tiyatrosunun da bir özelliğidir. Türk tiyatrosunun çok önemli bir başka özelliğiyse

sahne araç-gereci ve dekor anlayışında "müthiş bir soyutlama"nın söz konusu olmasıdır. Bu kez Yüksel, Shakespeare döneminden önceki İngiliz ortaçağ tiyatrosuyla bir koşutluk kurmakta tamamen seyircinin imgelemine açık bir dekor ve sahne araç-gereci anlayışına dikkat çekmektedir. Oysa bu yaklaşım çağdaş Batı tiyatrosunda "neredeyse ve neredeyse" absürt tiyatroyla, başka bir deyişle yakın bir dönemde ortaya çıkmıştır. Ondan önce gerçekçi yöne gitmiş olması nedeniyle Batı tiyatrosunda çok fazla soyutlama bulunmamaktadır. Bir başka özellik de Türk Tiyatrosunda güldürünün öncelikli yeridir. Yüksel, tiyatromuzu düşündürme gücü ortaya çıkmamış, güldürmek, eğlendirmek için ortaya çıkmış bir tiyatro olarak tanımlamakta ve ikisini bir araya getirememiş olmasının sorun yarattığını belirtmektedir. Dikkat çektiği bir başka özellikse tiyatromuzun küfür konusunda "bir numara" olduğudur. Yüksel "Anadolu dilimiz, küfürlü güldürü bağlamında da, küfürlü söz oyunları; her gün söylenen lafın müstehcen bir anlamının yakalanması, çekilmesi; bu yolda oluşturulan güldürü de bizim sanatımızın, tiyatro sanatımızın, kaba güldürü deyin isterseniz, kesinlikle bir özelliği" olduğunu dile getirmektedir. Ortaçağ tiyatrosunda da, Avrupa'da bu tür tiyatronun geliştiğine ancak Batı'nı o modayı "hemen tüketiverdiğini" belirtmekte ve günümüzde Batı tiyatrosunun "çok daha kolay taşınabilir, çok daha incelikli, çok daha muhayyeleye seslenen buluşlarla ilerlemeye çalışıyor " olduğunu ve o yöndeki başarısını vurgulamaktadır.

Yüksel, "geleneksel tiyatromuzda karakter dediğimiz yani boyutlu insan, üç boyutlu insan konseptine yakın kişilerin canlandırılmayışı, kişilerin tipleme düzeyinde değerlendirilişi"nin tiyatromuzun gelişmesine "çelme takmış" olduğuna dikkat çekmekte ve bu durumun Batı anlamında tiyatroya geçildiğinde, hatta aradan geçen uzun yıllar sonrasında bile sürdüğünü belirtmekte "biz tipleme seyretmeye alışık, bir toplum olduk" demektedir.

Yine geleneksel tiyatromuzun kurguyu oluşturana da oyuncuya da sınırsız olanaklar tanıyan açık biçim tiyatronun başka bir deyişle aradan bir parça çıkarılabilecek, yeni bir şey eklenebilecek, sonu değiştirilebilecek, başı değiştirilebilecek yapısı ile "oyunsu" olan özelliğidir. Bu özelliğin önemine dikkat çeken Yüksel, Batı tiyatrosunda bunun yeni yeni keşfedildiğini ve "Batı tiyatrosu postmodern zamanlarda artık nereye gideceğini şaşırdığı için (…) artık böyle bu oyunsuluklara, kıvraklıklara" yöneldiğini vurgulamaktadır. Bizim geleneğimizde çok gelişmiş olan ve hâlâ yaşayan "mimus" geleneğini de Batı'nın çok da fazla sürdüremediğine işaret

etmektedir. Yüksel, ortaçağdan gelerek Batı tiyatrosu gibi gelişmemiş olsa da artık Türk Tiyatrosunun da Batı tiyatrosu bağlamında iki yüz yıllık büyük bir birikimi olduğuna dikkat çekmektedir. Tıpkı Şener (2003, 19)'in de vurguladığı gibi,

> "(…) ülkemizde kesintiye uğramış, bir süre unutulmuş, doğal gelişimini tamamlayamamış bir Ortaoyunu, Karagöz geleneğine, ayrıca ilkel biçimini koruyan dramatik köylü oyunları geleneğine sahibiz. Batı tiyatrosunun benimsenmesi ve uzun yıllar uygulanması ile o doğrultuda da bir gelenek oluşmuştur."

Ne var ki hazır malzemeyi "sindirebilmiş" olsak da Yüksel (2008) "mevcut zenginliklerimizle Batı'nın içeriğini, Batı'nın deneyselliğini, Batı'nın kendisini sorgulayışını mutlaka muhafaza ederek yeni girişimler içinde olmamız" gereğine dikkat çekmektedir.

### 4.4.2. Okunabilirlikler

Ana hatlarını ortaya çıkarmaya çalıştığımız yukarıdaki betimlemede Türk Tiyatrosunun Batı tarzı bağlamında çok eskilere dayanan bir geçmişe sahip olmadığı, sözlü gelenekten hayli etkilendiği, dini baskı sonucu ancak Cumhuriyet sonrası gelişmeye başladığı, bu dönemde devletin vatandaşlarına çağdaş bir tiyatro habitusu kazandırmaya çalıştığı ve tiyatro anlayışının değişen siyasal ortama bağlı olarak geliştiği sonuçlarını çıkarabiliriz. Buna karşın Yüksel'in yukarıda değindiğimiz karşılaştırması Türk Tiyatrosunun "açık yapı", "soyutlama" ya da "oyunsuluk" gibi kimi özellikleri Batı'dan önce keşfettiğine işaret etmektedir.

Tiyatro estetiği ve alımlama bağlamında varış ürünü, dinsel kaygılarla baskı altında tutulmuş, farklı güç ilişkilerinin, farklı dinamiklerin biçimlendirdiği bir uzamda yer alsa ve seyircinin tiyatroya yönelik habitusu ancak Cumhuriyet dönemindeki kültürel girişimler sonucu oluşmaya başlamış olsa da, bu olumsuz koşullar Koltès metinlerinin Türkiye'deki dolaşımına engel teşkil etmemiştir. Oysa Koltès, inceleme bölümümüzde de sıkça yinelediğimiz ve çevirmenlerin de vurguladıkları üzere, çözümlemesi kolay olmayan ve alımlama bağlamında okur/çevirmen/seyirciden önemli bir katılım bekleyen yapıtlar kaleme almıştır. Ancak unutmamak gerekir ki kültürler Fay (2001, 316)'in de işaret ettiği üzere "asla statik, kapalı devre ve tutarlı varlıklar" değildirler, onlar "kritik beceri ve kaynakların mübadele edildiği, çalındığı, geliştirildiği ve ötekilere aktarıldığı kavşaklar"dır. Kültürler düşünsel varlıklar olarak nitelendirilebilirler, bu halleriyle geçirgendirler ve başka kültürlerden kolayca etkilenirler (Fay, 2001, 89). Dolayısıyla çağdaş Batı tiyatrosuna yeni bir

biçim ve biçem kazandırmış bir yazar olarak Koltès'in kısıtlı bir kitle tarafından da olsa kabul görmesi yadırganmayacak bir durumdur. Toplumu Fay (2001, 98)'ın tanımladığı gibi "örgütlü kural ve rol kümelerinin, bilinçli aktörlerin yorumlayıcı ve iradeli etkinlikleri tarafından süregiden pratikler halinde cisimleştirildiği bir yapılaşma süreci" olarak kabul ettiğimizde, sürekli bir değişim ve yeniden yaratım halinde olan bu süreçte resim, edebiyat, tiyatro vb. sanatsal etkinliklerin ne denli önemli rol oynadıklarını yadsıyamayız (Kongar, 2008, 9). Bu bağlamda Koltès'in oyunları yenilikçi yapılarıyla, ister yayın, ister gösterim kapsamında olsun, uyarlayıcıların söz konusu metinlerin "okunabilirlikler"ini çözümlemeleriyle, çeviri ürün olarak Türk tiyatro dağarcığında kendilerine bir yer edinmişlerdir. "Okunabilirlik" terimi bizim uygulamamızda aşağıda da görülebileceği gibi "çözümleme" ve "değerlendirme" olmak üzere iki anlama işaret edecektir.

#### 4.4.2.1. Çözümleme Bağlamında Okunabilirlikler

"Okunabilirlikler" terimi, bizim için, alıcı konumundaki çevirmenin çıkış metninde yer alan ve çeviri bağlamında sorun yaratan, başka bir deyişle anlam üretiminde çözümleme gerektiren noktaları hangi düzeyde okuduğunu, Pavis (1999, 45)'in de belirttiği üzere "nasıl az ya da çok özgürce seçtiğini açıkla[maktadı]r." Bu bağlamda saptamalarımızı, çeviri incelememize (bkz. 4.2.1.) konu olan *La nuit juste avant les forêts* (ÇM) ile VM1, VM2 ve VM3 kapsamında gerçekleştireceğiz. Bu aşamada sanatsal modellendirmelerin etkisinden bağımsız bir kültürel aktarımın söz konusu olduğunu belirtiriz. ÇM'de farklı okumalara yol açabilecek nitelikte iki nokta dikkatimizi çekmektedir. Bunlardan ilki, bir anlam birim olarak "camarade", metin boyunca oyun kişisinin sık kullandığı bir hitap biçimi olarak karşımızdadır. "Camarade", varış metinlerinde "arkadaş", "yoldaş" ve "birader" olarak üç farklı sözcükle karşılanmıştır (bkz. Tablo 74).

**Tablo 74 : Okunabilirlikler Kapsamında Sözcük Seçimi**

| | |
|---|---|
| ÇM | "que j'ose crier:**camarade**!, que j'ose prendre ton bras :**camarade**!, quej'ose t'aborder:**camarade**" s.12 |
| VM1 | "sana **arkadaş** diye bağıracak cesareti, koluna girecek cesareti bulmak istiyorum **arkadaş!,** sana yaklaşma cesaretini göstermek istiyorum: **arkadaş**" s.2 |
| VM2 | "**yoldaş**! diye bağırmaya cesaret edebilmek için, kolundan tutmayı göze alabilmek için:**yoldaş!**"yanaşıp seninle konuşmaya cesaret edebilmek için: **yoldaş!** s.5 |
| VM3 | "sırf bir cesaret bağırabileyim diye sana: **birader**! Bir cesaret koluna girebileyim diye**: birader**! Bir cesaret yanına sokulayım, **birader** deyim" s.14 |

İkinci noktaysa çeviride anlam birim kapsamında bir seçim yapmayı gerektirmemesine karşın metnin bütünsel okumasında etkili (yukarıdaki seçimlerde olduğu gibi) olduğunu düşündüğümüz "sendika", "Nikaragua" gibi siyasal göndermelerdir. Çevirmenlerin söz konusu sözcükleri farklı okudukları görülmekte olup gerekçeleri aşağıdaki gibidir.

a) VM1:

VM1'nin uyarlayıcısı "camarade" anlam birimini "arkadaş" olarak çevirmiştir. Bu seçime yönelten çözümlemeyi nasıl gerekçelendirdiği, söyleşimiz yanıtsız kaldığı için bilinmektedir. Aynı gerekçeden dolayı siyasal göndermeleri nasıl okuduğu da soru işaret olarak kalmıştır.

b) VM2:

VM2'nin uyarlayıcısı "camarade" anlam birimini varış metninde "yoldaş" olarak karşılamıştır. Seçimini iki nedenle gerekçelendiren uyarlayıcı, kendisiyle yapılan söyleşiden alıntıladığımız aşağıdaki açıklamadan da görülebileceği üzere, böylesi bir seçime yönelmesine, sözcüğün içerdiği toplumsal/sınıfsal göstergeler ile duygusal bağlamda yüklendiği anlamın yol açtığını dile getirmektedir.

> "I)Kahramanın, artık çalışmasa da bir işçi olduğunu, sık sık *uluslararası ölçekte bir sendika*'dan söz ettiğini göz önüne alınca bu kişinin bilinçli bir solcu olduğu sonucunu çıkardım. Rusça '*tavariş' in* Fransızca'da '*camarade'* la karşılandığını bildiğimden '*yoldaş*' sözcüğünü yeğledim,
>
> II) "Arkadaş"/ "ahbap"/ "birader" sözcükleri söyleyenle kendisine söylenen arasına bir mesafe koyuyor bence, dolayısıyla bir soğukluk söz konusu; oysa *yoldaş* sözcüğünün "*Ortak bir görüşü benimseyenlerden her biri*" anlamıyla bir sıcaklığı var. Oyun kahramanına "yoldaş" dedirterek muhatabına "*Sen de ben de aynı yazgıya sahibiz, öyleyse birbirimize yabancı değiliz, arkadaş, dost ve kardeşiz*" dediğini düşündürmek istedim" (Ek 7).

Uyarlayıcı siyasal göndermelere ilişkin olarak da, yapıtın yazıldığı yıllarda Nikaragua'da Sandinista gerillalarının diktatöre karşı mücadele içinde olduklarını, dolayısıyla "yazarın bu savaşımı uluslararası kapitalizme karşı savaşım verecek bir uluslararası sendikaya örnek aldığını" düşünmektedir.

c) VM3:

Sözcüğü "birader" olarak karşılamış olan VM3'ün uyarlayıcısı, yoldaş sözcüğünün siyasal bir zemini olduğunu kabul etmesine karşın, VM2 uyarlayıcısının aksine, insanların artık "yoldaş" olamayacaklarını, günümüzde herkesin kendi yolunda

yürüdüğünü düşünmektedir. "Birader" sözcüğüne VM2'yle aynı doğrultuda anlam yükleyen çevirmen, tam da bu karşıtlıktan dolayı sözcüğü yeğlemektedir:

> "Bu seçimi metnin ortalarına doğru, karşısındakine (ya da kendisine, yoruma bağlı olarak) "ben seni zaten tanıyordum" demesinden yola çıkarak yaptım. Ben bu yabancının karşısında birine ihtiyacı olduğunu hiç düşünmedim ve hiç kimsenin artık "yoldaş"ı olamayacağının da farkında bana sorarsanız. Herkesin karşı tarafa geçtiği bir dünya orası; aynı yolun yolcusu pek kalmamış. Birader ise aksine içinde ironiyi barındırıyor: kardeş demek ama asla kardeş olmadığımızın altını çizerek" (Ek 6).

Siyasal göndermeler konusundaysa, çalışmalarında çağdaş tiyatroyla iç içe olduğunu bildiğimiz VM3 uyarlayıcısı, ucu açık bir düşünce akışıyla, postmodern yaklaşımların doğrultusunda kesin bir yorumdan uzak kalmayı yeğlemektedir. Onun için bu sözcükler "bir devrim ütopyasının tasviri de olabilir, içi boşalmış bir siyasal söylemin dışa vurumu da (…) bu adam sadece konuşuyor belki de." Çevirmen için "asıl çözümü zor olan, asıl bu çağın insanını krize sokan ve haliyle sanata konu olan da bu boyutsuzluk durumu(dur)."

Yukarıda yalnızca bir metin üzerinde yaptığımız saptamaların yanı sıra "okunabilirlikler" terimi, yine çeviri sürecinde yaşanan çözümleme aşamasında, farklı okumalara olanak sağlayan "metinlerarasılık" kavramını da devreye sokabilir düşüncesindeyiz. Ne var ki bu düşünceden yola çıkarak, metinlerarası göndermelerin söz konusu olduğu Koltès metinleriyle ilgili çevirmenlerine yönelttiğimiz sorularda, çevirmenler söz birliği etmişçesine, çeviri sürecinde bu durumu değerlendirmediklerini, aksine böyle bir değerlendirmenin sürece olumsuz bir etki yapacağını dile getirmektedirler.

Öyle ki *Dans la solitude des champs de coton* başlıklı oyunun çevirmeni Esen Çamurdan metinlerarası okumaların çeviri sürecine katkı sağlamadığını, hatta aksine "bunlardan kaçınmanın daha sağlıklı olacağına" inanmakta. Biçemi, kurguyu çözümleyebilmek adına yazarı tanımanın önemini vurgularken "çevrilecek metine kendi içinde bir bütün olarak bakılmasından yana" olduğunu belirtmektedir.

Bol katmanlı bir metin olarak tanınan *Roberto Zucco'nun* çevirmenlerinden Zeynep Avcı da çeviri öncesinde ÇM'yi metinlerarası bağlamda incelemediğini belirtmekte "metne dokunmadan önce" yazarı tanımaya çalıştığını ve "iş"nin yazara ve onun belirli bir metnine odaklanmak olduğunu vurgulamaktadır. Çünkü ona göre "metni okura ya da izleyiciye ulaştırmayı üstlenenlerin metinle, metnin anlattıklarıyla, yazarın dünyasıyla kurdukları ilişki her şeyi etkiliyor."

*Roberto Zucco'nun* öteki çevirisini gerçekleştiren Ayça Akarçay (Ek 1) da yine aynı doğrultuda olan düşüncesini şöyle dile getirmektedir:

> "Metinlerarası karşılaştırmadan kaçınıyorum, zira yazarın ve oyunun özgünlüğü benim için birincil bir amaç. Yazarın yazarken elinin altında spesifik bir metin bulundurduğunu düşünmüyorum. Metinlerarası karşılaştırma yaratma sürecinden bağımsız ise, çeviri süreci de öyle olmalı. Kimi metinler yazarın dünyasının önemli bir parçasını oluşturuyorsa okunabilir, yine atmosferi hissedebilmek için ancak bire bir başka bir metinle çalışmak eserin ve çevirinin özgünlüğüne zarar verir. Metinlerarası okumayı çeviri süreci dışında bir çalışma olarak algılıyorum. Elbette, eser ortaya çıktıktan sonra bu tür çalışmalar yapılabilir, yapılmalıdır da."

#### 4.4.2.2. Değerlendirme Bağlamında Okunabilirlikler

Çevirmen düzeyinde yukarıda örneklediğimiz okunabilirlikler çeviri sürecine ışık tutarken, kurumsal düzeydeyse çeviri metinlerin dolaşıma girmelerini sağlayan yayınevi ve/ya da tiyatroların, varış kültürünün sanatsal modellendirmeleri ışığında yazarı nasıl okuduklarına işaret edecektir. Ancak bu noktada okunabilirlilik terimi, sözcüğün "değerlendirmek" eylemiyle bağdaşan mecaz yanıyla (bkz. TDK sanal sözlük, sekizinci anlam) bir anlam ifade edeceğinden ve uyarlayıcıların amacıyla örtüşeceğinden bu bölümde yinelenmeyecektir. Buna karşın yalnızca çeviriyle bağlantılı olmasa da, sahnelenen oyunlara yönelik kaleme alınmış eleştiri yazıları, aynı zamanda seyirci konumunda olan eleştirmenlerin izlenimlerinin, Türkiye'de Koltès oyunlarının nasıl değerlendirildiği başka bir deyişle nasıl okunduğu ve dolaşımın sonuçlarını belirlemeleri açısından önemlidir düşüncesindeyiz. Bu amaçla tiyatro eleştirilerinin yayımlandığı basın organlarına yönelik yaptığımız arşiv taramasında elde ettiğimiz bilgiler doğrultusunda bir değerlendirme yapacağız. Bunun yanı sıra "4.1. Uyarlayıcıların Amacı" bölümünde ele aldığımız ve Türk tiyatro alanında önemli bir yer tutan kurumlar dışında gerçekleştirilmiş sahnelemelerin de bir gösterge olduğu kanısındayız. Sanal ortamda yaptığımız araştırmanın her ne kadar tüm gösterimleri içermesi olanaksız görünse de, elde edilecek sınırlı örnek bile Türk tiyatrosunun çağdaş Batı tiyatrosu doğrultusunda kat ettiği yola işaret etmesi açısından kanımızca önemlidir.

Türkiye'de eleştiri kurumu birçok alanda olduğu gibi tiyatro alanında da kendisine kalıcı bir yer bulamamıştır. Öyle ki Tiyatro Eleştirmenleri Birliği (TEB) tarafından üye olarak kabul edilebilmiş eleştirmen sayısı elliyi aşmamaktadır. Eleştirmenlerin yazılarına yer ayıran basın organları da yok denecek kadar azdır. Koltès oyunlarının sahnelendiği dönemde, günlük basının öne çıkan gazetelerinden *Cumhuriyet* ve *Radikal* ile süreli yayınlardan da *Milliyet Sanat* ve *Tiyatro Tiyatro* dergilerinde

düzenli olarak eleştiri yazıları çıkmaktaydı. Sahnelenmiş oyunlar olarak *Roberto Zucco, Batı Rıhtımı, Ormanların Hemen Önündeki Gece* ve *Ormanlardan Hemen Önceki Gece*'ye yönelik yukarıda saydığımız yayın organları kapsamında yaptığımız arşiv taramasında elde ettiğimiz sonuçlar aşağıdaki gibidir.

a) *Roberto Zucco*:

Türk seyircisinin Koltès'le tanışması daha önce de belirttiğimiz üzere, Kocaeli Şehir Tiyatrosu'nun 1999-2000 sezon repertuarında yer almasına karşın ilk gösterimi, proje bazında katıldığı, 11. Uluslararası Tiyatro Festival'inde 23 Mayıs 1999 tarihinde gerçekleşen *Roberto Zucco* olmuştur. Dolayısıyla Koltès oyunlarına ilişkin ilk eleştiri yazısı da bu oyunla birlikte basında yer almıştır. Bu kapsamda karşılaştığımız ilkyazı *Radikal* gazetesinin kültür-sanat sayfasında tiyatro eleştiri köşesine sahip olan Şehnaz Pak'a aittir. Gösterim öncesi, 23 Mayıs 1999 tarihinde yayımlanan yazı, tanıtım niteliğinde olup izleğe yönelik bilgiler içermektedir. Pak'ın oyunu "son 20-25 yılda karşılaştığım çağdaş tiyatronun en önemli tekstlerinden biri" olarak tanımladığı yazısında doğal olarak seyircinin değerlendirmesine ilişkin hiçbir ipucu veremese de bir ilk yazı olarak kanımızca önemlidir.

Oyunla ilgili yine bir ilkyazı olarak niteleyeceğimiz bir başka yazıysa, aynı tarihte, 23 Mayıs 1999'da, bu kez *Cumhuriyet* gazetesinin kültür-sanat sayfasında yer alan Gül Erçetin'in yönetmen Işıl Kasapoğlu'la gerçekleştirmiş olduğu ve "Koltès'le bilinmeyen yolculuk" başlığıyla yayımlanan söyleşidir. Yönetmen, doğum metaforunu kullanarak, sahnelenen her oyunu dünyaya getirilen bir çocuk olarak tanımlamakta ancak çocuğu büyütenin seyirci olduğunu vurgulamaktadır. Bu oyunun seyirci tarafından sevilip sevilemeyeceği dolayısıyla büyütülüp büyütülemeyeceği konusunda yönetmenin kesin bir yanıt vermekten kaçınması ve bir öngörüde bulunmaması bize seyirci bağlamında bir veri sağlamamaktadır.

Tanıtım ve söyleşi yazılarına karşın Emre Koyuncu'nun 25 Mayıs 1999 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan yazısı oyunun bir eleştirisi niteliğindedir. Eleştirmenin Koltès'i "1980'lerden itibaren Avrupa'da kült yazar olarak uzun bir süre moda olan ve ölümünden sonra da çağdaş bir mit haline gelen" bir yazar olarak tanıttığı yazısında oyunu "özellikle de çağdaş tiyatro metinleriyle fazla deneyimi olmayan tiyatro geleneğimizden bakarsak.. yola çıkarsak…", zorlayıcı olarak değerlendirse de çok farklı okumalara tabi tutulabilecek metnin her boyutundan keyif

alınabileceğine dikkat çekmektedir. Oyunun dramaturgu olarak zaten metni çözümlemiş bir eleştirmen olarak Koyuncuoğlu'nun "oyunun bütün entelektüel derinliğini oluşturan aslında bu hayvansı varoluş biçimi" saptaması ile yukarıda sözü edilen söyleşide Kasapoğlu'nun "hele 1999 yılı Türkiye'sinde, içinde bulunduğumuz cinnet durumunu çok iyi yansıtan bir sorgulama" saptaması arasında bir koşutluk kurduğumuzda, seyircinin yüzeysel bir okumayla dahi kendinden, yaşadığı toplumdan bir şeyler bulabileceğini varsaymamıza yol açmaktadır; her ne kadar Koyuncuoğlu'nun "Bizim için inanılmaz keyif verici bir çalışmaydı. Umarım seyirci için de öyle olur" dileğinin ne denli gerçekleştiğini bilemesek de.

b) *Batı Rıhtımı*:

Türk tiyatrosunda Türkçe sahnelenen ikinci Koltès metni *Batı Rıhtımı* olmuştur. Oyuna ilişkin bulabildiğimiz iki eleştiri yazısının ilki Ahsen Erdoğan'ın "Herkes birbirine yabancıdır" başlığıyla *Cumhuriyet* gazetesinde 5 Ekim 1999 tarihinde yayımlanmıştır. Eleştirmen yazısında, özellikle yönetmenin çalışması üzerinde durduğu ve yönetmenin dilinden amacını ve tekniğini aktardığı görülmektedir. "Uzun ve farklı okumalara açık bir metin" olarak tanımladığı oyuna ilişkin olarak yazısında kişisel izlenimlere yer vermemesi, yönetmenin "en az Hamlet kadar güçlü bir metin" olarak nitelendirdiği oyunun ne boyutta okunabileceği konusunda bize bir bilgi sağlamamaktadır. Bu oyunla ilgili çevirmen Bener'in bu kez seyirci konumunda bize ilettiği duygular daha açıklayıcı niteliktedir. Bener (Ek 3), seyircinin alımlamasına yönelik sorumuzu şöyle yanıtlamıştır:

> **"**Seyirci oyuna pek fazla ilgi göstermedi ne yazık ki. Kanımca bunda oyunun kendisinden çok, yönetmenin olabildiğince ağır tempolu yorumu belirleyici rol oynadı. Açıkçası, benim çevirirken kafamda canlandırdığım canlı ve mizah ağırlıklı oyunla, sayın Klotz'un sahnelediği ağdalı trajedi gösterisi pek birbirini tutmuyordu. Gerçi, bu alanda uzman değilim, dolayısıyla ahkâm kesmem pek doğru olmaz. Öte yandan, yönetmenler için kaleme aldığı talimatlarda bu metnin asla bir trajedi havasında sahnelenmemesi gerektiğini vurgulayan Koltès, özellikle uzun tiratların çok hızlı bir tempoda, örneğin çişi varken sözlüye kaldırılmış bir öğrencinin dersini alelacele söylemesine benzer bir tarzda aktarılması gerektiğini açıkça belirttiği halde, Fransız yönetmen tam tersini yapmıştı. İtiraf etmeliyim ki, kendi çevirdiğim bu oyunu –yani sonuçta benim kalemimden çıkmış Türkçe cümleleri- kaçınılmaz bir heyecanla izlerken, yer yer benim bile gözkapaklarım ağılaşmıştı! Benim için bu deney ciddi bir düş kırıklığı olmuştu. Sanırım epey emek verdiklerine tanık olduğum oyuncular için de öyle…"

"Koltès Türkiye'ye çok mu yabancı yoksa sorun yorumda mı? Batı Rıhtımı'nda tutsak olmak" başlığıyla kaleme alınmış Hasibe Kalkan Kocabay'ın 28.02.2000 tarihli *Cumhuriyet*'te yayımlanmış yazısı, yukarıdaki eleştirinin tam aksine seyircinin değerlendirmesine yönelik ipuçlarını başlığında vermektedir. Oyunu izlediği gün seyircilerin üçte birinin oyunun ikinci yarısında "herhalde kendi

kendilerine bir daha asla bir Koltès oyunu izlememe sözü vererek" salonu terk ettiklerini belirten Kocabay'ın bu yorumu Bener'in bir seyirci olarak yaptığı gözlemlerle örtüşmektedir. "Avrupa'da çağdaş bir mit haline gelmiş olan Koltès"in "çok uzakları değil, içinde yaşadığımız düzen kadar yakın bir dünyayı bize anlatmakta" olduğuna dikkat çeken eleştirmen, Koltès'in bütünü parçalayarak farklı dünyaları yansıttığı bu oyununda seyirciden "kaygan bir zeminde oradan oraya yönelerek" bu parçaları yakalamalarını istediğini belirtmekte. Ne var ki yönetmenin bunu gerçekleştiremediğini ve oyunun seyircinin kavrayamadığı bir karabasana dönüştüğünü vurgulamaktadır

c) *Ormanlardan Hemen Önceki Gece*:

2006-2007 tiyatro sezonunda ADT repertuarında yer alan ve günümüz itibarıyla ödenekli bir tiyatroda en son sergilenen *Ormanlardan Hemen Önceki Gece*'yle ilintili olarak Ankara basınında yer alan ve tiyatronun aracılığıyla ulaşabildiğimiz eleştiri yazısı Şefik Kahramankaptan tarafından kaleme alınmıştır. Sanat eleştirmeni kimliğiyle Kahramankaptan, Turkish Daily News gazetesindeki "Reflections" köşesinde 08.10.2006 tarihinde oyuna yönelik İngilizce olarak kaleme aldığı eleştiri yazısında oyunun eğlenmek için tiyatroya giden izleyiciye hitap etmediğine dikkat çekmekte ve şöyle demektedir:

> " (…) Bu oyun tiyatroda felsefe arayan seyircinin tercih edeceği bir oyundur. Tiyatroya yalnızca eğlenmek amacıyla gidenler oyunu beğenmeyeceklerdir. Bu oyun kişinin metin ile arka plandaki görüntüleri, metinde yer alan savlar ile yaşamda karşılaşılan çelişkiler arasındaki ilişkiyi düşünmesine yol açmaktadır."

Bu eleştiri oyunun çevirmeninin aşağıda alıntıladığımız gözlemlerini haklı çıkarmaktadır.

> "Oyunun, izlekleri bizim izleyicimizin gündeminde olmadığından, ilgi çekmediğini gözledim. Oyunun yalnızca bir sezon afişte kalması bunun ayrı bir göstergesi. (…) Bunu söylemekle Türk tiyatro izleyicisini eleştirmek istemiyorum. Çok değişik toplumsal-ekinsel sorunlarla boğuşan Türk izleyicinin, "absürd" yazarlar gibi kendini her yerde sürgün sayan, Jean Genet gibi başkaldırıya demir atan, "*yalnız insan*" ve "*ölüm*" gibi gerçek sorunları işlemekle birlikte Marivaux, Shakespeare gibi klasik köklerden beslenen Bernard-Marie Koltès'i hemen anlayıp sevmesini beklemek de haksızlık olur."

Yaptığımız arşiv taramasında sahnelenen oyunlarla ilgili başka bir eleştiri yazısına rastlamadığımızdan, bir ipucu niteliğinde de olsa Türk seyircisinin Koltès oyunlarını nasıl değerlendiklerine yönelik daha kapsamlı bir bilgiye ulaşma öngörümüzü gerçekleştiremedik. Bu konuda sanırız çevirmen Ayberk (Ek 6)'in çağdaş oyunlarla ilgili seyircinin alımlamasına yönelik sorumuza verdiği aşağıdaki yanıta hak vermek gerekecektir.

> "Artık sahnede eyleyen beden, metnin tutsağı değil; metin de kendini bu yeni pozisyona göre şekillendirmek zorunda kaldı. Özellikle Koltès bu yeni konumla ilk karşılaşan, orayı ilk deneyimleyen yazarlardan biri. Seyirci ile kurulan ilişki de bu bağlamda değişti elbette. Ne sahne direktifi kaldı, ne bütünlük, ne diyalog. Artık monologlar sahnede, çok kişi olsa da. Bu yeni ilişkinin niteliğini şu an içinde belirlemek zor."

Seyircinin değerlendirmesine ilişkin bir sonuca varamamış olsak da, Koltès oyunlarının Türk tiyatro alanında kendine yer etmiş, gerek ödenekli, gerekse Tiyatro Oyunevi gibi özel kuruluşlar tarafından sahnelenişinden bu yana geçen on yılı aşkın süre içinde, Koltès metinlerinin ara ara seyirciyle buluşması, uyarlayıcıların gözünde yazarın, hâlâ önemli bir yer işgal ettiğine işaret etmektedir. Özellikle de bu alana yeni yeni girmeye çalışan genç toplulukların Koltès'le giriş yapmaları ya da eğitim kurumlarının tiyatro çalışmalarında Koltès metinlerini yeğlemeleri kanımızca önemli bir göstergedir. Aşağıda da görülebileceği gibi bu kapsamda Koltès'in en çok rağbet gören oyunu *Roberto Zucco* olmuştur. Yayımlanmış Ayça Akarçay'ın çevirisini sahneye taşıyan genç topluluklar Koltès'in bu oyunuyla kendilerine simgesel bir sermaye sağlamayı amaçladıkları ve Devinim Tiyatro örneğinde olduğu gibi, tiyatronun kurucusu ve oyunun yönetmeni de olan Ahmet Yapar'ın yazarı yenilikçi yanıyla okuduğunu göstermektedir. 2010 yılında sahnelenen oyunun bir yıl sonra bu kez 5. Ethos Ankara Uluslararası Tiyatro Festivali kapsamında 28 Mart 2011'de Ankara Sanat Tiyatrosu'nda, ardından da 22-25 Haziran 2011 tarihlerinde Nazım Hikmet Kültür Merkezi Açık Hava Sahnesi'nde sahnelenmeyi sürdürmesi topluluğun seyirciden beklediği geri dönüşü yakaladığına işaret etmektedir. Ayrıca Ali Erdoğan adlı bir seyircinin sanal ortamda, Tiyatro Dünyası portalında, 26.10. 2010 tarihli "klasik gösterimlerden farklı, sürükleyici ve marjinal yapısıyla özellikle seyredilmesi gereken bir oyun" (tiyatrodunyasi.com.[29.08.2011]) yorumu bu düşüncemizi destekler niteliktedir. Tıpkı benzer düşünceleri paylaşan Gülbike Sonay (21 Aralık 2010, tiyatronline.com. [29.08.2011])'ın sanal ortamda kaleme aldığı ve aşağıda kısa bir bölümünü sunduğumuz eleştiri yazısında olduğu gibi.

> "Bu sefer de Ankara Devinim Tiyatro'nun nefesiyle can bulan *Roberto Zucco*, oyunculuk, kostüm, dekor, makyaj ve bunların hepsini kapsayan genel yorum itibarı ile günümüz tiyatrosunun çağdaş yorumlarına, doğru ama farklı bir örnek olarak kayıtlara geçecektir. Yönetmenin önceliklerinin başında "sıra dışı" lığın geldiğini hatırlatacak olursak, bu oyunla sahnede sıra dışı bir devinim izlediğimizi söylemek yanlış olmayacaktır."

Aynı oyunun bir başka sahnelenmesi yine Akarçay'ın çevirisiyle, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nın 26. Genç Günler Festivali kapsamında Mayıs 2010'da Gençlik topluluğu olan Şat Tiyatro Grubu tarafından Ümraniye sahnesinde 2010 yılında gerçekleşmiştir.

Yaptığımız araştırmada eğitim kurumlarının tiyatro etkinliklerinde de *Roberto Zucco*'nun yeğlendiğini görmekteyiz. Öyle ki oyun 2004 yılında Bilkent Üniversitesi Tiyatrosu tarafından, 14 Nisan 2009 tarihindeyse Koç Üniversitesi Tiyatro Kulübü tarafından düzenlenen 8. Sevgi Gönül Tiyatro Günleri kapsamında oynanmıştır. Bir başka sahneleme de Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Deneme Topluluğu'na ait olup, oyun 2011 yılında Aralık Ocak ve Şubat aylarında birçok kez Özdemir Nutku Sahnesi'nde seyirciyle buluşmuştur (dogasanat.com, [29.08.2011]).

Sahnelenen bir başka Koltès oyunu *Batı Rıhtımı* olmuştur. Oyun 9 Mayıs 2002 tarihinde, sanat eğitimi veren Akademi İstanbul öğrencileri tarafından Işıl Kasapoğlu yönetiminde Galatasaray Lisesi 10. Tiyatro Günleri kapsamında sahnelenmiştir (bigglook.com. [29.08.2011]).

Yine genç bir amatör topluluk tarafından sergilenen bir diğer oyun da *Pamuk Tarlalarının Yalnızlığında'*dır. Oyun, 2004 yılında, 14. İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali ile eşzamanlı olarak düzenlenen SahneSiz Amatör Tiyatro Günleri' KargART'ta sahnelenmiştir (bigglook.com. [29.08.2011]).

Sonuçta Türk tiyatro geleneğinin Batı tiyatrosu'na ilişkin köklü bir geçmişi olmasa da Yüksel (2008)'in de vurguladığı üzere, "Artık Batı tiyatrosunda da müthiş iki yüz yıllık büyük birikimimiz var[dır]." Uyarlayıcılar çalıştıkları alanın gelişmelerini yakından izleyerek özellikle çağdaş Batı tiyatrosunun yeniliklerini Türkiye'ye taşımanın gerekliliğinin bilincinde oldukları görülmektedir. Çevirmenler yeni bir yazarı keşfetmenin uyandırdığı ilgi ve deontolojik kaygıyla metinleri yazarın amacına yönelik ancak elbette kendi bakış açılarına koşut olarak çözümledikleri ve seçimlerini gerekçelendirirlerken çağımızın siyasal ve/ya da toplumsal profilinden destek aldıkları gözlenmektedir. Kurumsal uyarlayıcıların da Koltès'i çağdaş tiyatronun öncülerinden ve klasikleşmiş bir çağdaş yazar olarak değerlendirdikleri ve getirdiği yeni biçim ve biçemi Türk seyircisine taşımanın öneminin bilincinde oldukları anlaşılmaktadır. Dikkat çeken bir nokta da bu değerlendirmeden yola çıktıkları düşünülen uyarlayıcıların Koltès oyunlarını kendi simgesel sermayelerini artıracak bir araç olarak görmeleridir. Türk tiyatrosuna ilişkin Yüksel'in yapmış olduğu yukarıdaki saptamalarından yola çıkarak, gerek "soyutlama", gerek "açık yapı" gerekse "küfürlü" söylem kapsamında özellikle *Ormanlardan hemen önceki gece*'yle bir koşutluk kurabiliriz. Oyunun uzamsal/zamansal boyutunda soyutlamadan söz edilebileceği, metni oluşturan "solilog"un açık bir yapıda oluşu,

güldürü amaçlı olmamakla beraber küfürlü söylemin yadırganmayacağı varsayılabilir. Elbette bu noktalar ancak alanın uygulayıcıları için bir anlam ifade edebilir, tıpkı uyarlayıcı olmamakla birlikte sıradan bir seyirci olmadığını düşündüğümüz Koltès seyircisi için olduğu gibi.

## 5. SONUÇ

Koltès oyunlarının Türkiye'deki dolaşımını çeviri kapsamında inceleyen bu doktora tezinde, söz konusu oyunların çıkış bağlamındaki üretim ile varış bağlamındaki yeniden üretim süreçleri incelenmiştir. Pavis (1999)'in sahnelemeye yönelik olarak oluşturduğu kum saati modeli çalışmanın yöntemsel temelini oluşturmakla beraber, söz konusu model çalışmada, çeviri sosyolojisinin araçlarından da yararlanılarak çeviri pratiğine uyarlanmıştır. Kum saati imgesiyle somutlaştırılan bu model inceleme nesnesini üst kürede çıkış, alt küredeyse varış bağlamlarında ayrı ayrı çözümlemeyi gerektirmektedir. Pavis bu modeliyle sanatsal üretimin toplumsal, insanbilimsel vb. kodlandırmalarla sıkı sıkıya bağlı olduğunu savlar, dolayısıyla üst kürenin iki katmanı bu kodları şekillendiren "kültürel modellendirmeler" ile onların uzantısında oluşan "sanatsal modellendirmeler"e odaklanmayı zorunlu kılar. Buna uygun olarak çalışmanın girişi izleyen ilk bölümünde, çıkış kültürü ve sanatı çerçevesinde, Koltès tiyatrosunun yaratılma süreci ele alınmıştır. Bu amaçla öncelikle söz konusu modelin eksenini oluşturan kültür kavramı tanımlanmış ve farklı bakış açılarına koşut olarak kavramın farklı anlamlarla yüklendiği görülmüştür. Örneğin Williams (1958), kültür kavramının sanayi öncesi dönemde Avrupa'da "uygarlık"la aynı anlama geldiğini belirtirken, Bauman (2006), kültürü düzen yaratan, onu koruyan ve kaos görünümündeki her şeyle mücadele eden bir insan etkinliği olarak düşünmektedir. Ya da Eagleton (2005), kavramın siyasi bir çatışma alanına da işaret ettiğini vurgularken, Fay (2000), kavramın anlam alanını genişleterek, kültürü bir grubun yaşam biçimini şekillendiren müşterek inançlar, değerler ve kavramlar kümesi olarak tanımlamaktadır. Bu tanımlar bir sonraki aşamada ele alınan Koltès yapıtının da içinden çıktığı Batı kültürüne ilişkin verileri de sağlamaları açısından önemlidir. Çünkü modern olarak nitelendirilen Batı kültürü, kavramın tüm tanımlarını içinde barındıran, Avrupa'da başlayarak dünyaya yayılmış ve sistematik bir biçimde gelişmiş toplumsal bir örgütlenme biçimlerine işaret eder.

İnceleme nesnesinin postmodern bir dönemin ürünü olarak ortaya çıkması, öncelikle moderniteyi irdelemeyi gerektirmiştir. Rönesans'la başlayan, Fransız Devrimi'yle devam eden ve İngiltere'deki kitlesel sanayileşmeye değin uzanan dönemi klasik

yaklaşım, aklın zaferi, özgürleşme ve devrim süreci olarak kabul etmektedir. Ne var ki hümanist bir felsefeyle özgürleşme aracı olarak tasarlanan modernlik hareketine, zaman içinde toplumlar ile kültürlerin uyum sağlayamaması yabancılaşmayı ve gerilemeyi beraberinde getirmiş ve kimi toplumları dışlayıcı bir milliyetçiliğe ya da kendi içlerine kapanmaya yönlendirmiştir. On dokuzuncu yüzyılın ortasından yirminci yüzyılın ortasına dek geçen süre içinde akılcı dünyanın parçalanması çağdaş toplumu şekillendiren cinsellik, tecimsel güç, işletme ve ulus gibi güçlerin parçalanmalarını da yol açmıştır (Touraine, 2010). Uzun bir zaman dilimi boyunca düzen, tutarlılık ve sistematik birlik imgeleriyle yönlendirilmiş Batı kültürü, II. Dünya savaşında yaşanan kırılmayla yeni bir dönemece girmiş ve postmodern olarak adlandırılan bu yeni dönemde başıboşluk, muğlâklık ve farklılıkla vurgulanan yeni bir kültür anlayışı egemen olmuştur (Slattery, 2007). Büyük ölçüde kapitalist ideolojinin de bir sonucu olan bu süreç, çağdaş Batı kültürünün belirleyici özelliklerini de farklılaştırmıştır. Bu özellikler arasında, günümüz Batı toplumunun işleyişini yönlendiren, "Tüketim" olgusu ile "Öteki" kavramı öne çıkmaktadır. Öyle ki kapitalizmin küresel bir boyut kazanmasıyla tüketim olgusu çağımızın en önemli sosyal, ekonomik ve kültürel etkinliği olarak kabul görmektedir (Bocock, 2009). Kapitalizme geçiş sürecinde yaşanan kolonyal yayılmacılık, dünya savaşları ve ardından yaşanan göçler, Öteki kavramının belirgin bir biçimde etkin olmasına yol açmıştır. On dokuzuncu yüzyılda topluluk aidiyeti birey için önemli bir faktörken, küreselleşen dünyada artık topluluğun yok olmasıyla kültürel, ya da dini kimlikler belirleyici olmaya başlamış ve aidiyet yerini kimliğe bırakmıştır. Dolayısıyla günümüz postmodern dünyasında Öteki kavramı bir kimlik krizine dönüşmüş bir yandan Batı merkezli yaklaşım Öteki kavramını Doğu'yla özdeşleştirirken, öteki yandan Batı karşıtı bir söylemin gelişmesine yol açmıştır (Tutal, 2005). Postmodern çağın öne çıkan ve Batı toplumunun simgesel işleyişini belirleyen kültürel modellendirme olarak bu iki özelliğin izdüşümü sanatsal üretimde de etkili olmaktadır. Yapıtını tüketim ve öteki izleklerine temellendirmiş olan Koltès tiyatrosu bu duruma örnektir. Her sanatsal yaratımda olduğu gibi Koltès yapıtı da içinden çıktığı kültürün kodlandırdığı modellendirmelerle şekillenmiştir.

Üst kürenin ikinci katmanı bu "sanatsal modellendirmeler"i mercek altına almaktadır. Koltès tiyatrosunun içinde yer aldığı Fransız tiyatrosunun, Batı tiyatrosunun özellikleriyle beslenmiş ve gelişmiş olması Koltès yapıtını incelemeden

önce kaynağını çağdaş boyutta irdelemeyi gerektirmiştir. Yeni Romantizm, Estetikçilik, Simgecilik gibi öznelci eğilimleri izleyen tarihsel avangard ya da öncü hareketlerin, Burjuva toplumunda saf estetik amaçlarla özdeşleştirilen tiyatroyu toplumla kaynaştırma çabasına girişmeleriyle, Avrupa sanat anlayışında köklü bir değişim yaşanmıştır. Gerçeklik algısının değişmesi, dansların gelişmesiyle bedenin öne çıkması, Doğu tiyatrosundan esinlenme, beden dilinin ön plana geçmesi, vb. değişiklikler dramatik yapının organik bütünlüğünün parçalanmasına yol açmıştır. Bu yenilikler fütürizim (gelecekçilik), ekspresyonizm (anlatımcılık ya da dışavurumculuk), sürrealizm (gerçeküstücülük) gibi akımları şekillendirirken tiyatro düşüncesini de etkilemişlerdir. Özellikle tiyatroda da gerçek iletişimin anlama yoluyla değil, etkilenimlerle, alımlayıcının kendi yaratıcılığıyla sağlanacağına inanan "kıyıcı tiyatro" ile iletişimsizliğin, yabancılaşma ve insansızlaşmanın pençesindeki saçma ve uyumsuz dünyayı, uyumsuz bir anlatımla sahneye taşıyan "absürd tiyatro" çağdaş tiyatronun belirleyicileri olmuşlardır. Çağdaş tiyatronun kilometre taşları olarak bu öncü akımlar, organik bütünlük yerine, aşırılığı, parçalamayı, istikrarsızlaştırmayı yeğleyen günümüz postdramatik tiyatronun temelini atmışlardır. Klasik anlayışa göre örgütlenmeyen, gerçeklik ile kurmaca arasındaki ayrımın yok olduğu, her şeyi mümkün gören ve yönetmene başat bir yer veren postmodern tiyatro metinleri, tarihsel avangardlarla başlayan bir sürecin ilerlemiş sonuçları olarak değerlendirilmektedir.

Fransız tiyatrosu da Batı tiyatrosunun gelişim sürecine koşut olarak gelişmiş, hatta *Kral Übü* oyunuyla bir kırılma yaratan Alfred Jarry'den çok etkilenerek "kıyıcı tiyatroyu" kuran Artaud örneğinde olduğu gibi, bu tiyatronun şekillenmesinde de doğrudan rol almıştır. Savaş sonrası yıllarda da Fransız tiyatrosunda bir yandan sahneye koyuş biçimleri yenilenirken, öteki yandan bilinçaltını özgürleştiren, duyuları zorlayan ve dilin geçerliliğini sorgulayan yapısıyla dramatik yapıtın yapısı önemli değişimlere uğramıştır. Bir başka yenilikse Paris'in küçük sahnelerinde gelişmeye başlayan öncü bir "yeni tiyatro" yönelimi olmuştur. Ionesco, Beckett, Genet gibi yazarların başını çektiği bu yeni tiyatro anlayışında öykü yok olmuş, dil iflas etmiş, karakterler yıkılmıştır. Yetmişli yıllarla birlikte bireyselciliği körükleyen tüketim toplumuna bir yönelim yaşanırken, ideolojilerin yok olduğu seksenli yıllardaysa Lagarce, Koltès gibi çağdaş yazarlarla metne bir geri dönüş yaşanmıştır; ancak bu dramatik olmayan bir metindir.

Bu çerçevede ele alınan ve genelde Batı, özelde de Fransız tiyatrosundan beslenmiş bir yazar olarak Koltès'in yaşam öyküsünün yansısı niteliğindeki yapıtı, Pavis (1999, 216)'in "sanatsal modellendirmeleri doğuran, başlangıçta, bir dönemin ve bir kültürün toplumsal içeriğidir" savını kanıtlar niteliktedir. Çünkü yazarın yaşam öyküsüyle şekillenmiş yapıtı postmodern dünyanın bir izdüşümü gibidir. Koltès kısa yaşamına koşut olarak bir roman, iki öykü, bir Shakespeare oyunu çevirisi ve biri taslak olmak üzere on beş oyun kaleme almış, sayıca çok fazla olmayan bu yapıta karşın Fransız tiyatrosunun çağdaş bir klasiği olarak kabul görmüş ve oyunları dünyada en çok sahnelenen yazarları arasında yerini almıştır. Marjinal yaşantısıyla dikkat çeken ve bu yaşantısını yapıtına yansıtan Koltès, Artaud ve Genet'nin mirasçısı olarak Fransız tiyatrosuna olduğu kadar Batı tiyatrosuna da yeni bir biçim ve biçem kazandırmıştır. Bu yenilikleri saptamak üzere, Türkiye'de dolaşıma girmiş oyunlarıyla sınırlı kalmak kaydıyla, Koltès'in yapıtı mercek altına alınarak Koltès'i Koltès yapan özellikler belirlenmiştir. Buna göre koltezyen metinlerin en ilgi çekici unsurunun öncelikle dil öğesi olduğu ortaya çıkmıştır. Son derece modern ve teatral olan bu dil, gündelik dile özgü basit ancak şiirsellikle dolu ve ekonomik bir yaklaşımla seçilmiş sözcüklerden oluşmaktadır. Koltès'te söz, açıklamama takıntısıyla, çoğu kez yapmacık, fazla biçemli, abartılı, leitmotiflerle işleyen, devriklemeli, değişmeceli, tumturaklı ve diyalektik ilişkiyi de içinde barındıran yapısıyla öne çıkmaktadır. Ne var ki bu söz, insanlar arasındaki ilişkiyi kolaylaştırmadığı gibi onları ayıran karmaşıklığı da aydınlatmamaktadır.

Koltès oyunlarının öne çıkan bir başka özelliği de biçimsel yapıları olmuştur. Klasik tiyatrodan baroğa, kıyıcı tiyatrodan bulvar tiyatrosuna dek farklı türlerin izlerini taşıyan bu yapıt, kimi zaman sahne açıklamalarına yer vermeyen, kimi zaman farklı yazınsal yapıtlardan alıntılarla kesintiye uğrayan bir yapıdadır. Parantez içinde yer alan monologlar (*Batı Rıhtımı*), metin sonuna eklenmiş oyunun devamı gibi sunulan ek bölümleri (*Çöle Geri Dönüş*) ya da sahnelenmeye yönelik notlarla (*Zenciyle İtlerin Dalaşı, Batı Rıhtımı*) geleneksel dramaturgi yaklaşımına yeni bir boyut katmaktadır. Biçimsel yapı kimi kez *Pamuk Tarlalarının Yalnızlığında* olduğu gibi klasik ölçütlere uygun olarak yer, zaman ve eylem birliğine uymakta, kimi zaman klasik estetik anlayışına uygun uzun repliklerle dikkat çekmektedir. Bu biçimsel yapı zaman zaman şiddet unsurları içeren bir yaklaşım benimsemekte, bu şiddet kimi kez *Pamuk Tarlalarının Yalnızlığında* olduğu gibi dilsel düzlemde olmakla birlikte *Batı Rıhtımı* ya

da *Roberto Zucco* oyunlarında yer alan fiziksel şiddetten çok daha baskın olabilmektedir.

İzleksel kapsamdaysa Koltès yapıtı postmodern Batı kültürünün öne çıkan tüketim olgusu ve öteki kavramına dayanmaktadır. Hemen hemen her oyununda yer alan bu izlekler arasında "Tüketim olgusu" *Pamuk Tarlalarının Yalnızlığında, Batı Rıhtımı*'nda daha belirginken "Öteki kavramı" da *Ormanlardan Hemen Önceki Gece, Zenciyle İtlerin Dalaşı, Çöle Geri Dönüş*'te ön plana çıkmaktadır. Oyunlarda yer alan siyahi karakterler Öteki kavramını temsil etmektedirler. Bu temel izleklerin uzantısı arzu, cinsellik, ölüm ve politika gibi postmodern dünyanın işleyişinde önemli rol alan etmenler, Koltès kahramanlarını şekillendiren diğer izlekler olarak ortaya çıkmaktadırlar. Yazarının izlerini taşıyan bu Koltès kahramanları özyaşamsal, ruhsal, toplumsal birimlerinden vazgeçmiş çağdaş karakterlerdir.

Koltès oyunlarında genelde egemen olan belirsiz, tanımlanamaz, merkezden uzak ve ancak gecenin karanlığında kullanılabilen uzamsal boyut yazarın yolculukları boyunca yaşadığı mekânların bir izdüşümü niteliğindedir. Bu bölümde çıkış bağlamına yönelik elde edilen veriler bir sonraki bölümde, alt küre kapsamında incelenen dolaşımdaki çeviri ürününün çözümlemesine ışık tutmuştur.

Pavis alt küre çerçevesinde varış kültüründe yeniden üretilen yapıtın nasıl bir işleme tâbi tutulduğunu ve varış bağlamına nasıl mal edildiğini çözmektedir. Dolayısıyla çalışmanın bu aşamasında, çeviri pratiğine uyarlanan kum saati modeli doğrultusunda, Koltès yapıtının belli filtrelerden geçerek yeniden üretilme ve Türkiye'de dolaşıma girme süreçlerine odaklanılmıştır. Söz konusu yapıtın Türk tiyatro alanına eklemlenme koşulları, metinsel boyutla sınırlı kalmak kaydıyla mercek altına alınmış, dolaşımda rol oynamış eyleyiciler, başka bir deyişle "uyarlayıcı"lar özne ve kurum çerçevesinde incelenmiştir.

Alt kürenin ilk katmanını oluşturan "uyarlayıcıların amacını" belirlemek üzere öncelikle gerek yayın, gerekse sahneleme yoluyla Koltès oyunlarının dolaşıma girmelerini sağlayan başat eyleyiciler olarak çevirmenlere yönelinmiştir. Özgeçmişlerinden yola çıkarak mesleki yetkinlikleri sorgulanan çevirmenlerin Koltès tiyatrosunu nasıl değerlendirdikleri ve Koltès oyunlarını çevirme amaçları, üst küre verilerine göre her biri için özel olarak hazırlanan sorular aracılığıyla belirlenmiştir. Bu bağlamda Esen Çamurdan (*Pamuk Tarlalarının Yalnızlığında*), Zeynep Avcı- Olcay Kunal (*Roberto Zucco*), Yiğit Bener (*Batı Rıhtımı*), Ali Berktay (*Zenciyle İtlerin*

*Dalaşı*), Olcay Kunal (*Ormanların Hemen Önündeki Gece*), Ayça Akarçay (*Roberto Zucco*), Işık Ergüden (*Tabataba. Sallinger. Çöle Geri Dönüş*), Hamdi Tuncer (*Ormanlardan Hemen Önceki Gece*), Ayberk Erkay (*Ormanlardan Hemen Önceki Gece*) olmak üzere dokuz çevirmene ulaşılıp ekte sunulan söyleşiler gerçekleştirilmiş ve uyarlama amaçları iki doğrultuda sorgulanmıştır. Ali Berktay ve Olcay Kunal dışında tüm çevirmenler söyleşileri yanıtlamışlardır. Yanıtlardan elde edilen sonuçlar uyarlayıcıların çeviri edimi konusunda çok donanımlı olduklarını ve bunun yanı sıra Işık Ergüden dışında doğrudan ya da dolaylı olarak tiyatro alanıyla ilgili olduklarını göstermiştir. Yine Ergüden dışında çevirmenlerin bir Koltès oyunu çevirerek simgesel sermayelerine katkı sağlamayı amaçladıkları ve bunu gerek metinsel zorlukların üstesinden gelerek aldıkları hazla, gerek bilişsel dağarcıklarını zenginleştirerek, gerekse böylesi bir yazarı Türkçeye kazandırmış olmakla sağladıkları anlaşılmıştır. Uyarlama sürecindeyse çevirmenlerin, Türk okuru/seyircisi tarafından yadırganma riskini göze alarak yazarın biçimsel ve biçemsel özelliklerini aktarmayı amaçladıkları ve bunun için çıkış metnini yakından izledikleri ancak tiyatro çevirisinin "söylenebilirlik" ve "oynanabilirlik" özelliklerini de göz ardı etmedikleri belirlenmiştir. Sayısız kitabı Türkçeye kazandırmış olan Ergüden'se, "tamamen meta olarak kitap üretimine dönük bir süreç" olarak değerlendirdiği çeviri pratiğini maddi sermaye kaynağı olarak kabul ettiği, dolayısıyla metinler arasında bir farklılık gözetmediği görülmüştür.

Kurumsal düzlemdeyse uyarlayıcıların amaçları bu kez yayınevleri ile tiyatro kurumlarının yetkililerine yöneltilen sorularla saptanmıştır. Buna göre Mitos-Boyut Yayınları'nın kurucusu ve yayın yönetmeni Yılmaz Öğüt'le yapılan söyleşiden yayınevinin maddi kaygı gözetmeksizin Koltès'i yayın programlarına alarak Türk tiyatro sanatının gelişmesine katkı sağlamayı ve kendi simgesel sermayelerini arttırmayı amaçladıkları anlaşılmıştır. Dost Kitabevi Genel Yayın Koordinatörü Ali Karabayram'ın yanıtları "üstün nitelikli" olarak tanımladıkları bir yazarı yayımlayarak yayın politikalarına koşut olarak davrandıklarını, böylelikle simgesel sermayelerini arttırmayı amaçladıklarını ancak kurumun ekonomik sermayesini de göz ardı etmediklerini göstermiştir.

Yayına ve Çeviriye Destek Programı'yla Fransız hükümetinin her iki yayınevine maddi destek sağlamasıysa ülkenin kültür politikalarıyla bağdaşmaktadır. Sahneleme kapsamında da, *Batı Rıhtımı* örneğinde olduğu gibi, bir Fransız tiyatrosunun

İBBŞT'yle ortak bir projede çalışmaları ya da *Ormanlardan Hemen Önceki Gece*'yi sahnelemeleri için AFKM'nin ADT'ye destek çıkması aynı kültür politikalarının bir uzantısıdır. Uyarlayıcı kapsamına giren Yayına ve Çeviriye Destek Programı sorumlusu Ahmet Soysal ile söz konusu oyunların Fransız yönetmenlerine yollanan söyleşiler yanıtsız kalmıştır, tıpkı Türk yönetmenler durumunda olduğu gibi. Ancak basın taramasından elde edilen veriler Türk uyarlayıcıların amaçlarının ipuçlarını vermektedir. *Roberto Zucco*'yu sahneleyerek gerek yönetmen Işıl Kasapoğlu, gerekse Kocaeli Şehir Tiyatrosu "yeni yazarlar ve böylelikle yeni tiyatro" olarak belirledikleri sanat politikalarına uygun olarak davranmışlardır. Benzer bir yaklaşım bir repertuar tiyatrosu olarak nitelendirilen Tiyatro Oyunevi'nin Mahir Günşiray yönetiminde *Ormanların Hemen Önündeki Gece'*yi sahnelemesi durumu için de geçerlidir. Her iki örnekte de maddi bir kazancın gözetilmediği bu oyun aracılığıyla simgesel sermayeye yatırım yapıldığı anlaşılmaktadır.

Genelde simgesel sermaye edinme amacıyla Koltès metinlerine yönelen, çeviri kapsamında da çıkış metnini yakından izlemeyi amaçladıkları belirlenen uyarlayıcıların bu amaçlarını nasıl gerçekleştirdikleri, başka bir deyişle "uyarlama çalışmaları", alt kürenin ikinci katmanında dramaturgi çalışmasından geçmemiş bir uygulama örneği çerçevesinde ele alınmıştır. Uygulamada materyal olarak, biçimsel, biçemsel, bağlamda özel bir konuma sahip *La nuit juste avant les forêts* (ÇM) başlıklı oyunun üç farklı çevirisi kullanılmıştır. Bunlar Olcay Kunal'ın *Ormanların hemen önündeki gece* (VM1), Hamdi Tuncer'in *Ormanlardan hemen önceki gece* (VM2) ile Ayberk Erkay'ın *Ormanlardan hemen önceki gece* (VM3) başlıklarıyla çevirmiş oldukları metinlerdir. Çeviriler biçimsel, biçemsel ve anlamsa/dilsel düzeylerde karşılaştırmalı bir betimleme çalışmasına tâbi tutulmuşlardır. Buna göre VM'lerin biçimsel bağlamda ÇM'yi makro düzeyde birebir izledikleri, mikro düzeyde de im kullanımında küçük farklılıklar sergileyen VM1 ile VM3'e karşın genelde ÇM'nin biçimsel yapısını korudukları belirlenmiştir.

Biçemsel bağlamdaysa ÇM, konuşma dili ile yazı dilinin bir arada kullanıldığı, yinelemelerin müzikal bir ritm sağladığı, lirik dilin öne çıktığı, virgüllerle zincirlenen yer yer kısa, yer yer uzun tümceler, dolambaçlı, kıvrımlı, değişmeceli içerikleriyle dolaylı anlatımı yeğleyen bir yapıdadır. Yanıtlarında bu biçemin bilincinde olduklarını vurgulamış olan çevirmenlerin bu özellikleri farklı düzeylerde de olsa varış metinlerinde yeniden kurdukları görülmüştür. Örneklendirme amacıyla ÇM'nin bir

kesitine uygulanan sözcük ve ses yinelemelerine yönelik inceleme yaklaşık bir veri sağlamıştır. Buna göre ÇM'de %9 civarında olan söz yinelemesi VM1'de %7'ye, VM2'de %8'e, VM3'de %8'e yakın bir orandandır. Ses yinelemelerine her üç VM'de de yer verildiği, VM2 ve VM3'de buna ek olarak devrik cümle kullanımıyla bir şiirsellik yakalanmaya çalışıldığı tespit edilmiştir

Anlamsal/dilsel bağlamda her üç uyarlayıcının Koltès söylemini çözümledikleri ve kimi kez benzer, kimi kez farklı bir sözcük dağarcığına başvurarak çıkış metninin anlamsal içeriğini yakından izledikleri anlaşılmaktadır. Aktarımda kullanılan açımlama, pekiştirme, argo düzeyine yönelik sözcük seçimi vb. çeviri stratejileri sunulan tablolardan da görülebileceği üzere farklılıklar sergilemektedirler. Bu incelemenin dramaturgi çalışmasına tâbi tutulmamış VM'leri ele almış olması alt kürenin bir sonraki aşaması olan "alımlama adaptörleri"nde bizi bu kez sahnelenme aşamasında dramaturgi çalışmasından geçmiş bir çeviriye yönlendirmiştir.

ÇM'nin varış kültürüne mal edilme sürecinde aktarımın sorunsuz işlemesi kültürel evrenler arasında gerçekleştirilen iletişimi kolaylaştırıcı düzenlenmelere, başka bir deyişle, Pavis'in terminolojisiyle "alımlama adaptörleri"ne bağlıdır. Bu aşamada "adaptör" kavramı çeviri pratiğine uyarlanmış ve Pavis'in bir somutlaştırma dizisi olarak önerdiği tiyatro çevirisi yöntemi (bkz. 2.3.3.) kullanılarak çeviri süreci belirlenmiştir. Bu kez uygulama materyali olarak Zeynep Avcı ile Olcay Kunal'ın birlikte çevirdikleri ve Kocaeli Şehir Tiyatrosu yapımı olarak sahnelenen *Roberto Zucco* başlıklı oyun kullanılmıştır. İnceleme, çeviri modeline koşut olarak M0 olarak adlandırılan ÇM ile çevirmenlerin elinden çıkan ve M2 aşamasında olan VM ile dramaturgi çalışmasından geçmiş sahnelenen metnin transkripsiyonundan elde edilen M3 kapsamında, iki aşamada gerçekleştirilmiştir. Karşılaştırmalı tablolar halinde yapılan incelemede, dramaturjik somutlaştırma (M2) aşamasında uyarlayıcıların alımlama adaptörü olarak sözcük seçimi kapsamında varış odaklı bir yaklaşım sergiledikleri; (M3) aşamasındaki uyarlayıcıların da yine benzer bir biçimde varış odaklı bir yaklaşım benimsedikleri ancak bunun yanı sıra ekonomik bir anlatımı yeğledikleri ve "söylenebilirlik" olgusunu da göz ardı etmedikleri saptanmıştır.

Uyarlanan modelin son aşamasında, iki filtre harmanlanarak kullanılmış, böylece "varış kültürünün sanatsal modellendirmeleri ışığında okunabilirlikler" kapsamında bir araştırma yapılmıştır. Buna göre anlam üretimi ile kültürlerarası farklılıklardan kaynaklanan okunma düzeyini belirleyen "okunabilirlikler", metinle sınırlı kalınarak,

alıcı konumundaki çevirmen ve kurum düzeyinde araştırılmıştır. Pavis (1999, 231), varış bağlamında gerçekleşen "okunabilirlikler"in toplumun kültürel/sanatsal kodlarıyla şekillenmiş tiyatro geleneğine koşut olarak edinilmiş donanımla orantılı olduğunu belirtir. Dolayısıyla bu aşamada öncelikle varış kültüründeki üretim alanının yapısı ve ürünün ithal edilme süreçlerini yönlendiren koşullar, çağdaş Türk tiyatrosu çerçevesinde ele alınmıştır. Büyük ölçüde doğaçlamaya dayanan meddah, kukla, gölge oyunu, orta oyunu gibi türlerden oluşan geleneksel Türk tiyatrosunun Batı'ya yönelmesi yakın bir zaman diliminde gerçekleşmiştir. Ancak çoğu kez tipleme boyutunda kalmakla birlikte bu tiyatronun, gerek dramatik kapsamda açık biçimi benimseyen yapısıyla, gerek sahne tasarımında soyutlamaya başvurulmasıyla, gerek güldürü amaçlı olmakla birlikte küfürlü söyleme yabancı olmamasıyla, çağdaş Batı tiyatrosunun kimi özelliklerine uzak olmadığı görülmüştür. Bu gelenekten gelen uyarlayıcıların Koltès tiyatrosunu nasıl okuduklarını saptamak üzere "okunabilirlik" filtresi, "çözümleme" ve "değerlendirme" olmak üzere, iki düzeyde araştırılmıştır. Çevirmene yönelik "çözümleme" düzeyi, sanatsal modellendirmelerden bağımsız olarak kültürel aktarım kapsamında, önceden çeviri süreci betimlenen (bkz. 4.2.1.) *La Nuit juste avant les forêts* (ÇM) başlıklı ÇM'nin üç farklı VM'sinde mercek altına alınmıştır. İncelemenin ve söyleşi verilerine dayanan gerekçelerin doğrultusunda "okunabilirlikler"in VM'lerde farklı boyutlarda gerçekleşmiş olduğu belirlenmiştir.

Kurumsal düzeyin metinsel boyutu aşması "okunabilirlikler"in "değerlendirme" anlamıyla ele alınmasını gerektirmiştir. Ne var ki bu noktada verilerin "uyarlayıcıların amacı" bölümünde ortaya çıkan sonuçlarla doğal olarak örtüşmeleri, bizim bu kez Koltès oyunlarının, farklı sanatsal modellendirmelerle şekillenmiş Türk tiyatro alanında nasıl değerlendirildiği konusuna yönelmemize yol açmıştır. Bu amaçla dönemin tiyatro eleştirileri taranmış ancak kesin bir sonuç elde edilememiştir. Buna karşın sanal ortamda yapılan araştırma sürecinde, rastlantısal bir biçimde, tiyatro alanına yeni giren genç toplulukların ya da okul tiyatrolarının Koltès oyunlarını sahneledikleri görülmüştür. Bu veri Koltès tiyatrosunun alanın ilgilileri için değer taşıdığına işaret etmektedir. Dolayısıyla kurumsal uyarlayıcıların Koltès oyunlarını sahneleyerek kendi simgesel sermayelerini artıracak bir araç olarak kullandıkları anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak, farklı dinamiklerin biçimlendirdiği bir ortamdan ithal edilmiş inceleme nesnesi olarak Koltès oyunları, çağdaş bir klasik olarak kabul görülmelerini sağlayan özellikleri ve yenilikçi yapılarıyla, çağdaş Türk Tiyatro uzamının yayın ile sahneleme alanlarında dolaşıma girmeyi başarmışlardır. Öyle ki Türk Tiyatrosu ile Batı Tiyatrosu arasında yer alan biçimsel, biçemsel ve izleksel farklılıklara karşın, Koltès'in özellikle olgunluk dönemi olarak tanımladığımız yapıtlarının hepsinin çevrildiği, hatta sahnelenmiş kimi oyunların yayımlanmamış olmakla beraber bir kereden çok çevrildiği saptanmıştır. Varılan sonuç, çağdaş Türk tiyatrosunun kat ettiği yolun da bir göstergesi niteliğindedir.

Çalışmanın uygulama bölümleri çevirilerin, genelde çeviri ile tiyatro alanlarında bilgi ve/ya da deneyim sahibi olan ve çeviri süreçlerini buna dayanarak gerekçelendirebilen çevirmenler tarafından gerçekleştirildiklerini ortaya çıkarmıştır. Bu saptama tiyatro çevirisinin farklı bir yaklaşım gerektirdiğini kanıtlar niteliktedir. Ayrıca çevirmenlerin sıra dışı olarak nitelendirilen metinlerin biçimsel/biçemsel yapılarını, varış bağlamında yadırganabilme riskini göze alarak aktarma çabaları, yazar ile çevirmenler arasında kurulması gereken iletişimin sağlandığına işaret etmektedir. Bu aktarımı gerçekleştirirken varış odaklı bir çeviri yaklaşımı benimsemeleriyse bu kez çevirmen ile okur ve/ya da seyirci arasında da kurulması gereken iletişimin de göz ardı edilmediğini göstermektedir. Çeviri pratiğinde başarı zaten bu dengenin sağlanmasıyla doğrudan orantılıdır.

Uygulamaların ortaya çıkardığı bir başka saptamaysa dolaşıma girmiş olan metinlerin uyarlayıcıları olarak gerek çevirmenlerin, gerekse kurumsal yetkililerin, başka bir deyişle dolaşımda rol alan tüm eyleyicilerin Koltès metinlerini simgesel sermaye (bkz. 2.2) edinme aracı olarak kullanmış olmalarıdır. Ekonomik sermaye bağlamında her iki alanın Türkiye koşulları düşünüldüğünde, özellikle de söz konusu metinlerin görece sınırlı bir hedef kitleye yönelik nitelikleri göz ününe alındığında, bu bulgu yadırgatıcı olmamaktadır.

## KAYNAKÇA

## BİRİNCİL KAYNAKLAR


Aaltonen, Sirkku. 1995. Translating plays or baking apple pies: A functional approach to the study of drama translation. **Translation as Intercultural Communication,** Snell-Hornby, Mary, Zuzana Jettmarová and Klaus Kaindl (eds.) Amsterdam: John Benjamin Pub: 89-97.

_____. 2000. **Time-sharing on Stage: Drama Translation.** Theatre and Society (Topics in Translation). Great Britain: Multilingual Matters.

www.ambafrance-ni.org. [06.09.2010].

Anamur, Hasan. Aralık 1994. Tiyatro Çevirisi Sorunsalı Üzerine. **Çeviribilim ve Uygulamaları**. Ankara: H.Ü. Edebiyat Fak. Müt.-Ter. Bölümü: 1-14.

_____. 1997. İonesco ve Tiyatrosu. **Eugene Ionesco Toplu Oyunları 2**. İstanbul: Mitos Boyut Yay: 5-19

_____.2008. Memet Fuat Ödülleri konuşma metni http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:JCF7vtbYgmcJ:www.memetfuat.com/turkish/2007_tiyatro.doc. [06.07.2011].

And, Metin. 1973. **50 Yılın Türk Tiyatrosu**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

_____. 1995. Turquie (le théâtre en). **Dictionnaire encyclopédique du théâtre.** Paris: Bordas: 911-913.

Arıkan, Yılmaz. 2006. **Tiyatro Kılavuzu.** İstanbul: Pozitif Yay.

Artaud, Antonin. 1964. **Le théâtre et son double**. Paris: Gallimard.

Aslankara, Sadık. 2010. **Cumhuriyet Gazetesi Kitap Eki**. 7 Ekim.

Atam, Zahit. Mahir Günşiray'la yapılmış bir söyleşi. www. cafrande.org. [27.08.2011].

Barthes, Roland. 2006. **S/Z**. Çev. Sündüz Öztürk Kasar. 3.bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bassnett-McGuire, Susan. 1991a. Translating for the Theatre: The Case Against Performability. **TTR (Traduction, Terminologie, Redaction)**. c. 4. s. 1: 99-111. www.erudit.org/revue/TTR/1991/v4/n1/037084ar.pdf.[18.09.2011].

Baudrillard, Jean. 2008. **Tüketim Toplumu**. çev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin. 3.bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Zygmunt. 2006. **Sosyolojik Düşünmek.** çev. Abdullah Yılmaz. 5.bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Benhamou, Anne-Françoise. 1994. Giriş yazısı. Odéon-Théâtre de l'Europe. **Alternatives Téâtrales, Koltès**. Paris.

_____. 1996. Territoire de l'oeuvre. **Théâtre Aujourd'hui. (Koltès combat avec la scène)**. Paris: Centre national de Documentation Pédagogique: 8-40.

_____. www.passion-theatre.org. [06.04.2010].

Benjamin, Walter. 2002. **Pasajlar.** çev. Ahmet Vemal. 2. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bernstein, Michèle. www.leseditionsdeminuit.eu. [19.04.2010].

Bident, Christophe. 2000. **Bernard-Marie Koltès, généalogies**. Paris: Farrago.

_____. Régis Salado, Christophe Triau. 2004. **Voix de Koltès**. Paris: Carnets Séguier.

www.bigglook.com/biggistanbul/kultur/aktv_detay.asp?aktv_id=45726. [18.08.2011].

Boal Augusto. 1996. **Ezilenlerin Tiyatrosu**. çev. Semih Çelenk. İzmir: Etki Yayınları.

Bocock, Robert. 2009. **Tüketim**. çev. İrem Kutluk. 3.bs. Ankara: Dost Kitabevi.

Bogenç, Demirel, Emine. 2003. **Habitus dans le champ de la traduction.** İstanbul: YTÜ Yayınları.

Bourdieu, Pierre. 1984. **Questions de sociologie**. Paris: Les Editions de Minuit.

_____. 2005. **Pratik Nedenler**. çev. Hülya Uğur Tanrıöver. İstanbul: Hil Yayın.

_____., Loic J.D. Wacquant. 2007. **Düşünümsel Bir Antroploloji İçin Cevaplar**. çev. Nazlı Ökten. İstanbul: İletişim Yayınları.

Brun, Catherine. 2004. Le retour au désert: Un drame algérien. **Voix de Koltès**. Paris: Carnets Séguier: 85-105.

www. cafrande.org, [27.08.2011].

Calhoun, Craig. 2007. Bourdieu sosyolojisinin ana hatları. **Ocak ve Zanaat Pierre Bourdieu Derlemesi**. İstanbul: İletişim Yay: 77-129.

Chambers, Iain. 2005. **Göç, kültür, kimlik**. çev. İsmail, Türkmen, Mehmet Beşikçi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Che Suh, Joseph. 2002. Compounding issues on the translation of drama/theatre texts. **Meta: journal des traducteurs**. c. 47. s.1: 51-57. http://id.erudit.org/iderudit/007991ar. [12.11. 2009].

Chéreau, Patrice. 1996. Les contraintes du plateau. **Théâtre Aujourd'hui, Koltès combat avec la scène.** Paris: Centre national de Documentation Pédagogique. s. 5: 46-51.

Cohendy, Christiane. 2007. Regards de Comédiens. **Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française**. Paris: La Comédie Française: 72-74.

Corvin, Michel. 1963. **Le théâtre nouveau en France**. Paris: PUF.

_____. 1995. **Dictionnaire encyclopédique du théâtre**. Paris: Bordas.

**Cumhuriyet Gazetesi.** 1999. Kültür sanat sayfası. 13 Haziran.

Çağan, Kenan. 2003. **Popüler Kültür ve Sanat**. Ankara: Altınküre Yayınları.

Çalışlar, Aziz. 1992. **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**. İstanbul: Mitos Boyut Yay.

_____. 1993. **20. Yüzyılda Tiyatro**. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

**Ç.N. Çeviri Edebiyatı**. 2009. Çağdaş Tiyatro'da Çeviri tartışıldı. İstanbul: Komşu Yayınları. s. 8: 125-127

**Ç.N. Çeviri Edebiyatı**. 2009. Özdemir Nutku. İstanbul: Komşu Yayınları. s. 9: 54-58.

Desportes, Bernard. 2004. Quand il fera nuit qu'est-ce que je ferai. **Voix de Koltès**. Paris: Carnets Séguier: 59-70.

www.diplomatie.gouv.fr/fr/entrees-thematiques_830/cooperation-culturelle-medias_1031/politique ecrit_20124/traduction_80896.html.[27.08.2011].

Dirlik, Arif. 2008. **Postkolonyal Aura**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

www.dogasanat.com. [29.08.2011].

Ducrot Oswald, Schaffer Jean-Marie. 1999. **Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**. Paris: Seuil.

Eagleton, Terry. 2005a. **Kültür Yorumları**. çev. Özge Çelik. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

_____. 2005b. **İdeoloji**. çev. Muttalip Öcan. 2.bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eco, Umberto. 2007. **On literature**. London: Vintage Books.

Enjalbert, Cédric.www.lestroiscoups.com/article-11526764.html. [14.09.2010].

Ercan, Fuat. 1998. **Toplumlar ve ekonomiler**. İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Erçetin, Gül. 1999. Koltès'le bilinmeyen yolculuk. **Cumhuriyet Gazetesi**. 23 Mayıs

Erdoğan, Ahsen. 1999. Herkes birbirine yabancıdır. **Cumhuriyet Gazetesi.** 5 Ekim.

Erdoğan, Gülnur, Lale Malay. www.sehirtiyatrolari.com/yazilar/mitos-boyut-yarisma-2006.htm.[27.08.2011].

Erdoğan, İrfan. 2001. Popüler Kültürde gasp ve Popülerin Gayri Meşrûluğu. **Doğu Batı** . s. 15: 67-96.

Eslin**,** Martin. 1999. **Absürd Tiyatro**. çev. Güler Siper. Ankara: Dost Yayınları.

Espasa, Eva. 2000. Performability in translation Speakability? Playability? Or just saleability?. **Moving target: theatre translation and cultural relocation**. Edited by Carole-Anne Upton. Manchester: St. Jerome Pub.

Even-Zohar, Itamar. 1987. Yazınsal 'Polsistem' İçinde Çeviri yazının durumu. çev. Saliha Paker. **Adam Sanat**. s. 14: 58-68.

Evrard, Franck. 2009. **Etude sur Dans la solitude des champs de coton**. Paris: Ellipses Ed.

Faerber, Johan. 2006. **Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès**. Paris: Hatier.

Featherstone, Mike. 2005. **Postmodernizm ve tüketim kültürü**. çev. Mehmet Küçük. 2.bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fay, Brian. 2005. **Çağdaş Sosyal Bilimler Felsefesi**. çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ferry, Yves. 1994. De l'école du TNS aux forêts du Nicaragua. Odéon-Théâtre de l'Europe. **Alternatives Téâtrales, Koltès**. Paris: 109 -110.

_____. www.lamaisondutheatre.com. [06.09.2010].

www.festival-avignon.com. [06.09.2010].

Fransa Milli Eğitim Bakanlığı. 1996 1.sömetr. **Théâtre Aujourd'hui**, **Koltès combat avec la scène**. Paris.

Gambier, Yves. 2006. Pour une socio-traduction. **Benjamins Translation Library.** Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. s. 68: 29-42.

Gans, Herbert J. 2007. **Popüler Kültür ve Yüksek Kültür**. çev. Emine O.İncirlioğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yayayınları.

Gouanvic, Jean-Marc. 2000. **La science-fiction française XXème siècle**. Paris: Editions Rodopi.

_____. 2005. A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances: Field, 'Habitus', Capital and 'Illusio'. **The Translator: : Special Issue. Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting**. c. 11. s. 2: 147-166.

Gras, Joelle. 1994. Le jardinier obstiné. Odéon-Théâtre de l'Europe. Şubat 1994. **Alternatives Téâtrales, Koltès**. Paris: 36-39.

Griesel, Yvonne. Are Theatre Surtitles an Adequate Mode of Translation? Towards an Integrative View of Translation in the Theatre. **Multidimensional Translation - MuTra Conference Proceedings**: **Saarbrücken 2-6 Mayıs 2005**: 1-14.

Güllü, Fırat. 2000. Avant-Garde Tiyatro'nun sonu. **Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları. s. 8: 215-228.

Gümüş, Semih. 2010. **Modernizm ve Postmodernizm**. 2.bs. İstanbul: Can Yayınları.

Gürün, Dikmen. 1999. **Cumhuriyet Gazetesi**. 11 Mayıs.

Hale Terry, Carole-Anne Upton. 2000. Introduction. **Moving target: theatre translation and cultural relocation**. Ed. by Carole-Anne Upton. Manchester: St. Jerome Pub: 1-13.

Han, Jean-Pierre. 2007. Entre connaissance et méconnaissance, le paradoxe Koltès. **Les Nouveaux cahiers de la Comédie Française. Koltès**. Paris: La Comédie Française: 23-29.

Haşar, Sündüz. 2009. Tiyatroda Çeviri-Yorum Tartışıldı. **Tiyatro Tiyatro Dergisi**. s. 201: 68-71.

Heilbron, Johan, Gisèle Sapiro. 2002. La traduction littéraire, un objet sociologique. **Actes de la recherche en sciences sociales**. Paris: Le Seuil: 3-5.

_____. 2007. Pour une sociologie de la traduction, bilan et perpectives. La Traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux. Circulation des livres de littérature et de sciences sociales et évolution de la place de la France sur le marché mondial de l'édition (1980-2002), rapport de recherche, Centre de sociologie européenne. İlk bölüm.

Heymes, Lorraine-Soeli. 2004. Manques, frontières, clivages: Koltès et Kane. **Voix de Koltès**. Paris: Carnets Séguier: 108-119.

Hirschmuller, Sara. 2004. Le jeu du désir. **Voix de Koltès**. Paris: Carnets Séguier: 11-36.

İpşiroğlu, Zehra. 1995. **Tiyatroda Devrim**. 2.bs. İstanbul: Çağdaş Yay.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları. Ekim 1999. **Tiyaro Dergisi**. s: 447.

Job, André. 2008. **Koltès. La rhétorique vive**. Paris: Les éditions Hermann.

Kahramankapyan, Şefik. 2006. Reflections. **Turkish Daily News**. 8 Ekim.

Karacabey, Süreyya. 2007. **Modern Sonrası Tiyatro Ve Heiner Müler**. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd.Şti.

Karakadıoğlu, Gülşen. 2008. Sunu. **Eleştirmen Gözüyle Eleştiri Seçkisi III 1990 sonrası TEB**. Ankara: Arkadaş Yay.

Karantay, Suat. 1988. Tiyatro Çevirisinin Sorunları. **Metis Çeviri**. s. 2: 78-88.

_____.1989. Türkiye'de Oyun Çevirisi Tarihine Kısa Bir Bakış. **Metis Çeviri**. s. 9: 87-.91.

Katuszewski, Pierre. 2004. Le jeu du fantôme. **Voix de Koltès.** Paris: Carnets Séguier: 133-147.

Kaya, Doğan. www.turkuler.com/thm/turkuler.asp. [29.08.2011].

Klotz, Nicolas. 2004. Douceur de Koltès. **Voix de Koltès.** Paris: Carnets Séguier: 175-192.

Kocabay, Kalkan, Hasibe. 2000. Koltès Türkiye'ye çok mu yabancı yoksa sorun yorumda mı? Batı Rıhtımı'nda tutsak olmak. **Cumhuriyet Gazetesi**. 28 Şubat.

_____.2008. **Tiyatroda Göstergebilim**. İstanbul: E Yay.

Koltès, Bernard-Marie. 1984. **La fuite à cheval très loin dans la ville**. Paris: Les éditions de Minuit.

**_____.**1985. **Quai Ouest**. Paris: Les éditions de Minuit.

**_____.** 1986. **Dans la solitude des champs de coton**. Paris: Les éditions de Minuit

**_____.** 1988. **La nuit juste avant les forêts**. Paris: Les éditions de Minuit.

**_____.** 1989. **Combat de nègre et de chiens**. Paris: Les éditions de Minuit

_____. 1990. **Roberto Zucco suivi de Tabataba**. Paris: Les éditions de Minuit.

_____. 1991. **Prologue**. Paris: Les éditions de Minuit.

_____. 1998a. **Les amertumes**. Paris: Les éditions de Minuit.

**_____.** 1998b. **L'héritage**. Paris: Les éditions de Minuit.

**_____.** 1999a. **Toplu Oyunları 1. Batı Rıhtımı. Zenciyle İtlerin Dalaşı**. çev. Yiğit Bener, Ali Berktay. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

**_____.** 1999b. Roberto Zucco. çev. Zeynep Avcı, Olcay Kunal. İzmit Şehir Tiyatrosu, 1999- 2000. İzmit.

**_____.** 1999c. **Une part de ma vie, Entretiens 1983-1989**. Paris: Les éditions de Minuit.

**_____.** 2000. Ormanların Hemen Önündeki Gece. çev. Olcay Kunal. Tiyatro Oyunevi 1999- 2000. İstanbul.

**_____.** 2001a. Pamuk Tarlarının Yalnızlığında. çev. Esen Çamurdan. Bagaj Tiyatro Grubu 20001. İstanbul.

_____. 2001b. **Procès ivre**. Paris: Les éditions de Minuit.

**_____.** 2003a. **Seçme oyunlar Roberto Zucco. Tabataba. Sallinger. Çöle geri dönüş**. çev. Işık Ergüden, Ayça Akarçay. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

_____. 2003b. **La Marche.** Paris: Les éditions de Minuit.

**_____.** 2005. **Sallinger.** Paris: Les éditions de Minuit.

**_____.** 2006a. Ormanlardan hemen önceki gece. çev. Hamdi Tuncer. Ankara Devlet Tiyatrosu, 2006-2007. Ankara.

_____. 2006b. **Le retour au désert: Suivi de Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise.** Paris: Les éditions de Minuit.

_____. 2006c. **Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet.** Paris: Les éditions de Minuit.

**_____.** 2008a. **Des voix sourdes**. Paris: Les éditions de Minuit.

**_____.** 2008b. **Récits morts: Un rêve égaré.** Paris: Les éditions de Minuit.

**_____.** 2009. **Lettres.** Paris: Les éditions de Minuit.

**_____.** 2011. **Ormanlardan hemen önceki gece**. çev. Ayberk Erkay. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Kongar, Emre. 2007. **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği**. (Birinci basım 1972) 12.bs. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

_____. 2008. **Kültür Üzerine.** (Birinci basım 1989). 9.bs. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Koyuncu, Emre. 1999. Ben bir katilim, aynı zamanda bir sahne canavarı. **Cumhuriyet Gazetesi**. 25 Mayıs.

Kunt, Arzu, Emine B. Demirel. 2009. Par-delà les frontières: exemples de performances artistiques en Turquie. **Synergies Turquie**. Istanbul: Revue du Gerflint. s. 2: 33-40.

La Comédie Française. 2007. **Les Nouveaux cahiers de la Comédie Française. Koltès.** Paris.

Ladouceur, Louise. 1995. Normes, fonctions et traduction théâtrale. **Meta: journal des traducteurs**. c. 40. s. 4: 31-38.

Laliberté, Michèle. 1995. La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Qubec. **Meta: journal des traducteurs**. c. 40. s. 4: 519-528.

www.lamaisondutheatre.com. [06.09.2010].

www.lestroiscoups.com/article-11526764.html. [14.09.2010].

Le Quéré, Alexandre. 2007.Analyse de l'oeuvre. **Les Nouveaux cahiers de la Comédie Française. Koltès**. Paris: La Comédie Française: 34-41.

www.lib.unb.ca. [29.09.2010].

Loomba, Ania, 2000. **Kolonyalizm Postkolonyalizm**. çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Mateo, Marta. 1995. Translation strategies and reception of drama performances: a mutual influence. **Translation as Intercultural Communication**. ed. Snell-Hornby, Mary, Zuzana Jettmarová, Klaus Kaindl. Amsterdam: John Benjamin Pub: 99-110.

Malaborza, Sonya. 2006. La traduction du théâtre en Acadie-parcours et tendaces actuelles. **TTR : traduction, terminologie, rédaction**. c.19. s. 1: 175-203.

Maurice Maeterlinck. www.jstor.org/pss/384467.[20.08.2011).

Merle, Pierre. 2000. **Argot, Verlan et Tchatches**. Milan: Les essentiels.

Meylearts, Reine. 2005. Creating the Conditions for Inter-national Dialogue across Intellectual Fields. **The translator: studies in intercultural communication** Manchester: St. Jerome Publishing. c. 11. s. 2: 277-283.

_____. 2008. Translators and (their) norms Towards a sociological construction of the individual. **Beyond Descriptie Translation Studies. Benjamins Translation Library**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. s. 75: 91-102.

Migozzi, Jacques. 2005. **Boulevards du populaire**. Presses Universitaires de Limoges.

**Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi**. www.mimesis-dergi.org/2010/10/devinim-tiyatrodan-roberto-zucco/.[18.08.2011].

Mounsef, Donia. 2005. **Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès**. Paris: Editions L'Harmattan.

**Moving target: theatre translation and cultural relocation**. 2000. ed. Carole-Anne Upton. Manchester: St. Jerome Pub.

Muhleisen, Laurent. 2007. Une nouvelle donne du combat. **Les Nouveaux cahiers de la Comédie Française. Koltès**. Paris: La Comédie Française: 85-88.

Müller, Heiner. 1994. Aucun texte n'est à l'abri du théâtre. Odéon-Théâtre de l'Europe. 1994. **Alternatives Téâtrales**. Paris: 12-15.

Nauzyciel, Arthur. 2007 Regards de metteur en scène. **Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française**. Paris: Comédie-Française: 78-84.

_____. www.théâtre contemporain. net .[7.05.2010].

Nikolarea, Ekaterini. 2002. Performability versus Readability: A historical overview of a theoretical polarization in theatre translation. **Translation Journal**. c. 6. s.4. URL: www. accurapid.com/journal/22theater.htm. [18.08.2011].

Noiraud, Élise. www.lestroiscoups.com. [06.04.2010].

Nowra, Louis. 1984. Translation for the Australian stage. **Page to stage: theatre as translation.** ed. Ortrun Zuber-Skerritt. Amsterdam: Rodopi: 12-21.

Nutku, Özdemir.1978. Oyun Çevirilerinde Konuşma Dilinin Önemi. **Türk Dili Çeviri Sorunları Özel Sayısı**. s. 322: 79-86.

_____. 1985a.**Uzatmalı Gerçekler**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

_____. 1985b. **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1.** İstanbul: Remzi Kitabevi Yay.

_____. 1985c. **Dünya Tiyatrosu Tarihi 2**. İstanbul: Remzi Kitabevi Yay.

_____. 2001. **Dram Sanatı**. 4.bs. İstanbul: Kabalcı.

_____. 2009. Oyun çevirilerinde konuşma dilinin önemi ve bir model: Göktaşı. **Ç.N. Çeviri Edebiyatı**. İstanbul: Komşu Yayınları. s. 8: 128-135.

Odéon-Théâtre de l'Europe. Şubat 1994. **Alternatives Téâtrales, Koltès**. Paris.

Okyay, Sevin. 2001. "Pamuk Tarlaları'na veda". **Radikal Gazetesi.** 5 Mayıs.

Özarkman, Turgut. 1998. **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği**. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Özşener, Funda. 2010. Çağımızın Bir Kahramanı. **TEB Oyun**. İstanbul: Mitos yay. s. 4: 50-53.

**Page to stage: theatre as translation**. 1984. ed. Ortrun Zuber-Skerritt. Amsterdam: Rodopi.

Pak, Şehnaz. 1999. Kötülüğün ince ayarı. **Radikal Gazetesi.** 23 Mayıs.

Palm, Stina.2009.**Bernard-Marie Koltès, vers une éthique de l'imagination**. Paris : L'Harmattan.

Patrice, Stéphane. 2008. **Koltès subversif**. Paris : Descartes & Cie.

Pavis, Patrice. 1990. **Le théâtre au croisement des cultures**. Paris: Librairie José Corti.

_____. 1996. **Dictionnaire du théâtre**. Paris: Dunod.

_____. 1999. **Sahneleme, Kültürler Kavşağında Tiyatro**. çev. Sibel Kamber. Ankara: Dost Yay.

www.persee.fr/web/revues/home/prescript/revue/xxs.[18.09.2011].

Pignarre, Robert. 1975. **Tiyatro Tarihi**. çev. Pınar Kür. İstanbul:Gelişim Yayınları.

www.philipboulay.com/.[18.09.2011].

Pletsch, Carl. 1981.The Three Worlds or the Division of Social Scientific Labor, circa 1950-1975. **Comparative Studies in Society and History**. c. 23. s. 4: 565-590. http://journals.cambridge.org/abstract_S0010417500013566.[07.09.2011].

Pulvers, Roger. 1984. Moving others the translation of drama. **Page to stage: theatre as translation**. ed. Ortrun Zuber-Skerritt. Amsterdam: Rodopi: 23-28.

Quentin, Anne. 2007. Territoires koltésiens. **Les Nouveaux cahiers de la Comédie Française. Koltès**. Paris: La Comédie-française: 45-51.

Regairaz, Chantal. 2007 **Les Nouveaux cahiers de la Comédie Française. Koltès**. Paris: La Comédie-française: 30-33.

Salama-Carr, Myriam. 1990. **La traduction à l'époque Abbassid**. Paris: Didier Erudition.

Salino, Brigitte. 2009. **Bernard-Marie Koltès**. Paris: Stock.

Sanlı, Sevgi. 1988. Tiyatroda Çevirinin Payı. **Metis Çeviri**. s. 2: 89-94.

Sapiro, Gisèle. 2008. Normes de traduction et contraintes sociales**. Beyond Descriptie Translation Studies. Benjamins Translation Library**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. s. 75: 199-208.

Sarrazac, Jean-Pierre. 1996. Koltès, la traversée du théâtre. **Théâtre Aujourd'hui**. Paris: Centre national de Documentation Pédagogique. s. 5: 162-167, 190-.191.

Sartre, Jean-Paul. 1965. Jean-Paul Sartre'a Tiyatro Üstüne Sorular. **Saygılı Yosma**. İstanbul: Ataç Kitabevi: 3-12.

www.semaverkumpanya.com/tr/index.php?/root/isil-kasapoglu/.[30.08.2011].

Simeoni, Daniel. 1998. The Pivotal Status of the Translator's Habitus. **Target**. John Benjamins Publishing Company. c. 10. s. 1: 1-39.

Slattery, Martin. 2007. **Sosyolojide Temel Fikirler**. Yay. haz. Ümit Tatlıcan, Gülhan Demiriz. Bursa: Sentez Yayıncılık.

Steger, B.Manfred. 2006. **Küreselleşme**. çev. Abdullah Ersoy. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Şener, Sevda. 1971.**Çağdaş Türk tiyatrosunda ahlâk, ekonomi, kültür sorunları (1923-1970)**. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

_____. 1972. **Çağdaş Türk tiyatrosunda insan, 1923-1972**. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

_____. 1998. **Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Tiyatrosu**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

_____. 2003. **Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu**. İstanbul: Alkım.

_____. 2008. **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**. 5.bs. Ankara: Dost Yay.

_____. 2010. Dramaturgun Yekti Alanı ve Sınırları. **TEB Oyun Dergisi.** İstanbul: **Mitos Boyut** Yay. s. 4: 31-32.

**TDK Sözlüğü**. www.tdk.gov.tr.[18.09.2011].

**Théâtre Aujourd'hui, Koltès combat avec la scène.** 1996. Paris: Centre national de Documentation Pédagogique. s. 5.

www.théâtre contemporain.net. [7.05.2010].

Thibaudat , Jean-Pierre. Vingt ans après sa mort, retour sur la vie « sans intérêt » de Koltès. http://www.rue89.com/balagan/2009/10/17/vingt-ans-apres-sa-mort-retour-sur-la-vie-sans-interet-de-Koltès. [16.02.2010].

www.tiyatrodunyasi.com.[29.08.2011].

www.tiyatronline.com.[29.08.2011].

www.tiyatrooyunevi.com. [29.08.2011].

Touraine, Alain. 2010. **Modernliğin Eleştirisi**. çev. Hülya Uğur Tanrıöver. 7.bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tutal, Nilgün. 2005. **Küreselleşme İletişim Kültürlerarasılık**. İstanbul: Kırmızı Yayınları.

www.turkuler.com/thm/turkuler.asp.[29.08.2011].

**Türk Dili Dergisi**. Oyunun Yazarının Dili. İstanbul: Mart Matbaacılık. s. 313: 304-308.

**Tüyap 28. Kitap Fuarı**. 2009. Çeviride Özel Bir Alan: Tiyatro. TEB Tiyatro Eleştirmenler Birliğinin düzenlediği panelden alınan notlar. 7 Kasım, 15.45-16.45.

Ubersfeld, Anne. 1999. **Bernard-Marie Koltès**. Paris: Actes Sud – Papiers.

www.unifrance.org. [13.09.2010].

Ülken, Hilmi Ziya. 1997. **Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü**. 1. bs 1935. İstanbul: Ülken Yayınları.

Vinaver, Michel. 1994. Odéon-Théâtre de l'Europe. **Alternatives Téâtrales, Koltès**. Paris:10-11.

Wolf, Michaela. 2009. The implications of a sociological turn—methodological and disciplinary questions. **Research Projects 2**. ed. Anthony Pym, Alexander Perekrestenko. Tarragona: Intercultural Studies Group: 73-79.

Yüksel, Ayşegül. 1995. Modern Türk Tiyatrosu'nda Arayış ve Gelişmeler. **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**. Ankara: A.Ü. DTCF Yayınları: s. 12: 123-130.

_____. 2011. "Gelenekte Yineleneni Yenileme: Haldun Taner ve Sonrası". **TEB Oyun Dergisi**. s. 10: 5-12.

_____.2008. Çağdaş Türk Tiyatrosu. Konuşma Metni. http://library.atilim.edu.tr/kurumsal/pdfs/080428.pdf. [7.8.2011].

zeynepavci.blogspot.com/.[18.09.2011].

Zuber, Ortrun. 1980. The Translation of Non-Verbal Signs in Drama. **Translation: Agent of Communication**. ed. Rose, M. G. Outrigger Publishers Hamilton: 61-74.

_____. 1984. Translation science and drama translation. **Page to stage: theatre as translation**. ed. Ortrun Zuber-Skerritt. Amsterdam: Rodopi: 3-13.

## İKİNCİL KAYNAKLAR

Aaltonen, Sirkku. 1993. Rewriting the Exotic: The Manipulation of Otherness in Translated Drama. **Proceedings of XIII FIT World Congress.** ed. by Catriona Picken. London, Institute of Translation and Interpreting: 26-33 (Aktaran: Che Suh, Joseph. 2002. Compounding issues on the translation of drama/theatre texts. **Meta: journal des traducteurs**. c. 47. s.1. http://id.erudit.org/iderudit/007991ar [12.11. 2009]).

Adorno, Theodore. 1974. **Negative Dilaectics**. Londra (Aktaran: Eagleton, Terry. 2005b. **İdeoloji**. çev. Muttalip Öcan. 2.bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları).

Aristoteles.1987. **Poetika**. çev. İsmail Tunalı. 6.bs. İstanbul: Remzi Kitabevi (Aktaran: Karacabey, Süreyya. 2007. **Modern Sonrası Tiyatro Ve Heiner Müler**. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd.Şti.).

Bassnett-McGuire, S. 1978. Translating Spatial Poetry: an Examination of Theatre Texts in Performance. James H. et al (eds). **Literature and Translation**., Louvain, Acco:161-180 (Aktaran:Che Suh, Joseph. 2002. Compounding issues on the translation of drama/theatre texts. **Meta: journal des traducteurs**. c.47.s.1: 51-57. http://id.erudit.org/iderudit/007991ar. [12.11. 2009]).

_____.1981. The translator in the theatre. **Theatre Quarterly**: 37- 48 (Aktaran: Aaltonen, Sirkku. 2000. **Time-sharing on Stage: Drama Translation.** Theatre and Society, Topics in Translation. Great Britain: Multilingual Matters).

_____.1985. Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. **The Manipulation of Literature.** ed. Theo Hermans. London: Croom Helm; New York: St Martin's: 87-102 (Aktaran: Nikolarea, Ekaterini. 2002. Performability versus Readability: A historical overview of a theoretical polarization in theatretranslation.TranslationJournal.c.6.s.4. www. accurapid.com/journal/22theater.htm [18.08.2011]).

_____.1985. Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. **The Manipulation of Literature.** ed. Theo Hermans. London: Croom Helm; New York: St Martin's: 90-91 (Aktaran: Espasa, Eva. 2000. Performability in translation Speakability? Playability? Or just saleability?. **Moving target: theatre translation and cultural relocation**. Edited by Carole-Anne Upton. Manchester: St. Jerome Pub).

_____.1985. Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. **The Manipulation of Literature.** ed. Theo Hermans. London:

Croom Helm; New York: St Martin's: 87-102. (Aktaran: Laliberté, Michèle. 1995. La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Qubec. **Meta: journal des traducteurs.** c. 40. s. 4: 519-528. http://id.erudit.org/iderudit/003377ar [26.06.2011]).

_____. 1990. Translating for the Theatre—Textual Complexities. **Essays in Poetics** 15.1. 71-83 (Aktaran: Nikolarea, Ekaterini. 2002. Performability versus Readability: A historical overview of a theoretical polarization in theatre translation. **Translation Journal**. c.6. s.4. URL: http://accurapid.com/journal/22theater.htm [18.08.2011]).

_____.1991b. **Translation Studies**. London: Routledge (Aktaran: Che Suh, Joseph. 2002. Compounding issues on the translation of drama/theatre texts. **Meta: journal des traducteurs**. c. 47. s.1.http://id.erudit.org/iderudit/007991ar [12.11. 2009]).

_____. 1998. Still traped in the labyrinth: Further reflections on translation and theatre. **Constructing Cultures**. Clevedon: Multilingual Matters: 90-108 (Aktaran: Aaltonen, Sirkku. 2000. **Time-sharing on Stage: Drama Translation.** Theatre and Society (Topics in Translation). Great Britain: Multilingual Matters).

Bell, Daniel. 1980. Beyond Modernism, Beyond Self. **Sociological Journeys**. Londra: Heinemann (Aktaran: Featherstone, Mike. 2005. **Postmodernizm ve tüketim kültürü**. çev. Mehmet Küçük. 2.bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları).

Benhamou, Anne-Françoise. 1999. Le lieu de la scène: quelques hypothèses sur lôeuvre de Koltès dans son rapport au plateau de théâtre. **Koltès: la question du lieu**. Actes des rencontres internationales Bernard-Marie Koltès. Metz. CREESEF: 45-61 (Aktaran: Palm, Stina.2009. **Bernard-Marie Koltès, vers une éthique de l'imagination**. Paris : L'Harmattan).

Brisset, Annie.1990. **Sociocritique de la traduction: théâtre et altérité au Québec (1968-1988).** Longueuil, Éditions du Préambule : 35 (Aktaran : Malaborza, Sonya. 2006. La traduction du théâtre en Acadie-parcours et tendaces actuelles. **TTR: traduction, terminologie, rédaction**. c.19. s.1).

Gooch, Steve. 1996. Fatal attraction. In D. Johnston (ed.) **Stages of Translation**. Bath: Absolute Classics: 13-21 (Aktaran: Aaltonen, Sirkku. 2000. **Time-sharing on Stage: Drama Translation.** Theatre and Society (Topics in Translation). Great Britain: Multilingual Matters).

Gostand, Reba. 1980. Verbal and Non-Verbal Communication: Drama as Translation. Zuber, O (ed.) **The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama**. Oxford: Pergamon Pres:1-9 (Aktaran: Zuber-Skerritt. **Page to stage: theatre as translation.** 1984. ed. Ortrun Zuber-Skerritt. Amsterdam: Rodopi).

Hall, Stuart.1987. Minimal Selves. **The Real Me. Post-Modernism and the Guestions of Identity**. ICA Documents 6. Londra (Aktaran: Chambers, Iain. 2005. **Göç, kültür, kimlik.** çev. İsmail Türkmen, Mehmet Beşikçi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları).

_____.1996. On Postmodernism and Articulation. Suart Hall, Critical Dialogues in Cultural Studies. Londra ve New York: Routledge: 131-150 (Aktaran: Loomba, Ania, 2000. **Kolonyalizm Postkolonyalizm.** çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları).

Jameson, Frederic. 1983. Post-modernism and consumer society. **Post-modern Culture**. Londra: Pluto Pres (Aktaran: Bocock, Robert. 2009. **Tüketim.** çev. İrem Kutluk. 3.bs. Ankara: Dost Kitabevi).

_____. 1984. Postmodernism: or the Cultural logic of Late Capitalism. **New Left Review** (Aktaran: Featherstone, Mike. 2005. **Postmodernizm ve tüketim kültürü.** çev. Mehmet Küçük. 2.bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları).

Jourdheuil, Jean. 1990. Traduire, adapter, écrire. **Sixièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1989) Traduire le théâtre**. Paris: Actes Sud (Aktaran: Laliberté, Michèle. 1995. La problématique de la traduction théâtrale et de l'adaptation au Qubec. Meta: journal des traducteurs. c. 40. s. 4: 519-528.)

Lasch, Scott. 1994. Modernite mi? Modernizm mi? Weber ve Günümüz toplumsal Teorisi. **Modernite Versus Postmodernite.** ed.Mehmet Küçük. Vadi yayınları. (Aktaran: Karacabey, Süreyya. 2007. **Modern Sonrası Tiyatro Ve Heiner Müler**. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd.Şti).

Lefevere, André. 1977 **Translating Literature: The German Tradition**. Van Gorcum, assen (Holland) (Aktaran: Zuber-Skerritt, Ortrun. 1984. Translation science and drama translation. **Page to stage: theatre as translation**. ed. Ortrun Zuber-Skerritt. Amsterdam: Rodopi: 3-11).

_____.1980.Translating Literature/Translated Literature: The State of the Art. **The Languages of Theatre.** ed. Ortrun Zuber. Oxford: Pergamon Pres: 153-161 (Aktaran: Zuber-Skerritt, Ortrun. 1984. Translation science and drama translation. **Page to stage: theatre as translation.**. ed. Ortrun Zuber-Skerritt. Amsterdam: Rodopi: 3-11).

_____.1992. **Translating, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame.** London: Routledge (Aktaran: Aaltonen, Sirkku. 2000. **Time-sharing on Stage: Drama Translation.** Theatre and Society (Topics in Translation). Great Britain: Multilingual Matters).

Levy, Jiri.1969. **Die literarische Übersetzung.** W. Schamscchula (transl.) Franskfurt am Main: Athenaum Verlag (Aktaran: Aaltonen, Sirkku. 2000. **Time-sharing on Stage: Drama Translation**. Theatre and Society (Topics in Translation). Great Britain: Multilingual Matters).

Megill, Alan. 1998. **Aşırılığın Peygamberleri.** çev. Tuncay Birkan. Ankara: Bilim ve sanat Yay (Aktaran: Karacabey, Süreyya. 2007. **Modern Sonrası Tiyatro Ve Heiner Müler**. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd.Şti) .

Niane, Adama. 1997. Jouer Abad. **Europe**. s. 823-824:80-83 (Aktaran: Mounsef, Donia. 2005. **Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès**. Paris: Editions L'Harmattan).

Pavis, Patrice. 1989. Problems of Translation for Stage: Intercultural and Post-Modern Theatre. **The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture**. ed. Hanna Scolnicov, Peter Holland. Cambridge: Cambridge Univ. Pres: 25-44 (Aktaran: Che Suh, Joseph. 2002. Compounding issues on the translation of drama/theatre texts. **Meta: journal des traducteurs**. c. 47. s.1. http://id.erudit.org/iderudit/007991ar [12.11. 2009].

_____.1989. Problems of Translation for Stage: Intercultural and Post-Modern Theatre. **The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture**. ed. Hanna Scolnicov, Peter Holland. Cambridge: Cambridge Univ. Pres: 25-44 (Aktaran: Nikolarea, Ekaterini. 2002. Performability versus Readability: A historical overview of a theoretical polarization in theatre translation. **Translation Journal**. c.6. s.4. URL: http://accurapid.com/journal/22theater.htm [18.08.2011]).

_____.1989. Problems of Translation for Stage: Intercultural and Post-Modern Theatre. **The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture.** ed. Hanna Scolnicov, Peter Holland. Cambridge: Cambridge Univ. Pres: 25-44 (Aktaran: Aaltonen, Sirkku. 2000. **Time-sharing on Stage: Drama Translation.** Theatre and Society (Topics in Translation). Great Britain: Multilingual Matters).

Paz, Octavio. 1992. Translation:Literature and Letters. **Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida** ed. R.Schulte and J. Biguenet Chicago Il.: The University of Chicago Pres: 152-162 (Aktaran: Aaltonen, Sirkku. 2000. **Time-sharing on Stage: Drama Translation.** Theatre and Society (Topics in Translation). Great Britain: Multilingual Matters).

Reiss, Katharina. 1976. **Texttyp und Übersetzungsmethode.** Scriptor Verlag. Kronberg (Aktaran: Zuber-Skerritt, Ortrun. 1984. Translation science and drama translation. **Page to stage: theatre as translation.**. ed. Ortrun Zuber-Skerritt. Amsterdam: Rodopi: 3-11).

Ritzer, George. 2000. **Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek**. çev. Süer kaya. İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Aktaran: Çağan, Kenan. 2003. **Popüler Kültür ve Sanat**. Ankara: Altınküre Yayınları).

Rose, Marilyn Gaddis. 1981. **Translation Spectrum**. Albany: State University of New York Pres (Aktaran: Zuber-Skerritt. **Page to stage: theatre as translation**. 1984. ed. Ortrun Zuber-Skerritt. Amsterdam: Rodopi).

Simmel, Georg. 2003. **Modern Kültürde Çatışma.** çev. Elçin Gen, Nazile Kalaycı, Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları (Aktaran: Gümüş, Semih. 2010. **Modernizm ve Postmodernizm**. 2.bs. İstanbul: Can Yayınları).

Spivak, Gayatri.1990.Reading The satanic Verses. **Third Text**. s.11.(Aktaran, Chambers, Iain. 2005. **Göç, kültür, kimlik**. çev. İsmail Türkmen, Mehmet Beşikçi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları).

Ubersfeld, Anne. 1978. **Lire le théâtre**. Paris: Editions sociales (Aktaran: Bassnett-McGuire, Susan. 1989. Labirentin İçinde: Tiyatro Metinleri Çevirisi İçin Yöntemler ve Stratejiler. çev. Fatma Günal. **Metis Çeviri**. s. 9).

Vattimo, Gianni. 1985. **La fina della modernita**. Milano: Aldo garzanti Editore (Aktaran: Featherstone, Mike. 2005. **Postmodernizm ve tüketim kültürü**. çev. Mehmet Küçük. 2.bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları).

Williams, Raymond. 1963. **Culture and Society 1780-1950**. Londra: Harmondsworth (Aktaran: Eagleton, Terry. 2005a. **Kültür Yorumları**. çev. Özge Çelik. İstanbul: Ayrıntı Yayınları).

Zizek, Slavoj. 1997. **The Abyss of Freedom/Ages of the World**. Michigan: University of Michigan Pres (Aktaran: Eagleton, Terry. 2005a. **Kültür Yorumları**. çev. Özge Çelik. İstanbul: Ayrıntı Yayınları).

## EKLER

### Ek 1. Ayça Akarçay (Çevirmen)

Ek 1a. Özgeçmiş

Galatasaray Üniversitesi İktisat Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışan Ayça Akarçay Gürbüz, ODTÜ iktisat bölümünden lisans, Boğaziçi Üniversitesi Atatürk Enstitüsü'nden yüksek lisans, École des Hautes Études en Sciences Sociales'den iktisat alanından DEA ve doktora derecelerine sahiptir.
Çevirmen olarak Akarçay, *Roberto Zucco* dışında, Ahmet İnsel ve Burak Gürbüz'le birlikte gerçekleştirdiği bir çevirisi bulunmaktadır: *Üçüncü Dünya'nın Sonu mu?* (Serge Cordellier).

Ek 1b. Söyleşi Metni

S: Akademisyen kimliğinizin yanı sıra çeviri çalışmalarınız da bulunmaktadır. Bu güne kadar kaç çeviri çalışması gerçekleştirdiniz, bunlardan kaçı yayımlandı? Kaçı sahnelendi?
Y: Yukarıda belirtmiş olduğunuz Roberto Zucco dışında oyun çevirim henüz yok. Çeviriyi tamamlamama yakın, neredeyse eşzamanlı İzmit Şehir Tiyatrosu oyunu sahneledi (yönetmen: Işıl Kasapoğlu, çev. Zeynep AVCI / Olcay KUNAL). Internet üzerinden görebildiğim kadarıyla 2010 yılında da Şat Tiyatro Grubu benim çevirimle sahneledi oyunu. [Yukarıda belirtmiş olduğunuz çevirilerim dışında çeşitli dergilere yapmış olduğum ufak tefek çeviriler var]
S: Çevireceğiniz metinleri nasıl belirliyorsunuz? Kendiniz mi seçip yayınevlerine ve/ya da tiyatro kurumlarına öneriyorsunuz yoksa onlardan gelen önerileri mi değerlendiriyorsunuz?
Y: Çeviriyi mesleki bir amaçla yapmadığım için kendim belirliyorum. Ancak, tiyatroya ilgim olduğundan aklıma ve gönlüme yatacak bir öneriyi de değerlendirebilirim.
S: Benimsediğiniz tiyatro çevirisi yaklaşımınızı kısaca belirtebilir misiniz?
Y: Benim için tiyatro ile tiyatro dışı çeviri arasında çok büyük bir fark yok. Elbette oyun sahnelenen bir metin olması itibariyle konuşulacağı göz önünde bulundurulmalı. Yine de birincil kriter bu değil, tiyatro metninde bunu düşünmeden yazılan birçok replik var, özellikle de Koltès'te. Oyunlarında çoğu "replik" adeta bir iç ses gibidir, kimi zaman tabloya, fotoğrafa, sinemaya, rüyaya benzer. Oyunların sahnelenme aşamasında uyarlanmaları fikrine sıcak bakıyorum, ancak bunun aslen dramatürji çalışması ve/ya yönetmenin bakış açısıyla ortaya çıkması gereken bir ürün olarak görüyorum. Bu bağlamda, çevrilmiş bir metnin spesifik bir sahneleme amacıyla çevirmen ile yeniden ele alınabileceğini düşünüyorum. Bu durumda x tiyatro kurumunun ya da x kişinin sahnelemesi olarak yayınlanabilir, uyarlama adı altında. Ancak son tahlilde, herhangi bir sahneleme faaliyetinden bağımsız ele alınan bir tiyatro çevirisinin olabildiğince metni kendi içerisinde değerlendirmesi gerektiğini düşünüyorum.

S: Çevirmiş olduğunuz *Roberto Zucco* 2003 yılında Dost Kitabevi tarafından yayımlandı. Bir Koltès oyununu çevirmek fikri nasıl gelişti?
Y: *Roberto Zucco* çok sevdiğim bir oyundu. ODTÜ oyuncuları ile çalıştığım dönemde tanışmış olduğum İnönü Bayramoğlu Dost Kitabevi ile birlikte çalışıyordu, Koltès çevirisi yapacaklarını söyledi ben de Roberto Zucco'yu çevirebileceğimi söyledim. Bunun dışında çevirmek istediğim oyun oldu ancak yayınevi bulamadım.
S: Bir çevirmen olarak gerek metinleri çözümlemek, gerekse Türkçeye aktarmak bağlamında Koltès oyunlarını nasıl değerlendiriyorsunuz?
Y: Kullandığı dilin gücü ve renkliliği, metnin içerdiği felsefi ve toplumsal altyapısı bakımından Koltès oyunlarının nevi şahsına münhasır bütünsel bir dünyası olduğunu düşünüyorum [herhangi bir disiplinden yazan büyük bir yazar gibi]. Bu dünyanın ise birçok kültürde karşılığı olan evrensel bir boyutu var. Türkçeye ve genel olarak diğer dillere çevrilmesinin, salt bir oyun çevirisinden ziyade semantik açıdan bir yeniliğin yeni bir dile aktarılması olarak görüyorum ve önemsiyorum.
S: Koltès oyunları genelde çok katmanlı metinler olarak bilinmekte. *Roberto Zucco* da özellikle metinlerarasılık bağlamında hayli çetin bir metin. Örneğin *Hamlet*'le birçok koşutluklar kurulabilir. Çeviri sürecinde metni metinlerarası bir okumaya tâbi tuttunuz mu? Eğer tuttunuzsa ne tür saptamalarda bulundunuz? Bunlar çevirinize nasıl yansıdı?
Y: Herhangi bir sanat eseriyle yeni karşılaştığımda ve üzerine düşünmem, ya da üzerinde çalışmam gerektiğinde ilk etapta elimden geldiğince başka eserlere bakmamaya çalışıyorum. Çevirinin ilk taslağı bu şekilde ortaya çıkıyor. İkinci etapta İngilizce çeviri varsa (ki vardı), buna bakarak karşılaştırıyorum. Tüm bu süreç içerisinde, metinden fazlasına ihtiyaç duyduğum anlarda yazar ile ilgili çalışmaları ve metin ile ilgili çözümlemeleri okuyorum, yazarın ve oyunun dünyasına aşinalığımı derinleştirebilmek için. Bu okumalar oyunun atmosferini hissetmem, dünyasına girmem açısından çok yararlı oluyor. Metinlerarası karşılaştırmadan kaçınıyorum, zira yazarın ve oyunun özgünlüğü benim için birincil bir amaç. Yazarın yazarken elinin altında spesifik bir metin bulundurduğunu düşünmüyorum. Metinlerarası karşılaştırma yaratma sürecinden bağımsız ise, çeviri süreci de öyle olmalı. Kimi metinler yazarın dünyasının önemli bir parçasını oluşturuyorsa okunabilir, yine atmosferi hissedebilmek için ancak bire bir başka bir metinle çalışmak eserin ve çevirinin özgünlüğüne zarar verir. Metinlerarası okumayı çeviri süreci dışında bir çalışma olarak algılıyorum. Elbette, eser ortaya çıktıktan sonra bu tür çalışmalar yapılabilir, yapılmalıdır da.
S: Koltès'in argo ve küfre hayli yer veren söylemini aktarırken nasıl bir yaklaşım benimsediniz?
Y: Koltès'in renkli, simgesel ve şiirsel dili, argo kullanımında diğer yerlerde olduğu gibi karşımıza çıkıyor. Ender olarak kalıp argo veya küfür kullanıyor, o zaman Türkçedeki deyimsel karşılığını bulmaya çalışıyorum. Çoğu zaman yine kendi dilini kullanıyor, o zaman da argo olmayan cümlelerini çevirir gibi çeviriyorum.
S: Koltès oyunları biçimsel ve biçemsel olarak görece zor metinler olarak tanınmakta. Bu oyunları çevirmek sizce her çevirmenin ve/ya da her tiyatro çevirmenin gerçekleştirebileceği bir etkinlik mi?
Y: Zor bir soru, beni diğer çevirmenlerden ayıran nedir sorusuna cevap arıyorsunuz. Kendi dilini konuşan yazarı çevirmenin zorluğunu (bu özellikle felsefe ve şiir çevirilerinde daha da belirgindir) tersten anlatmaya çalışayım. Kuşkucu biriyseniz çeviri bir metnin "tuhaf" bir cümlesini okurken şu soruyu sorarsınız: çevirmen ne kötü çevirmiş çünkü a) anlamamış, b) beceriksiz (yersiz bir şekilde metne sadık kalmış). Aslında çevirmen ("güvenilir" ise) öyle bir cümleyle karşı karşıyadır ki ana

dilde de “tuhaf” bir cümledir bu, dahası şiirseldir ve çok katmanlıdır, birçok anlamı vardır/ olabilir. Bunu biliyorsanız, katmanlarını azaltacağı endişesiyle, daha anlaşılır ve yadırganmayacak bir çevirisini yapmaktan çekinirsiniz, başka bir deyişle sadık bir çeviri yapmaktan başka fazla seçeneğiniz yoktur. “Sadık”tan kastım tuhaflığına sadakat, yoksa illa birebir çeviri anlamında değil, aşağıda buna açıklık getiriyorum. Bir başka seçenek: ana dilde cümle yine tuhaftır ama çevirmene göre neye gönderme yaptığı daha “açıktır”, bu durumda inisiyatif kullanabilirsiniz. Mesela yazar anadilde (Fansızca) sıkça kullanılan bir deyimi alır onu kendine göre farklı bir cümle yapısında kullanır [buna yarı tuhaf cümle diyebiliriz]. Bu durumda çevirmen varsa o deyimin karşılığını Türkçede bulur yine elinden geldiğince yazarın yaptığı gibi Türkçede farklı bir cümle yapısına uyarlamaya çalışır. Deyimin Türkçe karşılığını bulmazsa da “el yordamıyla” çevirir. Buradaki can alıcı sorun tuhaflığın nasıl bir tuhaflık (ya da dilin her günkü kullanımından “farklılık”) olduğudur. İki düzlem var: kelime bilgisi ve dilbilimi. Bunları saptayıp neresinde nasıl bir tuhaflık varsa onu aktarmaya çalışıyorum, genelde mekanik bir şekilde. Sonra cümlede özellikle şiirsel bir yan varsa ona göre alternatif çeviriler tasarlayıp arasından seçmeye çalışıyorum. Seçenekleri çeşitli müsvedde aşamalarında bırakıyorum. Bütünlüğü yakalamaya çalıştığım her okumada hangisinin daha uygun olduğu daha iyi oturuyor. Çevirmen kendine nasıl güvenir? Şahsen, Fransızcası ve Türkçesine güvendiğim bir arkadaşla çeviriyi yeniden çalışıyorum. Ben Fransızcasını okuyorum, o da Türkçesini okuyarak takip ediyor. Okur çevirmene bu konuda neye dayanarak güven duyar? Bilemiyorum. Kanımca, sanatsal öğeler içeren bir metin çevirisi yapan herhangi biri Koltès’i de çevirebilir. Koltès’in Genet’den, Queneau’dan, Beaudelaire’den ya da Deleuze’den daha “zor” olduğunu düşünmüyorum.

S: Bir tiyatro çevirmeni olarak harcadığınız emeğin maddi ve/ya da manevi karşılığını aldığınızı düşünüyor musunuz?

Y: Elbette maddi bir karşılığı yok. Manevi karşılığı çok: ufkumu genişleten bir dünyayı aktarmada aracı olabilmenin büyük bir hazzı var.

S: Başka bir Koltès oyunu daha çevirmeyi düşünür müsünüz?

Y: Düşünürüm.

KATKILARINIZ İÇİN TEŞEKKÜR EDERİM.

## Ek 2. Zeynep Avcı (Çevirmen)

Ek 2a. Özgeçmiş

Ortadoğu Teknik Üniversitesi, İdari İlimler ile İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji bölümlerinde öğrenim görmüş olan Zeynep Avcı günümüzün önde gelen tiyatro çevirmenlerindendir. Profesyonel yaşamına basın sektöründe başlayan Avcı, *Cumhuriyet, Milliyet, Hürriyet, Yeni İstanbul* ve *Dünya* gibi Türkiye'nin önemli basın organlarında çalışmış, Paris'te Sipa Press'in Türkiye masasında görev yaptı, bir süre de TRT'nin Paris muhabirliğini üstlenmiştir. Çevirmen kimliğinin yanı sıra Avcı'nın öykü kitapları, *Milliyet Sanat, Gösteri, Varlık, Yazko Edebiyat ve Yazko Somut, Cumhuriyet Kitap* gibi dergilerde yayımlanmış eleştirileri ve inceleme yazıları, *Gılgameş*, *Memo'nun Önlenemez Yükselişi*, gibi sahnelenmiş tiyatro oyunları, filme alınmış senaryoları bulunmaktadır. *Gılgameş* oyunu yazara 1998'de Ankara Sanat Kurumu Övgüye Değer Oyun Ödülünü kazandırmıştır.
Çeviri etkinliğini 1975'ten bu yana aralıksız sürdüren Avcı, bu alanda verilen bazı ödüllerin de sahibi olmuştur: *Abélard ve Héloise* çevirisiyle 1997 yılında Avni Dilligil En İyi Çeviri Ödülüne; 2003 ve 2006 yıllarında *Tiyatro Tiyatro Dergisi* Yılın Çevirmeni Ödüllerine ve 2004 Afife Özel Ödülüne lâyık görülmüştür. Avcı'nın Fransızca ve İngilizce´den gerçekleştirdiği çeşitli oyun çevirilerinden bazıları şöyledir: *Vahşet Tanrısı, Koca Bir Aşk Çığlığı, İki Efendinin Uşağı, Hırçın Kız, On İkinci Gece, Venedik Taciri, Kısasa Kısas, Barış, Roberto Zucco, Abélard ve Héloise, Molly Sweeney, Alacaklılar, Bay Knepp, Ayrılış, Çözüm, Ermişler ya da Günahkârlar, Kuşlar Meclisi / Simurg, Fernando Krapp Bana Mektup Yazmış, Savaş ve Kadın, Ördek Muhabbetleri, Nathalie, Antiloplar, Elektra.*
(bkz.http://zeynepavci.blogspot.com/)

Ek 2b. Söyleşi Metni

S:Yazar kimliğinizin yanı sıra Türkiye'nin en önde gelen tiyatro çevirmenlerindensiniz. 1975'ten bu yana çeviri etkinliğinizi aralıksız sürdürmektesiniz ve tiyatro alanında gerek özgün oyun, gerekse çeviri bağlamında birçok ödülün sahibisiniz. Bu güne kadar kaç çeviri çalışması gerçekleştirdiniz, bunlardan kaçı yayımlandı? Kaçı sahnelendi?
Y: Şimdiye dek saymamıştım ama iyi ki sordunuz, siz sorunca saydım: Türkiye'de 20 çevirim, üç de uyarlama çalışmam sahnelenmiş. Bir kısmı birden fazla sahnelenme şansını buldu. Yayımlanma açısından durum o kadar parlak değil. Shakespeare çevirilerim, *Abélard ve Héloise* ve *Alacaklılar* yayımlanan çeviriler. Ayrıca *Gılgameş* de yayımlanma şansına kavuştu.
S: Çevireceğiniz metinleri nasıl belirliyorsunuz? Kendiniz mi seçip yayınevlerine ve/ya da tiyatro kurumlarına öneriyorsunuz yoksa onlardan gelen önerileri mi değerlendiriyorsunuz?
Y: Genellikle önerilen metinleri çeviriyorum. Çoğunlukla da sahnelendiler. Ama Hedda Gabler, Peer Gynt ya da Kristof Kolomb gibi severek çevirdiğim ama çeşitli nedenlerle sahnelenemeyen metinler de var.
S: Benimsediğiniz çeviri yaklaşımını kısaca belirtebilir misiniz?
Y: Söz konusu sahne yapıtı olduğunda metnin oyuncu ile izleyici arasında olumlu bir ilişki kurmasını hedeflerim. Oyuncu ve oyunun sahnelenmesine katkıda bulunan

herkes metin ile güzel bir ilişki kurmalı ki metnin demek istediklerini, duygusunu, yazarın ve karakterlerin sesini izleyiciye başarıyla iletsin.
S: Olcay Kunal'la birlikte çevirmiş olduğunuz *Roberto Zucco* Kocaeli Şehir Tiyatrosu yapımı olarak, Işıl Kasapoğlu tarafından 11. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali kapsamında, Mayıs 1999'da sahnelenmiş olup aynı zamanda Türkiye'de ilk kez sahnelenen Koltès oyunu olma özelliğini taşımakta. Bir Koltès oyununu çevirmek fikri nasıl gelişti?
Y: Fikir Işıl Kasapoğlu'nundu. Koltès hakkında bilgim vardı ama hiçbir metnini okumamıştım. Olcay Kunal'ın çevirisine bir miktar katkıda bulundum denebilir.
S: Aradan geçen zaman zarfında bu çevirinizin yayımlanması için bir girişimde bulundunuz mu?
Y: Hayır. Artık çevirdiklerimin yayımlanması için birilerinden öneri gelmesini bekliyorum. Tiyatro çevirisi sahnelenmek için yapılıyor, yayın dünyası apayrı bir dünya. Her ikisiyle birlikte uğraşmak ise yorucu olmaya başladı.
S:Tiyatro alanında uzman bir çevirmen olarak gerek metinleri çözümlemek, gerekse Türkçeye aktarmak bağlamında Koltès oyunlarını nasıl değerlendiriyorsunuz?
Y: Birçok çağdaş drama yazarıyla kıyaslandığında Koltès'in yapıtları Türkçeye oldukça fazla sayıda çevrildi. Yiğit Bener'in çevirisini (Toplu Oyunları-1, Boyut Yayınları, 1999) okudum ve son derece başarılı buldum. Koltès zorlu, zorlayıcı bir adam, zorlayıcı bir yazar, kendi dâhil kimse için hayatı kolaylaştırmamış. Bu durum çevirmenleri için de geçerli.
S: Koltès oyunları genelde çok katmanlı metinler olarak bilinmekte. *Roberto Zucco* da özellikle metinlerarasılık bağlamında hayli çetin bir metin. Örneğin *Hamlet*'le birçok koşutluklar kurulabilir. Çeviri sürecinde metni metinlerarası bir okumaya tâbi tuttunuz mu? Eğer tuttunuzsa ne tür saptamalarda bulundunuz? Bunlar çevirinize nasıl yansıdı?
Y: Tiyatro metni katmanlı olduğu zaman daha değerleniyor. Roberto Zucco'nun yazarın en çok sahnelenen oyunu olması herhalde yazarın özgün sesi yanında oyunun katmanlarının cazibesinden geliyor. Az önce söylediğim gibi, ilk çeviriyi Olcay Kunal yaptı, metin benim elime ondan sonra geldi. Metne dokunmadan önce yazarı tanımaya çalıştım. Kolay olmadı. Ona sormak istediğim çok şey vardı ama ne yazık ki hayatta değildi. Hayır, metinler arası bir okuma yapmadım. Böyle bir çalışma yapıldığında, eminim, Hamlet dâhil, birçok metin ile paralellikler bulunabilir. Ama benim işim yazara ve onun belirli bir metnine odaklanmaktı o sırada. Unutmayın ki, Türkiye'de aşağı yukarı her şey son dakikayı birkaç dakika geçe yapılır. Keşke bir çeviri için bir yıl verilse de metinler arası okuma yapacak olanak bulunsa...
S: Çevirinizde Koltès'in argo ve küfre hayli yer verdiği söyleminin, tüm repliklerde olmamakla birlikte, yer yer yumuşatıldığı görülmekte. Bu çeviri yaklaşımınızın nedenlerini açıklayabilir misiniz? Aradan on yılı aşkın bir süre geçti, bu gün aynı metinleri çevirecek olsanız yaklaşımınızda bir değişiklik olur muydu?
Y: Özellikle ödenekli tiyatrolar söz konusu olduğunda küfür içeren metinlerin hassasiyetle ele alınması gerekiyor bence. Roberto Zucco bu konuda söz konusu hassasiyeti göstermek durumunda kaldığım tek metin değil. Ayrıca not etmekte yarar var: Yapıt Cédric Kahn tarafından sinemaya uyarlandığında film Fransa'da, Chambéry'de yasaklanmıştı. Şimdi çevirsem aynı hassasiyeti gösteririrdim sanıyorum.
S: Koltès oyunları biçimsel ve biçemsel olarak görece zor metinler olarak tanınmakta. Bu oyunları çevirmek sizce her çevirmenin ve/ya da her tiyatro çevirmenin gerçekleştirebileceği bir etkinlik mi?
Y: Az önce değindiğim gibi, kolayı seçmeyen bir yazar Koltès. Zaten hiçbir yazarın böyle bir zorunluğu da yoktur sanırım. Kimse kolay yazmak zorunda olmadığı gibi,

her çevirmen ille de her metni çevirmek zorunda değil. Bugün karşıma yeni bir Koltès metni gelse sanırım destek alırım. Bu tür metinlerde bir kişi yerine iki ya da daha çok kişi mükemmele daha başarıyla ulaşır diye düşünüyorum.
S: Bir tiyatro yazarı olarak çağdaş metinler çerçevesinde Türk okuyucusunun /seyircisinin alımlamasını nasıl değerlendiriyorsunuz?
Y: İzleyicinin ya da okurun metni içselleştirmesi, algılama biçimi yalnızca kendilerine bağlı olmasa gerek. Okunacak metinde çevirmenin, sahnelendiğinde ise yönetmenin, oyuncuların, sahnelenmesinde emeği geçen herkesin katkılarını göz ardı etmemeliyiz. Galiba metni okura ya da izleyiciye ulaştırmayı üstlenenlerin metinle, metnin anlattıklarıyla, yazarın dünyasıyla kurdukları ilişki her şeyi etkiliyor.
S: Bir tiyatro çevirmeni olarak harcadığınız emeğin maddi ve/ya da manevi karşılığını aldığınızı düşünüyor musunuz?
Y: Fazla bir şey beklemeyerek yapıyorum bu işi. Tiyatronun ortaklaşa yapılan bir şey olduğunu düşünürseniz, o ortaklığın kazandırdıkları benim için hep ön planda oldu.
S: Başka bir Koltès oyunu daha çevirmeyi düşünüyor musunuz?
Y: Neden olmasın? O sırada yeterli cesaretim varsa yaparım.
KATKILARINIZ İÇİN TEŞEKKÜR EDERİM.

## Ek 3. Yiğit Bener (Çevirmen)

### Ek 3a. Özgeçmiş

Türkiye'de çeviri dünyasının yakından tanıdığı Yiğit Bener, gerek konferans çevirmenliği, gerekse yazınsal çeviri alanlarındaki ustalığıyla ünlenmiş bir çevirmendir. Paris ve Ankara'da öğrenim görmüş olup, Ankara Üniversitesi Tıp Fakültesi son sınıf öğrencisiyken, 12 Eylül 1980 darbesi sonrası yurtdışına çıkmış ve on yıl süresince Paris ve Brüksel'de yaşamıştır. Fransızca dilini çok iyi kullanması Bener'in Türkiye'ye döndüğünde çeviri sektöründe çalışmasına yol açmıştır. Bu alanda verilen eğitim çalışmalarına da katılmış ve YTÜ, Boğaziçi ve Bilkent Üniversitelerinin Çeviri Bölümlerinde öğretim elemanı görevlerini üstlenmiştir. Sözlü çeviri sektörünün kurumsallaşmasına ön ayak olmuş olan Bener, AIIC'in (Uluslararası Konferans Tercümanları Derneği) Türkiye Bölge Temsilcisidir; ayrıca AIIC ilkeleri doğrultusunda faaliyet gösteren TKTD'nin (Türkiye Konferans Tercümanları Derneği) değişik dönemlerde üç kez başkanlığını yapmış, halen de derneğin Etik Kurul başkanıdır.

Sözlü çeviri alanında olduğu kadar yazınsal çeviri alanında da çok başarılı bir kariyer çizgisi gösteren Bener, Louis-Ferdinand Céline'in *Gecenin Sonuna Yolculuk* başlıklı yapıtının çevirisiyle (YKY, 2002) 1 Kasım 2002'de Dünya Kitap Yılın Çeviri Ödülü'ne lâyık görülmüştür. Bener, ayrıca Jean-Marie Laclavetine, Agnès Michaux, Bernard-Marie Koltès, Jean Michel Casa, Michel Lequenne, Ernest Mandel gibi yazarların kitaplarını Türkçeye kazandırmıştır. Erhan Bener, Vüs'at Bener ve Enis Batur'un bazı metinlerini de Fransızcaya çevirmiştir.

Çevirmenlik mesleğinin yanı sıra Yiğit Bener, yazar kimliğiyle *Eksik Taşlar* ve *Kırılma Noktası,* başlıklı romanlarıyla *Özgür Rosto* başlıklı bir çocuk kitabı, ayrıca Fransızcaya da çevrilen *Öteki Kâbuslar* başlıklı bir öykü kitabı kaleme almış olup, edebiyat, sanat, siyasetle ilgili makale ve denemeleri çeşitli dergilerde yayımlanmıştır. (yeni romanı *Heyulanın Dönüşü* Eylül ayında yayınlanacaktır)

### Ek 3b. Söyleşi Metni

S: Çeviri etkinliğinin hemen hemen her alanında başarılı çalışmaları olan bir çevirmensiniz. Sözlü çevirmen olarak başladığınız ve bu alanda usta bir çevirmen olarak ünlendiğiniz çevirmenlik kariyerinizde yazınsal çeviri bağlamında da çok başarılı çalışmalara imza attınız. Bu güne kadar yayımlanmış kaç çeviriniz bulunmaktadır?

Y: Mahkeme çevirmenliğinden toplumsal çevirmenliğe, konferans çevirmenliğinden her tür yazılı çeviriye kadar, çeviri etkinliğinin her alanında çalışmış olduğum doğru. Başarı ve ustalık ise sizin nazik takdiriniz. Çevirmen olarak ilk profesyonel sözleşmemi yaptığımda 16 yaşında olduğuma göre, fiilen 37 yıldır çevirmen olarak çalışıyorum; oysa kitap olarak yayınlanmış çevirim yalnızca 11. Bunun nedeni, ağırlıklı olarak sözlü çeviri alanında çalışmış olmam; ayrıca gerek Türkçeye gerekse de Fransızcaya doğru yaptığım yazılı çevirilerin ezici çoğunluğunun makalelerden oluşması.

S: Çevireceğiniz metinleri nasıl belirliyorsunuz? Kendiniz mi seçip yayınevlerine öneriyorsunuz yoksa yayınevlerinin önerilerini mi değerlendiriyorsunuz?

Y: Çevirdiğim makalelerin önemli bir kısmını kendim seçmiştim; aynı şekilde çevirdiğim Fransız ozanların şarkı sözlerini de hep kendim seçtim. Ancak kitap olarak yayınlanmış çevirilerin tümü yayınevleri tarafından bana önerilen metinlerden oluşuyor.

S: Böylesi deneyimli ve farklı alanlarda çalışmış bir çevirmen olarak tiyatro çevirisini nasıl değerlendiriyorsunuz? Tiyatro çevirirken nasıl bir yaklaşım benimsiyorsunuz?
Y: Tiyatro çevirisi alanında pek deneyimli olduğum söylenemez: Şimdiye kadar yalnızca Koltès tek bir oyununu, *Batı Rıhtımı*'nı çevirdim. Önemli ve çetrefilli bir metindi gerçi; ancak tek bir örnekten yola çıkarak genelleme yapmam doğru olmaz. Belki şu kadarını söyleyebilirim: İşin doğası gereği tiyatro metinleri, sözel niteliği ağır basan yazınsal metinlerdir. Gözle takip edilmekten çok, yüksek sesle söylenmeleri amaçlanmıştır: İçerik kadar söyleyiş biçimi, müzikalite, sözel ifadenin yaratacağı duygusal etki, izleyicinin buna anında maruz kalmasının doğuracağı farklı algılama ve benzeri etkenler önem kazanıyor. Bu anlamda, sözlü çevirmen kimliğimin de bu çeviri sürecinde devreye girdiğini belirtebilirim.
S: Tiyatro sanatıyla metin ve/ya da sahne düzleminde hiç ilginiz oldu mu?
Y: Ortaokul ve lise çağlarında tiyatro topluluklarında yer almıştım. Jules Romain'in *Knock* ve Jean Tardieu'nün *Conversation Sinfonietta* oyunlarında rol aldım. Ayrıca Molière'in *Bilgiç Kadınlar* ve *Kibarlık Budalası* oyunlarını kendimiz sahneye koyup rol almıştık. Daha sonraki yıllarda ise tiyatroyla ilgim daha çok okur/izleyici düzeyinde kaldı.
S: Bir Koltès oyunu çevirmek fikri nasıl oluştu? Bu sizin seçiminiz miydi yoksa talep üzerine mi çeviriyi gerçekleştirdiniz?
Y: Bu oyunu çevirmemi, o zamanlar Şehir Tiyatrolarında yönetici olan yakın dostum ve konferans çevirmeni olarak meslektaşım Serra Yılmaz önermişti.
S: Çevirdiğiniz metin hem İBBŞT tarafından sahnelendi, hem de tiyatro alanının Türkiye'deki en önemli yayınevi olan Mitos tarafından yayımlandı. Bu, ilk olarak bir tiyatro metni çeviren bir çevirmen için gerçekten büyük başarı, özellikle de zor bir yazar olduğu tiyatro uzmanlarınca da kabul edilen Koltès söz konusu olunca. Çeviri öncesinde yazarı tanıyor muydunuz?
Y: Hayır. Diğer metinlerini ve yaşam öyküsünü bu çeviri sayesinde keşfettim. Sanırım bu süreçte en büyük kazancım, Koltès gibi ilginç bir yazarın eserine bu vesileyle ulaşabilmem oldu.
S: Koltès metinlerini nasıl değerlendiriyorsunuz? Sizce sıradan bir çevirmen bu metinleri çevirebilir mi?
Y: Koltès güçlü bir yazar. Birçok oyununda işlediği "yabancılık" ve "ötekilik" temaları, benim de yazar olarak irdelediğim, ilgilendiğim konular. Çeviriye gelince, Koltès'in metinleri zorlayıcı pasajlar, kültürel incelikler içeriyor. Günlük konuşma dili, argo ve daha farklı dil düzeyleri aynı bölümlerde, birbirini izleyen diyaloglarda yer alabiliyor. Metnin kendine özgü bir müzikalitesi mevcut. Yer yer upuzun tiratlar içeriyor; ancak bu tiratların özel bir temposu var: Hızlı okunabilmeleri gerekiyor, aksi halde mizahi etki yok olabilir. Çevirmenin, anlamı düz olarak vermekle yetinmeyip, bu tür incelikleri, etkileri ve üslubu da mutlaka aktarmayı başarması gerekir. Dolayısıyla çevirmen, Koltès gibi yazarların metinleri söz konusu olduğunda her zamankinden daha yaratıcı olmak zorunda. Gerçi bu söylediğim tüm yazınsal çeviriler için geçerli: Çeviri özgün bir yaratıdır; dolayıyla çevirmen zaten asla "sıradan" olmamalı…
S: Oyunu bildiğiniz gibi Fransız yönetmen Nicolas Klotz yönetti. Sahneleme aşamasında çevirmen olarak yönetmene destek verdiniz mi? Dramaturgi çalışmalarına çevirmen olarak katıldınız mı?
Y: Belli çalışmalara, özellikle ilk aşamada katıldım. Çeviride bazı ince ayarları o sürecin sayesinde, oyuncularla da diyalog kurarak yaptım.
S: Seyircinin alımlamasına yönelik bir izleniminiz oldu mu?

Y: Seyirci oyuna pek fazla ilgi göstermedi ne yazık ki. Kanımca bunda oyunun kendisinden çok, yönetmenin olabildiğince ağır tempolu yorumu belirleyici rol oynadı. Açıkçası, benim çevirirken kafamda canlandırdığım canlı ve mizah ağırlıklı oyunla, sayın Klotz'un sahnelediği ağdalı trajedi gösterisi pek birbirini tutmuyordu. Gerçi, bu alanda uzman değilim, dolayısıyla ahkâm kesmem pek doğru olmaz. Öte yandan, yönetmenler için kaleme aldığı talimatlarda bu metnin asla bir trajedi havasında sahnelenmemesi gerektiğini vurgulayan Koltès, özellikle uzun tiratların çok hızlı bir tempoda, örneğin çişi varken sözlüye kaldırılmış bir öğrencinin dersini alelacele söylemesine benzer bir tarzda aktarılması gerektiğini açıkça belirttiği halde, Fransız yönetmen tam tersini yapmıştı. İtiraf etmeliyim ki, kendi çevirdiğim bu oyunu –yani sonuçta benim kalemimden çıkmış Türkçe cümleleri- kaçınılmaz bir heyecanla izlerken, yer yer benim bile gözkapaklarım ağılaşmıştı! Benim için bu deney ciddi bir düş kırıklığı olmuştu. Sanırım epey emek verdiklerine tanık olduğum oyuncular için de öyle…

S: Başka bir Koltès metni daha çevirmeyi düşünür müsünüz?

Y: Neden olmasın? Ancak böyle bir işe kalkışmadan önce, başka bir yönetmenin yorumuyla *Batı Rıhtımı*'nı sahnede bir kez daha ve doya doya izleyip, tiyatro çevirisiyle barışmak isterim doğrusu…

KATKILARINIZ İÇİN TEŞEKKÜR EDERİM.

## Ek 4. Esen Çamurdan (Çevirmen)

Ek 4a. Özgeçmiş

Notre Dame de Sion Fransız Kız Lisesinden sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdi. Paris'te (La Nouvelle Sorbonne, Paris X ) Anne Ubersfeld'le birlikte "Geleneksel Türk Tiyatrosu -Ortaoyunu" konulu yüksek lisans tezini hazırladı. 1979'da Devlet Tiyatrolarına dramaturg olarak girdi ve birkaç yıl verdiği ara dışında, 2008 yılına dek çalıştı. .Çeşitli konservatuar ve tiyatro okullarında dramaturgi ve tiyatro tarihi dersleri verdi. Çocuklarla yaratıcı drama çalışmalarında bulundu, sanat atölyeleri düzenledi 1982 yılından bu yana çeşitli gazete ve dergilerde tiyatroyla ilgili eleştiri ve inceleme yazıları yazmakta; tiyatro oyunları ağırlıklı olmak üzere, Fransızcadan Türkçeye çeviriler yapmakta. İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrolarında da bir süre dramaturg olarak çalışmış olan Esen Çamurdan, Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali ile Uluslararası Eskişehir Festivalinin tiyatro danışmanlığının yanı sıra Eskişehir'de, yine aynı festival kapsamında, yaratıcılığa yönelik çocuk etkinlikleri düzenlemektedir.
Tiyatro Eleştirmenleri Birliği (TEB) adına yönettiği, 1923-1990 yıllarını kapsayan *Eleştirmen Gözüyle (Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi)* Kültür Bakanlığınca 1994 yılında basıldı.
Son yıllarda çalışmalarını çağdaş Türk tiyatrosu üstünde yoğunlaştırdı, yayınlanmış beş kitabı bulunmaktadır: *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi* (Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1996), *Hıçkırmakla Haykırmak arası (Sabahattin Kudret Aksal oyunlarını bir okuma denemesi)* (Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 2001), *Şiddet ile Oynamak (Çağdaş Türk tiyatrosunda şiddet görünümleri)* (Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 2004), *Haldun Taner Seyir Defteri* (Bilgi Yayınevi, Ankara 2006), *Gülmenin Oyunsu Özgürlüğü (Geleneksel ve Çağdaş Tiyatromuzda Gülme)* (Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 2010).

Ek 4b. Söyleşi Metni

S: Tiyatro üzerine araştırma kitapları kaleme aldınız ve Devlet Tiyatrolarında dramaturg olarak çalıştınız. Yazar ve dramaturg kimliklerinizin yanı sıra çeviriyle de ilgileniyorsunuz. Bu güne kadar kaç çeviri çalışması gerçekleştirdiniz, bunlar hangi alanlara yönelikti, bunlardan kaçı yayımlandı?
Y: Kendi kendime çevirip bir yana bıraktıklarımı saymazsak altı tiyatro oyunu, bir tane de İsmail Yerguz ile birlikte gerçeküstücülük üstüne kuramsal bir çeviri yaptım. Bu sonuncusu 1991 yılında İletişim Yayınlarınca basıldı, oyunların tümü sahnelendi ama yayınlanmadı. Görüldüğü gibi daha çok tiyatro metni çevirisi yapıyorum, tabii fırsat buldukça. Çok keyif veriyor bana oyun çevirmek. Düşünsenize, tüm kişilerin dilleri oluyorsunuz, kendinizi onların yerine koyup konuşturuyorsunuz, öfkelenenle öfkeleniyor, sevinenle seviniyorsunuz, tüm oyunu imgeleminizde baştan kuruyorsunuz, konumları, durumları değerlendiriyorsunuz… En önemlisi de, tüm bunları yaparken kesinlikle yazarı unutmuyorsunuz, unutmamanız gerek; onun biçemini, kurgusunun özgün yapısını gözetmeniz gerek, her şey onun adına gerçekleşiyor çünkü, işin asıl eğlenceli, eğlenceli olduğu denli kritik yanı tam da bu nokta: Birinin sesisiniz ama ses sizin sesiniz.
S: Türkiye'deki Koltès çevirilerine kronolojik olarak baktığımızda, yayımlanmamış olmakla birlikte, ilk Koltès çevirisini sizin gerçekleştirdiğinizi görüyoruz. Bir Koltès oyununu çevirmek fikri nasıl gelişti?

Y: Paris'te gördüm oyunu, Koltès oyunlarını sahneleyerek onu Fransa'ya tanıtmış ve sevdirmiş olan Patrice Chéreau yönetmişti, çok beğendim: Metin çarpıcıydı, yönetmen de, oyuncular da yazarın hakkını veriyorlardı doğrusu. En çok da Koltès'in konuşulan ancak hiçbir şey söylemeyen, kopuk dili çekti beni. Dil ile oynamayı seven biri olarak, onunla uğraşmaya karar verdim, bunun en iyi yolu da yazarı kendi dilime çevirmekti.
S: Koltès'in yapıtını göz önüne aldığımızda çevirmek için görece en zor metinlerden birini seçtiğiniz anlaşılıyor. Bu ilk Koltès çeviriniz için seçiminizi neye göre yaptınız?
Y: Özellikle çağdaş tiyatro yapıtlarında beni çok konuşmayanlar heyecanlandırır, her bakımdan ekonomik olanlar, sahneye ve salona yorum fırsatı verenler. Bunlarda dile getirilen, gerçekten olup bitenin ancak küçük bir parçasını oluşturur; oysa suskunluk, sessizlik, kopukluk vb. konuşulandan daha çok şey söyler, daha derin anlamları imler. Son yıllarda ilgiyle izlediğim yazar Jon Fosse'un deyişiyle, "tiyatronun soyut yapısı" ilgimi çekiyor: Kimin, hangi konumda ne söyle(me)diği, repliklerin uzunluğu, kısalığı, metnin yapısı… *Pamuk Tarlalarının Yalnızlığında*'da tüm bunları buldum. Dediğim gibi metin çok çarpıcı; gerek kurgusu ya da kurgusuzluğu, içten içe işlenen izlekler, gerekse tüm bunları bütünleyen dili insanı ta içinden vuruyor.
S: Çevirinizin yayımlanması için bir girişimde bulundunuz mu?
Y: Bulunmadım; yazarın kimi oyunları basıldı ama, çevrildiği bilinmesine karşın, bununla pek ilgilenen olmadı.
S: Yapılması gereken, ancak özellikle de 90'lı yıllarda, Türk okuyucusunun çok da alışık olmadığı bir yaklaşımı benimseyerek çevirinize bir önsöz yazdınız, bu da sizin ne denli bilinçli bir çevirmen olduğunuzun göstergesi. Neden buna gereksinim duydunuz?
Y: Gereksinim duydum çünkü "önlem" almak istedim. Çünkü, deneyimlerimden biliyorum, özellikle sahnede, oyuncular, konuşmanın akışkanlığı veya söyleyiş rahatlığı için, yazarın biçemini hiç gözetmeden, metni rahatlıkla değiştirebiliyorlar, yönetmenler açısından da durum farklı değil. Bırakın Koltès'in bilinçle yapılmış cümle düşüklüklerini, yinelemelerini, noktalama işaretlerini; özellikle kullanılmış Osmanlıca sözcüğü Türkçeleştiren ya da bunun tersini yapan, uzun replikleri –soluk yetmiyor diye- kısaltan, kimi sözcükleri değiştiren vb. o kadar çok oyuncu ve yönetmen gördüm ki… Tabii aslında sorun oyunun ruhunu kavrayıp kavrayamamakta yatıyor, eğer o duyarlılığı taşıyorsanız ya da iyi bir profesyonel olarak yakaladıysanız onu, dil kendiliğinden akar.
S: Oyunun dili, şiirsel yapısı ve müzikal tınısıyla Baudelaire'in düzyazı şiirlerini anımsatmaktadır. Öz ve biçimin iç içe geçtiği bir yapı sergileyen bu metin, öteki koltezyen metinlerde olduğu gibi noktalamalarıyla da yazarın biçemini yansıtmaktadır. Böylesi zor ve bol katmanlı bir metni biçimsel ve biçemsel olarak hiç ödün vermeden çevirmenizi neye borçlusunuz?
Y: İstanbul Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı fakültesinde Adnan Benk, Tahsin Yücel, Berke Vardar gibi hocaların öğrencisi olmamın bunda büyük etkisi var sanıyorum; ancak insanın kendi yapısının, karakterinin çalışmasına yansıdığını da unutmamak gerek.
S: Koltès oyunları metinlerarasılık bağlamında da farklı okumalara olanak tanımakta. Örneğin bu oyunun başlığı için Koltès, en sevdiği sinema yönetmenlerinden Norman Jewison'un *In the heat of the Night* (*Gecenin sıcağında*) filminin başlığından esinlenmiştir. Oysa Salino (2009, 284), Koltès'in de okumuş olduğu, Carson McCullers'in *Frankie Adams* romanındaki pamuk tarlalarını anımsattığını belirtmektedir. Sarah Hirschmuller (Bident Christophe, Régis Salado, Christophe

Triau. 2004, 33)'se yazarın yirmili yaşlarda tutkuyla okuduğu 16. yüzyıl İspanyol azizi Jean de la Croix'nın *La Nuit obscure* başlıklı yapıtından esinlendiğini düşünmektedir. Sizce bu tür metinlerarası okumalar çeviri sürecine katkı sağlar mı? Sizin bu metinde öyle bir tespitiniz oldu mu?
Y: Belirttiğiniz doğrultuda metinlerarası okumaların çeviri sürecine katkı sağladığını düşünmüyorum, hatta tam tersine, bunlardan kaçınmanın daha sağlıklı olacağına inanıyorum. Biçemi, kurguyu çözümleyebilmek adına yazarı tanımak önemli, ancak çevrilecek metine kendi içinde bir bütün olarak bakılmasından yanayım. Kaldı ki, yalnızca tiyatro alanında değil, her türün çevirisinde kanımca önemli olan yapıtın tonunu bulabilmek, ruhunu yakalayabilmek.
S: Bir tiyatro uzmanı olarak gerek metinleri çözümlemek, gerekse Türkçeye aktarmak bağlamında Koltès oyunlarını nasıl değerlendiriyorsunuz?
Y: *Pamuk Tarlalarının Yalnızlığında* Koltès'in sevdiğim tek oyunu. Açıkcası, ötekileri onun kadar anlamlı ve derin bulmuyorum.
S: Koltès çevirmek sizce her çevirmenin ve/ya da her tiyatro çevirmenin gerçekleştirebileceği bir etkinlik mi?
Y: Dil bilinci olan ve her iki dile de egemen olan her çevirmen tabii ki Koltès'i çevirebilir, yazarın özel bir yetenek gerektirdiğini düşünmüyorum. Yalnız, sizin de dediğiniz gibi, *Pamuk Tarlalarının Yalnızlığında* özel bir yer tutar Koltès dramaturgisinde; ötekilere göre hem daha çok katmanlı hem de müthiş bir dil cambazlığı yapılıyor, ayrıca metnin etkileyici bir şiirselliği var.
S: Kısmi bir denemeden öte metin henüz sahnelenmedi, bu bağlamda bir girişiminiz oldu mu?
Y: Doğruyu söylemek gerekirse, ben oyunu çevirirken, birçok neden yüzünden, Türkiye'de uzun bir süre sahnelenmeyeceğini biliyordum, bu yüzden ne yayınlanması ne de sahnelenmesi için herhangi bir girişimde bulundum. Bugüne dek iki kişi benden metni istedi, okuyunca caydılar. Anlayacağınız, *Pamuk Tarlalarının Yalnızlığında,* onunla aynı duyarlılık çizgisinde olan ve sahneleme ya da oynama becerisini, cesaretini gösterecek tiyatrocuları sabırla beklemeyi sürdürüyor.
S: Başka Koltès oyunu çevirmeyi düşünüyor musunuz?
Y: Düşünmüyorum.
KATKILARINIZ İÇİN TEŞEKKÜR EDERİM.

**Ek 5. Işık Ergüden (Çevirmen)**

Ek 5a. Özgeçmiş

Galatasaray Lisesi ve Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde okumuş ve genç yaşta girdiği cezaevinde 12 yıl kalmıştır (daha fazla bilgi için bkz. ozgurmedya.org: Bayram Balcı'nın kendisiyle yaptığı ve 09-16.2008 tarihli *Yaşamda Demokrasi* gazetesinde yayınlanmış söyleşi). Işık Ergüden öncelikle Fransızca olmak üzere, İngilizce ve İspanyolca'dan çeviri yapmaktadır. Bataille, Foucault, Baudrillard, Blanchot, Althusser, Bachelard gibi yazarları çevirmiş olup sosyoloji, felsefe, tarih, dilbilim, edebiyat gibi alanlarda yayımlanmış birçok çeviri kitabı bulunmaktadır; kendisi yüzü aşkın kitabı da yayına hazırlamıştır. Çevirdiği kitaplardan bazıları şunlardır: *Edgar Poe* (Charles Baudelaire), *Lanetli Pay* (Georges Bataille); *Tüm İnsanlar Ölümlüdür* (Simone de Beauvoir), *Max Weber* (Laurent Fleury), *İslam* (Dominique Sourdel), *Freud* (Roland Jaccard), *Dilbilim* (Jean Perrot), *Kierkegaard* (Olivier Cauly), *Madde ve Bellek* (Henri Bergson), *Manastır Güncesi* (Jose Saramago), *60 Yıl Sonra Auschwitz* (Annette Wieviorka).
Çevirmen ve editör kimliğinin yanı sıra Ergüden, yazar kimliğiyle de *Sessizliğin Anarşisi* (2008), *Hapishane Çağı* (2007), *Kurşunkalemle (1996) olmak üzere 3 kitap kaleme almış olup çeşitli* deneme yazıları da dergilerde yayımlanmıştır.

Ek 5a. Söyleşi Metni

S: Yazar kimliğinizin yanı sıra çeviri alanında tarihten sanata, felsefeden sosyolojiye kadar uzanan geniş bir yelpaze içinde çalışan bir çevirmensiniz. Ayrıca sayısız çeviri yapıtı da yayıma hazırladınız. Bu güne kadar kaç çeviri çalışması gerçekleştirdiniz, bunlardan kaçı yayımlandı? Editörlüğünü üstelendiğiniz yayın sayısı kaç tanedir?
Y: Yazarlığı kimlik olarak görmek istemedim. Çevirmenlik ise hayatta kalmak için yapmak zorunda kaldığım, keşke imkân olsa da maddi nedenlerle yapmasam dediğim bir uğraş. Bu güne kadar yayımlanmış çevirilerimin sayısı 140'a yaklaşıyor. Yayımlanmayı bekleyen de 20 kadar çevirim var. Editörlüğünü yaptığım eserlerin sayısını ise bilmiyorum.
S: Çevireceğiniz metinleri nasıl belirliyorsunuz? Kendiniz seçip yayınevlerine mi öneriyorsunuz yoksa yayınevlerinin önerilerini mi değerlendiriyorsunuz?
Y: Çeviriyi bir "meslek" olarak yapıyor olunca metin belirleme şansınız pek olmuyor. Yaşayabilmek için, hayatın akabilmesi için sürekli çeviri yapmak durumunda kalınca "ne iş olsa yapılır" konumuna kaçınılmaz olarak düşünülüyor. Ancak dışardan editörlük yaptığım kimi yayınevleri için kitap seçtiğim, bunların bazılarını da çevirdiğim elbette oldu.
S: Benimsediğiniz çeviri yaklaşımı bağlamında farklı alanlarda gerçekleştirmiş olduğunuz çeviriler ile tiyatro metinlerinin çevirisi arasında kısaca bir karşılaştırma yapabilir misiniz?
Y: Bir önceki soruda da kısmen belirttiğim gibi çeviri süreci -ne yazık ki!- tamamen meta olarak kitap üretimine dönük bir süreç olunca, çevirmenin konumu da büyük oranda seri üretim yapan bir kol emekçisine dönüşüyor. Bu koşullarda şahsen herhangi bir alanda uzmanlaşarak çeviri yapmak gibi bir lüksüm olamadı. Zaten -yanlış hatırlamıyorsam- çevirdiğim tek tiyatro metnidir Koltès'in kitabı... Dolayısıyla, kendimi "tiyatro metni çevirmeni" olarak hiç görmediğim gibi, çeviriler arasında da böyle bir fark yapmıyorum.
S: Çeviri öncesinde yazar ve metin kapsamında nasıl bir çalışma gerçekleştirirsiniz?

Y: Hiçbir çalışma gerçekleştirmediğimi söylemek en doğrusu olur sanıyorum. Metni önüme alıp işe koyulmuşumdur. Genellikle çeviriyi tamamladıktan sonra ikinci kez bilgisayar ekranından okuma yaparım ve bu aşamada karşılaştığım sorunları çözmeye çalışırım.
S: 2003'te Dost Kitabevi tarafından yayımlanmış Koltès seçkisi içinde yer alan 3 oyunun çevirisini gerçekleştirdiniz. Koltès oyunlarını çevirmek fikri nasıl gelişti?
Y:Benimle ilgili bir fikir değildi. Tamamen Dost Yayınları'nın editoryal programı kapsamındaki bir kitap olarak bana çeviri teklifi geldi, ben de kabul ettim.
S: Koltès yapıtı içinde çevrilecek metinleri nasıl saptadınız? Seçiminizde henüz yayımlanmamış *Ormanlardan Hemen Önceki Gece* ya da *Pamuk Tarlalarının Yalnızlığında* gibi yazarın en önemli kabul edilen oyunlarına neden yönelmediniz?
Y: Yukarda da belirttiğim gibi kitabın ve metinlerin seçimi tamamen Dost Yayınları'nın tercihidir.
S: Çevirileriniz henüz sahnelenmedi. Sahnelenmeye yönelik herhangi bir proje söz konusu mu? Metin(ler) bu güne kadar herhangi bir tiyatronun repertuarına girdi mi?
Y: Bu konuda bu güne dek bana ulaşan hiçbir bilgi olmadı.
S: Bir çevirmen olarak gerek metinleri çözümlemek, gerekse Türkçeye aktarmak bağlamında Koltès oyunlarını nasıl değerlendiriyorsunuz?
Y: Dediğim gibi, özel bir tercih ya da çalışma sonucu yöneldiğim bir metin değildi. Üzerinden de çok uzun zaman geçti, araya çok fazla çeviri girdi. Belki o dönemde bir şeyler söyleyebilirdim ama şu an bu soruya verebilecek hiçbir cevabım yok.
S: Koltès oyunları biçimsel ve biçemsel olarak görece zor metinler olarak tanınmakta. Bu oyunları çevirmek sizce her çevirmenin ve/ya da her tiyatro çevirmenin gerçekleştirebileceği bir etkinlik mi?
Y: Özel olarak tiyatro metni çevirmeni olmayan benim çevirdiğim metinler eğer Türkçede okunabilir olmuşsa, bence herkes çevirebilir!
S: Bir tiyatro çevirmeni olarak harcadığınız emeğin maddi ve/ya da manevi karşılığını aldığınızı düşünüyor musunuz?
Y: "Bir tiyatro çevirmeni" olarak değil ama "çevirmen olarak" benim ve diğer çevirmenlerin emeklerinin karşılıklarını almalarının asla söz konusu olmadığını; Türkiye koşullarında hiçbir sosyal güvencesi (sigorta, emeklilik, vs.) olmayan çevirmenlerin haftanın yedi günü sürekli çalışarak bile asgari yaşam koşullarına erişemediklerini belirtebilirim... Bu durumun ne özel olarak Koltès çevirisiyle ne de Dost Yayınları'yla ilişkisi var. Genel olarak ülkenin her alanı gibi bu kesimin de ortak sorunları bu.
S: Başka bir Koltès oyunu daha çevirmeyi düşünüyor musunuz?
Y: Koltès çok da bende iz bırakan bir çeviri çalışması olmadı. Ama herhangi bir teklif gelirse elbette değerlendiririm...
KATKILARINIZ İÇİN TEŞEKKÜR EDERİM.

## Ek 6. Ayberk Erkay (Çevirmen)

Ek 6a. Özgeçmiş

Edebiyatçı, çevirmen.
Fransız edebiyatı, çağdaş felsefe ve tiyatro kuramları eğitimi aldı. Başta Fransızca olmak üzere, farklı Batı dillerinden çok sayıda eseri Türkçeye çevirdi. Türkçeye kazandırdığı yüzden fazla tiyatro oyunu, çok sayıda şiir ve düzyazı metinlerin bir kısmı farklı yayınevleri tarafından yayınlandı, oyun çevirilerinden birçoğu çeşitli topluluklar tarafından sahneye taşındı.
Yurtiçi ve yurtdışında birçok edebiyat dergisine araştırmaları ve çevirileri ile destek verdi, yayın editörü olarak görev yaptı ve farklı yayınevlerine bağlı olarak çeşitli edebiyat dizilerinin yönetimini üstlendi. 2007 yılında *Fiyasko Galeyan*'ı yayınlandı. Yurtiçi ve yurtdışındaki Batı edebiyatı ve tiyatrosu konulu toplantılarda birçok defa söz aldı.
Batı edebiyatında dramatik ve poetik metinler ile ilgili araştırmalar yapmakta, bu alandaki çeviri çalışmalarına devam etmekte, akademik çalışmalarını ise tiyatro alanında sürdürmektedir.
*Aşk Üzerine,* (Stendhal), *Roman Sosyolojisi* (Lucien Goldmann), *Küçük Prens* (Antoine de Saint-Exupery) gibi çevirilerinin yanı sıra ağırlıklı olarak tiyatro metinleri çeviren Erkay'ın yayınlanmış çevirileri şöyledir: *Çöpçü Auguste G.nin Düşe Çalan Yaşamı,*(Armand Gatti); *Tüccarlar* (Joel Pommerat)*; Toplu Oyunları 1 - Evdeydim ve Yağmurun Gelmesini Bekliyordum - Alt Tarafı Dünyanın Sonu,* (Jean Luc Lagarce); *Generallerin Beş Çayı*, *İmparatorluk Kuranlar*, *Kasaplığın El Kitabı,* (Boris Vian); *Pelikanlar* (Raymond Radiguet)*; Zamanın Rengi*, *Tiresias'ın Memeleri ´Sürrealist Dram´* (Guillaume Apollinaire)*; Tosca*, (Victorien Sardou)*; Toplu Oyunları 1 Scapin'in Dolapları / George Dandin,* (Molière).

Ek 6b. Söyleşi Metni

S: Eğitmen kimliğinizin yanı sıra çevirmen kimliğinizle ağırlıklı olarak tiyatro metinlerini Türkçeye kazandırdınız. Bu güne kadar kaç çeviri çalışması gerçekleştirdiniz, bunlardan kaçı yayımlandı? Kaçı sahnelendi?
Y: Tam sayısını bilemesem de, çeşitli dillerden yüzden fazla oyun çevirisi yaptım. Yirmi beş, otuz kadarı yayınlandı; ama yayınlanmayanların çoğu da tiyatro bölümlerinde, repertuarlarda, toplulukların arşivlerinde bulunuyor. Bildiğim kadarıyla on beş, yirmi çevirim sahnelendi, bazıları farklı topluluklar tarafından sahnelendi.
S: Çevireceğiniz metinleri nasıl belirliyorsunuz? Kendiniz mi seçip yayınevlerine ve/ya da tiyatro kurumlarına öneriyorsunuz yoksa onların önerilerini mi değerlendiriyorsunuz?
Y: Her şeyden önce kendimi çevirmen olarak tanımlamıyorum; bunu bir iş olarak hiç yapmadım; kendi edebiyatımın bir parçası olarak çeviri çalışmaları yapıyorum; dolayısıyla teklif üzerine de iş yapmıyorum; kendi belirlediğim metinleri çeviriyorum ve doğru bir zemin bulacağına inandığım kurumlarla paylaşıyorum.
S: Benimsediğiniz çeviri yaklaşımı bağlamında farklı alanlarda gerçekleştirmiş olduğunuz çeviriler ile tiyatro metinlerinin çevirisi arasında kısaca bir karşılaştırma yapabilir misiniz?
Y: Her ne kadar eğitimini almış olsam da çeviriyi bir bilim alanı olarak görmediğimi belirtmem gerek. Çeviri işi bir pratiktir; herhangi bir kuram ya da teknik gerektirmez; tıpkı edebiyatın kendisi gibi herkes yapabilir ama burada ayırt edici özellik elbette

yabancı dil bilgisidir, ardından da beceri gelir; fakat bu noktada da zaten doğru ve yanlış çeviri baştan ayrılır; bunu genelde futbol örneği ile açıklıyorum: kazanmak için zaten gol atmak zorundasınız (yani doğru çeviri) ama bir de o golü ite kaka atmak yerine, güzel bir şekilde, estetik olarak atmak vardır (bu da sanatın alanına girer). Yani ilki zaten olmazsa olmazdır, ikincisi ise niteliği belirleyendir. Bu noktada şunu ekliyorum: Sanatçı, sanatına kendi hayatından yola çıkabilir ancak. Tiyatro metni, insanların konuştuğu yerdir çok kabaca. Nitelikli çeviri için o insanları tanımış olmak, deneyimlemiş olmak gerekir. Koltès'in yabancısıyla hiç karşılaşmamış biri, iki dile de istediği kadar hâkim olsun, o insanın nasıl konuşacağını bilemez; en fazla şansını deneyebilir. Çok kabaca anlatmaya çalıştım ama umarım anlatabilmişimdir genel hatlarıyla.

S: Çeviri öncesinde yazar ve metin kapsamında nasıl bir çalışma gerçekleştirirsiniz?

Y: Yazarın öldüğü ve metinden koptuğu Barthes sonrası popüler bir kavram. Fakat her alanda olduğu gibi burada da popüler olanı kaide sanmak alışkanlığımız devreye giriyor. Yazar aslında ölmedi, kim olduğunu bilmek zorundasınız çeviride… ya da aslında şöyle söyleyeyim; ben kendi açımdan, çevirdiğim metinlerin yazarlarıyla "tanışmak" için yapıyorum bu çalışmayı, daha yakından tanışmak için. O yüzden metinden önce benim için sanatçı geliyor, onu tanımak benim için daha önemli. Yazarın söz konusu metnin niye yazdığına dair en ufak bir ipucum yoksa, ya da derdini anlamamışsam, ya da anladığım kadarı bana cazip gelmemişse o işe girmem.

S: Bu yıl çevirmiş olduğunuz *Ormanlardan hemen önceki gece* Mitos Yayınevi tarafından yayımlandı. Bir Koltès oyununu çevirmek fikri nasıl gelişti? Çeviri öncesinde yazarı tanıyor muydunuz?

Y: Koltès ile uzun zamandır tanışıyorum diyelim. Paris'te bulunduğum zamanlarda birçok temsilini izledim, daha sonra oyunlarını sahneye koyan Chéreau ile tanışma fırsatı buldum. Zaten Fransız tiyatrosunun son yirmi yıldaki en önemli ismi, karşılaşmak zor değil. Tiyatrosu üzerine dramatik anlamda incelemeler yaptım; halen de yapıyorum; dramatik yazın dediğimiz alanda halen Koltès'in aşılmış olduğu söylenemez, dolayısıyla bir sonraki basamağa, Koltès üzerinden gidilecektir bana kalırsa. Mümkün olduğu kadar yakın durmaya çalışıyorum. Bir metnin Türkçede çeviri olarak var olup olmaması da beni pek ilgilendirmiyor, dediğim gibi kendim için yapıyorum, diğer oyunlarının bazılarının da ilk çeviri karalamalarını yapmıştım; ama telifleri alınmış olduğu için yayınlayamadık; Ormanlar'ın eksik olduğunu fark edince Mitos'a sundum.

S: Bir çevirmen olarak gerek metinleri çözümlemek, gerekse Türkçeye aktarmak bağlamında Koltès oyunlarını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Y: Yapısalcı çözümlemelerin benim için bir anlamı yok; sanatçının, Koltès'in ne demek istediğini anlamak asıl mesele. Metinlerin iktidarının bu kadar kuvvetlenmiş olmasını da gülünç buluyorum açıkçası. Büyük resme bakmak lazım; yabancının derdi ne, niye orada onu görmek lazım, bir iki kelime eksik ya da fazla ne benim meselem, ne de Koltès'in. (Ama elbette bazılarının meselesi bu, 19.yüzyılın meselesi buydu, Corneille'in ya da Hugo'nun da, hatta bugün bile kelimesine kutsal değer biçenler var, çünkü büyük resim ortaya koyamıyorlar.)

S: Koltès oyunları zor metinler olarak tanınmakta. Bu oyunları çevirmek sizce her çevirmenin ve/ya da her tiyatro çevirmenin gerçekleştirebileceği bir etkinlik mi?

Y: Bence herkesin yapabileceği bir şey değil; ama Koltès'in sokaklarında dolanan, onun insanlarıyla karşılaşan, onların varlığını algılayan herkes yapabilir, yani "doğru" bir çeviri yapar, "estetik" kısmı kişinin estetik algısı ve aktarımıyla ilgilidir tabii; demek istediğim "sözlük" ile yapılabilecek şeyler değil bunlar, sadece Koltès

değil tabii. Sadece sözlükle ne kadar olabildiğini de başka çeviriler ortaya koyuyor zaten bana kalırsa.
S: *Ormanlardan hemen önceki gece,* biçimsel ve biçemsel bağlamda Koltès oyunları arasında görece en zor olanlardan. Oyun ilk olarak farklı bir çeviriyle Mahir Günşiray tarafından 1999-2000 sezonunda İstanbul'da sahnelendi. 2006-2007 sezonunda da Ankara Devler Tiyatrosu tarafından yine farklı bir çeviriyle sahnelendi. Son olarak da 2011 yılı içinde Mitos Yayınevi tarafından sizin çeviriniz yayımlandı, dolayısıyla metnin 3 farklı çevirisi söz konusu. Bu metinleri incelediğimizde, söylemsel bağlamda argo ve küfür kapsamında Koltès'in dil düzeyini aşan bir yaklaşım sergilediğiniz görülüyor. Can Yücel'in çeviri yaklaşımını anımsatan, metnin sanki Türkçe olarak yazıldığı izlenimi veren kendi içinde çok başarılı bir çeviri bu. Ancak özgün metinle bir karşılaştırma yapıldığında bu farklılık hemen göze çarpıyor. Bu bağlamda tiyatro çevirisinde benimsediğiniz yaklaşımı kısaca açıklayabilir misiniz?
Y: Teşekkür ederim öncelikle. Dediğim gibi diğer çevirilerde sorun şu: O insanı görmemişler. Daha doğrusu Günşiray tarafından sahnelenen metinde böyle bir sorun yok ama çok fazla kesilmiş metin, bu da tamamen sahneye yönelik bir çalışma olmasından kaynaklanıyor. Çok titiz bir çalışma olduğunu sanmıyorum, ki zaten sahneye yönelik çeviriler genelde seyirciye ulaşacak kısımlara odaklanıyor, gerisini çıkarıyor; bunu da doğal karşılamak lazım, tam bir çeviri faaliyetinden söz edilemez ne de olsa. Ama DT'nin sahnelediği çeviri bana kalırsa son derece kötüydü; çevirmenin gerçekten yabancısı olduğu bir dünyayı anlatmaya kalkışması söz konusu; eğreti duruyor her şey; Fransızca hatalarına odaklanmış ya da onları değerlendiriyor değilim; ama sahnedeki o adam nerede olduğunu, ne dediğini bilmiyordu, orası kesin. Benimki dediğim gibi, o yabancıyı gördüğünü, tanıdığını "iddia eden" bir metin; bunu söylemekten çekinmiyorum. Evet, orijinal metinde "lan" yok mesela, ama bu adamın, eğer Türkçe konuşuyorsa, lan demeden konuşmasına imkan yoktur bana kalırsa; bugün en "kibar" insan bile lan'ı kullanıyorsa, bu adam hayli hayli kullanır; kullanmazsa bilinçli bir tavır ararım ben bunda; ki öyle bir tavır Koltès'de yok; akıp giden bir insan söz konusu. Can Yücel kadar uzağa gittiğimi sanmıyorum; yapmak da istemem; çünkü ben Koltès'in "kalmasını" istiyorum metinde. O yabancıyı Türkçe konuşturmak mesele, ama asla "Türk" yapmak değil.
S: Oyun kahramanı metin boyunca hayali bir kişiye "camarade" diye hitap etmekte. Araştırmacılar bu sözcüğün "arkadaş"/ "ahbap"/ "birader" olarak algılanabileceği gibi "yoldaş" olarak da algılanabileceğini belirtmekteler. Siz "birader" karşılığını neye göre belirlediniz?
Y: Yoldaş karşılığının elbette siyasal bir zemini var. Bu seçimi metnin ortalarına doğru, karşısındakine (ya da kendisine, yoruma bağlı olarak) "ben seni zaten tanıyordum" demesinden yola çıkarak yaptım. Ben bu yabancının karşısında birine ihtiyacı olduğunu hiç düşünmedim; ve hiç kimsenin artık "yoldaş"ı olamayacağının da farkında bana sorarsanız. Herkesin karşı tarafa geçtiği bir dünya orası; aynı yolun yolcusu pek kalmamış. Birader ise aksine içinde ironiyi barındırıyor: kardeş demek ama asla kardeş olmadığımızın altını çizerek.
S: Sizce "orman", "gece", "yağmur", "ev/otel/oda", "ayna", sözcüklerinin metinde simgesel / göstergesel anlamları var mıdır?
Y: Açıkçası bu gösterge mevzularından pek hoşlandığımı, kuramsal anlamda pek kıymet verdiğimi de söyleyemem. Elbette her birinin vardır; üzerine bir çok çalışma da var; akla hemen gelebilecek alt anlamları da var, hiç gelmeyecek ama bağlanması mümkün olanları da. Alt ve üst anlamların artık herkes tarafından bilindiğini, bu

algının hazmedildiğini ve tüketildiğini düşünüyorum ve Koltès'in ve daha nicelerinin de böyle düşündüğünü; okura sundukları bunlar değil bana kalırsa.
S: Metindeki siyasal göndermelerin (sendika, Nikaragua) anlamları konusundaki görüşünüz nedir?
Y: Dediğim gibi yine iki kutuptan bakılarak da üzerine bir dolu söz söylenebilir; bir devrim ütopyasının tasviri de olabilir, içi boşalmış bir siyasal söylemin dışa vurumu da. Ama Freud'un dediği gibi bazen pipo içen bir adam, sadece pipo içiyordur. Bu adam sadece konuşuyor belki de; ve bence asıl çözümü zor olan, asıl bu çağın insanını krize sokan ve haliyle sanata konu olan da bu boyutsuzluk durumu.
S: Çıkış metni biçimsel yapısıyla dikkat çekmektedir. Sizin de bu biçimsel yapıyı genelde koruduğunuz görülmekte. Genelde çeviri yaklaşımınızda, özelde de bu metin kapsamında biçimsel düzeyle ilgili düşünceleriniz nelerdir?
Y: Diğer yanıtlarımda sıkça değindiğim gibi, çeviri dediğimiz pratik, benim için bir tanışmadan ibaret. Dolayısıyla da işin içinde kendimi görüyorum, bu da şu demek, karşıma oturan bir insana gösterdiğim saygıyı ya da itinayı, bu yazara da göstermek isterim. Yoksa benim için bir anlamı kalmıyor. O yüzden bazı ek pratiklerim vardır; bu konuyla ilgili olarak, yazarın el yazmalarına ulaşmaya çalışırım. Koltès örneğinde gördüm ki, metne son halini verdiği sayfalarda, orijinal basımda da sadık kalındığı gibi, paragrafsız, satır aralığı olmayan, bir "kütle" gibi ortada ve bütün halde duran bir metin vardı; bunun korunması lazım, zira bu bir solukta söylenen bir söz bana kalırsa, bir iç çekiş, bunu biraz şuna benzetiyorum; çok tehlikeli anlarda, bir salise içinde yazıya dökülse sayfalar alacak kadar düşünce geçer insanın aklından, bu yabancının iç çekişi de onun gibi, bir soluk süresince söylenmiş bir söz, ama içi bu kadar dolu. Biçim, sanatın asla kaçamayacağı bir kapan, bunu kabullenmek gerek, ve ne olursa olsun, sonsuz sayıdaki potansiyel biçimlerden birinin seçimidir bir bakıma metin; buna mümkün olduğu kadar yaklaşmak gerek.
S: Aynı şekilde birçok Koltès metninde olduğu gibi bu metin de biçemsel bağlamda, konuşma dili ile yazı dilinin iç içe geçtiği yapısıyla, lirik diliyle, sözcük ve ses yinelemelerinin yol açtığı müzikal tınısıyla öne çıkmaktadır. Genelde çeviri yaklaşımınızda, özelde de bu metin kapsamında biçemsel düzeyi aktarmakla ilgili düşünceleriniz nelerdir?
Y: Bilhassa ilgilendiğim alan olduğundan dolayı, dramatik olan ile poetik olanın bir araya geldiği metinlerin yeri benim için ayrıdır. Koltès bunun en belirgin örneklerinden biri ve belki de batı edebiyatında bu kaynaşmanın en kusursuz görüldüğü yazarlardan. Tabii bunda değişim gösteren dramatik yazının payı çok büyük. Ama sonuçta bugün yalnızca Koltès'de değil, hemen her dramatik metinde, poetik unsur öne çıkıyor, ve bu göz ardı edilebilecek ya da tesadüfi olarak ele alınabilecek bir durum değildir artık. Çeviri de bu noktada bu iki kutbu, dramatik ile poetik'in farklı ama uyumlu inceliklerini yakalamak zorunda. Zira bu uyumu ortadan kaldırdığınız vakit geriye kalan Koltès metni olmaktan çıkar; bir anlamda Koltès'in alâmetifarikası poetik/dramatik uyumdur. Tabii bütün bunlar, biçemin doğru aktarılması gibi unsurlar, hepsi de çeviri yapan insanın metne ne kadar yaklaşabildiği, sanatsal açıdan ne kadar yetkin olduğuyla alakalı. Dediğim gibi hemen herkes Koltès çevirebilir, sözlüğe bakmaya bile gerek olacağını sanmıyorum, ama Koltès sanatının bütün sanat içerisinde nerede durduğunu görmek, sınırlarını bilmek, yapılacak çeviriyi de onun yanına taşıyabilir. Baudelaire'in Poe çevirileri bu yüzden aşılamıyor, çünkü yapılan iş yalnızca bir çeviri faaliyeti değil, sanatsal bir analizdir, ki biçem de bu analizin önemli parçalarından biridir.
S: Lagarce, Koltès gibi yazarları çevirmiş bir çevirmen olarak çağdaş oyunlarla ilgili seyircinin alımlamasına yönelik bir değerlendirme yapabilir misiniz?

Y: Bir önceki soruyla bağlantılı olarak, gelinen noktada, hareket artık ön planda. Tiyatro tarihi boyunca önce anlamlar aktarıldı, sonra anlam kırıldı, sonra anlamsızlık aktarıldı ve beden dediğimiz hep geride kaldı. Ama son elli yılda beden, metnin önüne geçti. Artık sahnede eyleyen beden, metnin tutsağı değil; metin de kendini bu yeni pozisyona göre şekillendirmek zorunda kaldı. Özellikle Koltès bu yeni konumla ilk karşılaşan, orayı ilk deneyimleyen yazarlardan biri. Seyirci ile kurulan ilişki de bu bağlamda değişti elbette. Ne sahne direktifi kaldı, ne bütünlük, ne diyalog. Artık monologlar sahnede, çok kişi olsa da. Bu yeni ilişkinin niteliğini şu an içinde belirlemek zor; Benjamin gibi birilerinin çıkmasını beklemek gerek.
S: Bir tiyatro çevirmeni olarak harcadığınız emeğin maddi ve/ya da manevi karşılığını aldığınızı düşünüyor musunuz?
Y: En kesin yanıt vereceğim soru budur: evet. Maddi bir karşılık hiç beklemedim, dolayısıyla burasını geçiyorum. Manevi taraftan ise, değindiğim üzere, herhangi bir kişi için, ya da hizmet olsun diye yapmadığımdan dolayı, Koltès'le daha yakından tanışma fırsatı bulduğum için son derece memnunum.
S: Başka bir Koltès oyunu daha çevirmeyi düşünüyor musunuz?
Y:Aslında hepsini. Bazıları zaten taslak olarak hazır duruyor; geri kalanlarına da vakit buldukça çalışıyorum; Koltès hemen her cümlesinden keyif aldığım adamlardan biri.
KATKILARINIZ İÇİN TEŞEKKÜR EDERİM.
Çalışmanızda yer verdiğiniz için ben teşekkür ederim.

## Ek 7. Hamdi Tuncer (Çevirmen)

Ek 7a. Özgeçmiş

Gazi Eğitim Enstitüsü Fransızca Bölümü ve Grenoble III Dil ve Edebiyat Üniversitesi'nde lisans eğitimini tamamlamış olan Tuncer, Anadolu'nun çeşitli illerinde orta ve yüksek öğrenim düzeyindeki çeşitli devlet okullarında Fransızca öğretmenliği yapmıştır. Emeklilik sonrası bu kez on yıl boyunca Ankara Özel Tevfik Fikret Lisesi'nde Fransızca öğretmeni olarak çalışmıştır. 1986 yılından itibaren de çeşitli aralıklarla Fransız Kültür Merkezi'nde öğretmenlik görevini sürdürmüştür. Şiire ve tiyatroya olan özel ilgisi Hamdi Tuncer'i çalıştığı okullarda bu alanlarda etkin olmaya yönlendirmiş, sahneye koyduğu oyunların yanı sıra, öğrencileriyle birlikte yurtdışında Fransızca tiyatro festivallerine katılmıştır. Şiir çalışmalarıysa şarkı olarak bestelenmiştir. Ankara Ekin ve Ayrıntı Yayınevlerinin önerileri üzerine çeviri yapmaya başlayan Tuncer'in yayımlanmış çevirileri şöyledir: *Gülün Mucizesi, Denizci* (Jean Genet), *Gönüllü Sürgün-Suerte* (Claude Lucas) *Masumiyetin Ayartıcılığı* (Pascal Bruckner). *Ormanlardan hemen önceki gece*'nin yanı sıra çevirdiği *Kime Niyet Kime Kısmet* (Paulines Sales) başlıklı oyun da Devlet Tiyatroları'nın projeleri arasında yer almaktadır.

Ek 7b. Söyleşi Metni

S: Eğitmen kimliğinizin yanı sıra çevirmen kimliğinizle çeşitli yazarların farklı alanları işleyen yapıtlarını Türkçeye kazandırdınız. Ayrıca yayımlanmamış tiyatro çevirileriniz de var. Bu güne kadar kaç çeviri çalışması gerçekleştirdiniz, bunlardan kaçı yayımlandı? Kaçı sahnelendi?
Y: Resmen dördü yayımlanmış biri oynanmış toplam beş çevirim var. Ancak bir yayınevi adına, özgürce, seve seve çevirdiğim, ne yazık ki yayımlanamamış dört çevirim daha var: Çocuksu temizliğiyle Eskimo Masalları, dürüstlüğü ve doğa sevgisiyle Kızılderili Masalları, Zekâsı ve ince hesaplılığıyla İran Masalları, dünyayı kavrayıcı felsefesiyle Hint Masalları'na hayran kalmıştım. Bunlardan başka yine yayımlanmamış çeviriler olarak Marcel Tavé'nin "*Kırmızı Kazak*" adını verdiğim piyesi ve Paulines Sales'in "Kime Niyet Kime Kısmet" adıyla çevirdiğim oyunu var. Ayrıca Ankara'da gerek Tevfik Fikret Lisesi, gerekse Fransız Kültür Merkezi'nde düzenlediğim iki dilde şiir geceleri için Fransızca'dan Türkçeye ya da Türkçeden Fransızca'ya çevirdiğim birçok şiir bulunuyor.
S: Çevireceğiniz metinleri nasıl belirliyorsunuz? Kendiniz mi seçip yayınevlerine ve/ya da tiyatro kurumlarına öneriyorsunuz yoksa onların önerilerini mi değerlendiriyorsunuz?
Y: Türkiye'de kitap okunmadığını bildiğimden ben hiçbir yayınevine öneri götürmedim, götürmem de. Ankara'da, şimdi kapanmış Ekin yayınevinin önerisi üzerine yaptığım bir çeviri İstanbul'daki ünlü bir yayınevinin dikkatini çekti. İstanbul'daki yayınevi o yapıtı (Miracle de la rose =Gülün Mucizesi) bir kez de kendi bastıktan sonra çevirmem için üç kitap daha verdi. Tiyatro yapıtlarını da Fransızca öğretim kadrosunda yer aldığım Ankara Fransız Kültür Merkezi önerdi.
S: Benimsediğiniz çeviri yaklaşımı bağlamında farklı alanlarda gerçekleştirmiş olduğunuz çeviriler ile tiyatro metinlerinin çevirisi arasında kısaca bir karşılaştırma yapabilir misiniz?
Y: Çeviride ilkem "Metne elden gelen en yüksek düzeyde sadık kalarak en güzel Türkçe'yle vermek" olduğundan öykü, roman ya da şiir çevirisiyle tiyatro yapıtı

çevirisi arasında bir ayrım görmem. Her metnin gerek anlayıp kavrama gerekse ikinci dile yansıtma aşamalarında kendine özgü güçlükleri vardır.
S: Çeviri öncesinde yazar ve metin kapsamında nasıl bir çalışma gerçekleştirirsiniz?
Y: Çeviri önerisi geldiğinde yazar hakkında kısa bir araştırma yapar, sonra metni okurum. Çevirmeye değeceğine karar verirsem çeviririm. Bana önerilip de çevirmeyi kabul etmediğim yapıtlar da oldu.
S: Çevirmiş olduğunuz *Ormanlardan hemen önceki gece* Ankara Devlet Tiyatrosu'nda sahnelendi. Bir Koltès oyununu çevirmek fikri nasıl gelişti? Çeviri öncesinde yazarı tanıyor muydunuz?
Y: Ormanlardan Hemen Önceki Gece, Ankara Fransız Kültür Merkezi'yle Devlet Tiyatro'larının bir projesiymiş. Bana çevirmem için önerildi. Önceden aynı yazarın *Dans la solitude des champs de coton* adlı oyununu izlemiştik Ankara'da. Koltès'i biraz tanımış oldum böylece. Benim çok da severek çevireceğim bir yapıt değildi *Ormanlardan hemen önceki gece.* Söz verdiğim için çevirdim.
S: Bir çevirmen olarak gerek metinleri çözümlemek, gerekse Türkçeye aktarmak bağlamında Koltès oyunlarını nasıl değerlendiriyorsunuz?
Y: Tüm oyunları için konuşmam yanlış olur. *Ormanlardan hemen önceki gece*'den hareketle konuşabilirim ancak. Yazarın bu yapıtı yazdığı yıllarda Fransa'daki göçmen işçilerin yaşam koşullarını iyi bilememek metnin anlaşılmasının önündeki büyük bir engel. Ama asıl güçlük yazarın biçeminde: Çevirirken çektiğim sıkıntılar, yabancı işçinin sıkıntılarını anlamama yardımcı oldu desem yeridir. Yazar çok etkilendiği Jean Genet gibi Fransızca'yı yabancı dil sayıyor sanki. Yabancı işçiyle özdeşleşmeyi böyle sağlıyor, diye düşünüyorum. Yapıtta hiç nokta imi kullanmaması, kahramanının boşalırcasına, hiç durmadan konuşması da anlaşılmayı güçleştiren öğeler. Tüm sorun yazarın ne demek istediğini kestirebilmekte, ondan sonra Türkçeye aktarmak sorun olmaz.
S: Koltès oyunları biçimsel ve biçemsel olarak görece zor metinler olarak tanınmakta. Bu oyunları çevirmek sizce her çevirmenin ve/ya da her tiyatro çevirmenin gerçekleştirebileceği bir etkinlik mi?
Y: Bence kolay çeviri yoktur. Çok kolay gibi görünen metinler bile büyük çaba ister. Çevirmen olduğunu savlayan kişi de her iki dili ve kültürü iyi bilmek durumundadır. Ancak herkesin her şeyi bilemeyeceği de bir gerçektir. Bu durumda çevirmenin meslek ahlakı gündeme gelir. Çevirdiği metni anlamak için elinden gelen her şeyi yapan kişidir çevirmen. Yaptığı işin sorumluluğunu üstlenebilen her çevirmen, her türlü yapıtı çevirebilir bence. Ama bir şiiri şair, tiyatro yapıtını bir tiyatrocu çeviriyorsa çevirinin yetkin olması olasılığı yükselir elbet. "*Her çevirmen*" söylemini de açmalıyız biraz: Çeviriye soyunan kişi dil işçiliğini kabul etmiş, giderek dil ustası olduğunu ya da en azından olacağını savlayan kişidir. Böyle olunca – üniversitelerin çeviri bölümlerinde durum nedir bilmiyorum ama – tiyatro çevirmeni, şiir çevirmeni, roman çevirmeni ayırımı bana göre bir önem taşımaz. Hangi yazın dalında çeviri yapılıyorsa o dalın kuralına göre oynanır, o kadar. Çevirmen kendini bir "*yazın adamı*" saymıyorsa eğer yazınsal çeviri yapmamalıdır.
S: *Ormanlardan hemen önceki gece,* biçimsel ve biçemsel bağlamda Koltès oyunları arasında görece en zor olanlardan. Oyun ilk olarak farklı bir çeviriyle Mahir Günşiray tarafından 1999-2000 sezonunda İstanbul'da sahnelendi. Ardından 2006-2007'de sizin çeviriniz sahnelendi. Son olarak da 2011 yılı içinde Mitos Yayınevi tarafından yine farklı bir çeviriyle yayımlandı, dolayısıyla metnin 3 farklı çevirisi söz konusu. Bu metinleri incelediğimizde, özellikle argo ve küfür bağlamında sizin Koltès'in dil düzeyini yakından izleyerek çok başarılı bir çeviri gerçekleştirdiğiniz

görülüyor. Bu bağlamda çevirinizde benimsediğiniz yaklaşımı kısaca açıklayabilir misiniz?
Y: Gerek aldığım aile terbiyesi, gerekse öğretmen oluşum sonucu ağzı temiz bir kimseyimdir. Küfür etmek şöyle dursun, fazlaca argo bir sözcük bile kolay kolay çıkmaz ağzımdan. Ama çeviri yaparken, çevirmen sorumluluğum gereği "*terbiyeli insan ve öğretmen Hamdi Tuncer*"'i bir kenara kor, çevirdiğim kişiyle özdeşleşmeye çalışırım. O zaman da bulabildiğim Türkçe, Fransızca argo sözlükleri tarar, Türk okuyucunun en iyi anlayacağını düşündüğüm söylemleri koyarım çevirime. *Ormanlardan Hemen Önceki Gece*'deki argo küfür çevirisinde başarılıysam eğer, bunda, Sartre'ın *Saint Genet* diye ululadığı, kötülüğü yücelterek yok etmeye çalışan Jean Genet'nin argo ve küfür dolu yapıtları "*Gülün Mucizesi*" ve "*Denizci*" yapıtlarını çevirirken bu alanda yaptığım çalışmaların da büyük payı olduğunu düşünüyorum.
S: Oyun kahramanı metin boyunca hayali bir kişiye "camarade" diye hitap etmekte. Araştırmacılar bu sözcüğün "arkadaş"/ "ahbap"/ "birader" olarak algılanabileceği gibi "yoldaş" olarak da algılanabileceğini belirtmekteler. Siz "yoldaş" karşılığını neye göre belirlediniz?
Y: Yoldaş sözcüğünü iki nedenle yeğledim:
I) Kahramanın, artık çalışmasa da bir işçi olduğunu, sık sık *uluslararası ölçekte bir sendika*'dan söz ettiğini göz önüne alınca bu kişinin bilinçli bir solcu olduğu sonucunu çıkardım. Rusça "*tavariş" in* Fransızca'da "*camarade"* la karşılandığını bildiğimden "*yoldaş*" sözcüğünü yeğledim.
II) "Arkadaş"/ "ahbap"/ "birader" sözcükleri söyleyenle kendisine söylenen arasına bir mesafe koyuyor bence, dolayısıyla bir soğukluk söz konusu; oysa *yoldaş* sözcüğünün "*Ortak bir görüşü benimseyenlerden her biri*" anlamıyla bir sıcaklığı var. Oyun kahramanına "yoldaş" dedirterek muhatabına "*Sen de ben de aynı yazgıya sahibiz, öyleyse birbirimize yabancı değiliz, arkadaş, dost ve kardeşiz*" dediğini düşündürmek istedim.
S: Sizce "orman", "gece", "yağmur", "ev/otel/oda", "ayna", sözcüklerinin metinde simgesel / göstergesel anlamları var mıdır?
Y: Orman: Uluslararası kapitalizmin acımasızca sömürdüğü bir ülke.
Gece: Böyle bir ülkede yaşam
Yağmur: Yabancı ülkede göçmen işçinin başına yağmur gibi yağan sorunlar
Ev / Otel / Oda : Simgesel / göstergesel anlamları var mı bilemiyorum.
Ayna : Bence bu sözcük gerçek anlamında kullanılmış; otel, lokanta ve kahvehanelerde gerçekten çok ayna vardır ve bunlar insanı rahatsız edecek boyutlardadır. Oyunun kahramanı da kendini beğenmediğinden, aynada kendini görmek istemiyor doğal olarak. Ancak ille bir eğretileme aranırsa aynanın "*insan*" yerine kullanıldığı düşünülebilir. "İnsan insanın aynasıdır", "İnsan karşısındakinde kendini görür" denir ya.
S: Metindeki siyasal göndermelerin (sendika, Nikaragua) anlamları konusundaki görüşünüz nedir?
Y: *Ormanlardan Hemen Önceki Gece*'nin yazıldığı yıllarda Nikaragua'da Sandinista gerillaları diktatöre karşı savaşım veriyordu, yazarın bu savaşımı uluslararası kapitalizme karşı savaşım verecek bir uluslararası sendikaya örnek aldığını düşüyorum.
S: Oyunu bildiğiniz gibi Fransız yönetmen Philip Boulay yönetti. Sahneleme aşamasında çevirmen olarak yönetmene destek verdiniz mi? Dramaturgi çalışmalarına çevirmen olarak katıldınız mı?

Y: Boulay'le Ankara'ya ilk gelişinde tanıştık. Birlikte çalışma kararı almıştık. Ancak oyuncu Okan Şenozan'la Paris'te çalışmayı yeğlemişler sonradan. Ben oyunun son genel provasında bulundum. Artık yapılacak bir şey yoktu, gördüğüm kadarıyla bir şey yapmaya gerek de yoktu.
S: Oyunlarla ilgili seyircinin alımlamasına yönelik bir izleniminiz oldu mu?
Y: Oyunun, izlekleri bizim izleyicimizin gündeminde olmadığından, ilgi çekmediğini gözledim. Oyunun yalnızca bir sezon afişte kalması bunun ayrı bir göstergesi. Mahir Günşiray'ın sahnelemesi ülkede ses getirdi mi, bilmiyorum. Ancak, sekizinci soruda belirttiğiniz gibi o da bir sezon oynayabilmiş yalnızca. Bunu söylemekle Türk tiyatro izleyicisini eleştirmek istemiyorum. Çok değişik toplumsal-ekinsel sorunlarla boğuşan Türk izleyicinin, "absürd" yazarlar gibi kendini her yerde sürgün sayan, Jean Genet gibi başkaldırıya demir atan, "*yalnız insan*" ve "*ölüm*" gibi gerçek sorunları işlemekle birlikte Marivaux, Shakespeare gibi klasik köklerden beslenen Bernard-Marie Koltès'i hemen anlayıp sevmesini beklemek de haksızlık olur.
S:Bir tiyatro çevirmeni olarak harcadığınız emeğin maddi ve/ya da manevi karşılığını aldığınızı düşünüyor musunuz?
Y: Genel anlamda çevirmen olarak hiçbir zaman emeğimin maddi anlamda karşılığını aldığımı söyleyemem. Bunu beklemiyorum da. Ülkem insanının okuma yazma/tiyatro izleme konusundaki tutumunu bilen birisi maddi anlamda doygunluk ummaz zaten. Manevi anlamdaysa, evet, bir yapıtın üzerinde yazar ya da çevirmen olarak adınızı görmek az mutluluk mudur? Eleştirmenlerin çevirinizden söz etmesi, bir tez çalışmasına konu edilmiş olmanız da cabası.
S: Başka bir Koltès oyunu daha çevirmeyi düşünür müsünüz?
Y: Neden olmasın? Öneri gelir ve o anda üzerinde çalıştığım bir çeviri yoksa isterim elbet. Yazarı, biçemini, izleklerini tanıyorum artık.
KATKILARINIZ İÇİN TEŞEKKÜR EDERİM.

## Ek 8. Söyleşi - Ali Karabayram (Dost Kitabevi Genel Yayın Koordinatörü)

S: 2003 yılında Bernard-Marie Koltès'in oyunlarından oluşan bir seçki yayımladınız. Koltès'i yayın programınıza almanızın belirli bir nedeni var mıdır?
Y: O dönemde başta Tom Stoppard ve Sam Shepard gibi yazarlarla başlayan bu seriyi Fransa'dan çıkmış çağdaş ve öncü bir oyun yazarıyla sürdürme iradesinin bir sonucu olarak Koltès'i programa dâhil ettik. Koltès, bir yazar olarak sahip olduğu tüm üstün niteliklerin yanı sıra, alternatif bir yazar kimliği ve tavrının da vücut bulmuş bir örneği olarak, yazınsal sınırların ötesine geçen bir sosyal etkiye ve özellikle cinsellik merkezinde biçimlenmiş alternatif beden politikalarına da gönderen özel bir yana sahipti. Tüm bunlar Koltès'i bizim için özel bir tercih kılan unsurlardı.
S: Yazarın dört oyunundan oluşan bu seçkiyi nasıl belirlediniz?
Y: Türkiyeli okur tarafından neredeyse hiç tanınmayan bir yazarı yayımlamak türlü teknik güçlükler taşıyor. Bu anlamda, yaptığımız tercihin farklı teatral tutumlara sahip insanlar tarafından, üstelik gayet anlaşılır bir neden-sonuç ilişkisi dâhilinde eleştirilebileceğini bilerek, birçok tiyatro topluluğun ve/veya kumpanyasının programına alınmış, birçok uluslararası yayıncının katalogunda kendine yer bulmuş oyunlardan ibaret bir seçme yaptık.
S: Fransızlardan destek aldınız, bu desteği niçin ve nasıl sağladılar?
Y: Bu daha ziyade Türkiye'de yerleşik Fransız diplomatik misyon temsilciliğinin politikalarıyla ilgili ve o mevzuata kendileri kadar hakim olmamız kolay değil. Ancak, büyük olasılıkla, bu kalibrede bir yazarın nihayet Türkçe okunabilecek olması, bunun kimi Koltès oyunlarının sahnelenmesini kolaylaştıracağı gibi etmenler kararlarında belirleyici olmuştur.
S: Yayın yelpazenizde tiyatro alanına ne kadar yer veriyorsunuz?
Y: 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.
S: Yayın politikanız nasıl işliyor, çevrilecek metinleri siz mi öneriyorsunuz, yoksa size gelen çevirileri mi değerlendiriyorsunuz?
Y: Yayınevinin temel örgütlenme ve çalışma prensibi, yayımladığı kitapların önemli bir kısmının editoryal hazırlığını üniversiteler bünyesinde organize olmuş bağımsız çalışma kolektiflerine ya da bağımsız editörlere ihale etmek biçimindedir. Dost Kitabevi Yayınları, bunun yanında, kendi bünyesinde kendi önceliklerini gözeterek yayın listesini oluşturan bir yapılanmaya sahipse de harici katkılara açık durmaya azami önem gösteriyor.
S: Çevirmen seçiminde yayınevinizin yaklaşımı nedir?
Y: Bu alanda yeni veya kendisini yeni hisseden arkadaşlarımızla, bazen de bu alanda kompetan ama kendini mevcut yazar ya da ihtisas alanına yabancı hisseden kıdemli çevirmen arkadaşlarımızla pilot metinler üzerinde çalışıyoruz. Kontrat koşullarının belirlenmesinde açık bir fikir alışverişi üzerinden mutabık kalmayı esas sayıyoruz. Tüm bu süreçte yayınevi kendisini nihai bir yetki ya da karar merci olarak dayatmaktan özenle geri duruyor.
S: Koltès çevirmenlerini nasıl belirlediniz?
Y: Dile, yazara, ilgili sanat disiplinine, yazarın ortaya koyduğu imgesel ve tematik çerçeveye Türkçede karşılık bulması mümkün görünen arkadaşlarımızı bulmaya çalıştık.
S: Kaç bastınız? Kaç sattınız?
Y: Her bir kitap 1.000'er baskı yaptı ve bu kopyalar büyük ölçüde tükendi.

S: 2. baskı yapmayı düşünüyor musunuz?
Y: Mevcut koşullarda mümkün görünmüyor.
S:Başka Koltès çevirisi yayımlamayı düşünüyor musunuz?
Y:Yayınevinin bir tiyatro yayıncısı olarak okurun zihninde baskın bir tasavvur yaratmayı başaramadığı görülüyor. Bu koşullarda Koltès yayımlamaya devam etme yönünde bir ısrarın, yayınevi bir tarafa, bizatihi yazara da katkı sağlamayacağı endişesi belirgin. Bu nedenle, bu projeyi sürdürmek niyetinde değiliz.
KATKILARINIZ İÇİN TEŞEKKÜR EDERİM.

**Ek 9. Söyleşi - Yılmaz Öğüt (Mitos-Boyut Yayınları, Sahibi ve Yayın Yönetmeni)**

S: Koltès'ten bağımsız olarak öncelikle iki soru sormak istiyorum. Yayıneviniz yalnızca tiyatro alanında çalışan Türkiye'deki tek örnek midir?
Y: Evet, Türkiye'de yalnızca tiyatro eseri yayınlayan başka yayınevi yok. Bildiğim kadarıyla Avrupa'da da pek yok. Yalnız İngiltere'de French Yayıneve adında bir yayınevi mevcut; onlar da yalnızca tiyatro kitabı yayınlıyor.
S: Diğer sorumsa genç Türk oyun yazarlarına yönelik: 2006'da sizinle yapılan bir söyleşide otuza yakın yeni Türk yazarlarının oyunlarının ilk kez sizin yayımladığınızı belirtmiştiniz, aradan geçen süre zarfında bu sayıda bir değişiklik oldu mu?
Y: Bu sayı bugün için 55 civarında. Bu sayıya Oyun Yazma Yarışmaları'nda kazanan genç yazarlar dâhil değil. Onları da katarsanız sayı 90'ı buluyor.
S: Koltès metinlerini ilk yayımlayan yayınevisiniz, Koltès neden yayın programınıza girdi?
Y: Koltès'in adını bize uzun yıllar Fransa'da kalmış ve orada tiyatro ile uğraşmış olan Ali Berktay önermişti. Koltès'in yayınladığımız Toplu Oyunları 1 kitabındaki "İtlerle Zencilerin Savaşı" adlı oyunu çevirip bize önermişti. İnceledik ve yayınlamayı uygun gördük. İstanbul Fransız Kültür'den de destek aldık ve 1. Toplu Oyunlar kitabının içine Yiğit Bener'e çevirttiğimiz "Batı Rıhtımı" oyununu da ilave edip yayınladık. Ancak bizim yayınımızdan bir süre sonra Ankara'daki DOST Kitabevi Koltès'in "Roberto Zucco" ve diğer bir oyununu yayınladı. O tarihte kendileri ile görüştüğümüzde bize Koltès oyunlarını basmaya devam edeceklerini söylediklerinden biz bu diziye devam etmedik. Ancak Dost Kitabevi sonradan Koltès oyunları ile birlikte bütün oyun basımlarını durdurdu. Biz de bu nedenle Koltès'in son "Ormanlardan Hemen Önceki Gece" adlı oyunun haklarını alarak yayımladık.
S: Fransızlardan destek aldınız, bu desteği nasıl ve niye sağladılar?
Y: İstanbul Fransız Kültür kuruluşu, genel olarak Fransız yazarlarının (roman-öykü-deneme-oyun vb) edebi eserlerinin Türkçeye çevrilmesine destek veriyor. Biz de bu nedenle kendilerine başvurduk ve bize yayın desteği verdiler. Ayrıca, mesela IONESCO'nun oyunları için de destek almıştık.
S: Çeviri politikanız nasıl işliyor, çevrilecek metinleri siz mi öneriyorsunuz yoksa size gelen çevirileri mi değerlendiriyorsunuz?
Y: Her iki şekilde de oluyor. Bizim önerilerimiz daha ağırlıklı. Ancak bazı çevirmenler, çevirdikleri metni getirip basılmasını istediklerinde, önce yazarı ve sonra çeviri metnini inceleyip karar veriyoruz.
S: Herhangi bir yabancı oyunu çevirtip yayınlamanız konusunda tiyatro kurumlarından hiç talep aldınız mı?
Y: Şimdiye kadar böyle bir talep almadık.
S: Çevirmen seçiminde yayınevinizin yaklaşımı nedir? Koltès çevirmenlerini nasıl belirlediniz?
Y: 20 yılı bulan oyun yayınlama sürecinde Almanca-İngilizce-Fransızca-İtalyanca, Rusça ve İspanyolca çevirmenleriyle ilişkilerimiz gelişti. Oyun çevirileri özel bir alan olduğu için çevirmen seçiminde dikkatli davranıyoruz. Yukarda belirttiğim gibi Koltès'i bize ilk olarak daha önce "Kerbela" adlı oyununu bastığımız Ali Berktay önermişti. Fransız Kültür'e destek amacıyla başvurduğumuzda, oradaki bu işlerle ilgilenen yönetici, Şehir Tiyatrosu için Yiğit Bener'in çevirmiş olduğu "Batı Rıhtımı"nı da bu kitap içine konabileceğini önerdi ve ilk kitap öyle oluştu. Son kitap, Fransızca'dan bize birçok oyun çevirmiş olan, kendisinin bilgi, birikim, titizlik ve dile hâkimiyetine çok güvendiğimiz Hacettepe Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak

çalışan Ayberk Erkay önerdi. Dost Yayınevi Koltès çevirilerinden vazgeçtiği için bu öneriyi değerlendirdik.
S: 1999'da yayımladığınız Kotes oyunları kitabını kaç bastınız? Kaç sattınız? Baskı tükendi mi? Eğer tükendiyse 2. baskıyı yapmayı düşünüyor musunuz?
Y: Koltès'in 1999'daki kitabını 2000 basmıştık. 1200 adet civarında satış oldu. Baskı tükenmedi, ancak genel politikamız olarak (copyright'ı başkasına geçmemişse) tükenen kitabın müteakip baskıları muhakkak yapıyoruz.
S: Yeni yayımladığınız Koltès çevirisinde neden Fransızların desteği söz konusu değil?
Y: 7-8 yıldır Fransız Kültür destek vermiyor. Ya da çok kısıtlı veriyor. Bu süreçte birkaç kez başvurumuz oldu, ancak sonuç alamadık. Zaten bu nedenle de bu son kitap için onlara başvurmamıştık.
S: Başka Koltès çevirisi yayımlamayı düşünüyor musunuz?
Y: Devam edeceğiz. Ancak bugün için henüz saptadığımız bir projemiz yok. Önümüzdeki mevsim için iki oyun yayınlamayı düşünüyoruz.
KATKILARINIZ İÇİN TEŞEKKÜR EDERİM.

**Ek 10. Söyleşi- Şaziye Dağyapan/Ankara Devlet Tiyarosu**
**(Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Başdramaturgluk Birimi)**

S: Sezon repertuarını belirlerken ölçütleriniz nelerdir? Bernard-Marie Koltès'in *Ormanlardan Hemen Önceki Gece* başlıklı oyununu 2006-2007 sezonunda repertuarınıza almak fikri nasıl oluştu? Oyun ADT ve Fransız Kültür Merkezi Ankara'nın ortak bir projesi olarak sahnelendi. Bu ortak proje nasıl gelişti?
Y: O tarihte bu oyunu repertuarımıza alma fikri aslında bizden değil Ankara Fransız Kültür Merkezi (AFKM)'nden geldi. Koltès'in *Ormanlardan Hemen Önceki Gece* oyununun ortak bir proje olarak yönetmen Philip Boulay tarafından sahneye koyulması ve masrafların AFKM tarafından karşılanması ve buna karşılık oyunun Ankara Devlet Tiyatrosu repertuarına alınması müzakereleri sonucunda oluşturulmuş bir projedir.
S: Oyunu Fransız bir yönetmen sahneye koydu. Bu yönetmen neye göre, nasıl seçildi?
Y: Yönetmen AFKM tarafından belirlendi.
S: Oyunun hazırlanması aşamalarında ve özellikle dramaturgi çalışmalarında dil farklılığı bir sorun yarattı mı? Dramaturgi çalışmalarına çevirmen de katıldı mı?
Y: Oyundaki rol için AFKM özellikle çok iyi Fransızca bilen ve Fransa'yı tanıyan Ankara Devlet Tiyatrosu Sanatçısı Okan Şenozan'ı istemiştir. Dolayısıyla oyunda hem aktör hem de yönetmen yardımcısı olan Okan Şenozan dramaturji konusunda yönetmenle birebir çalışmıştır. Herhangi bir çevirmene ihtiyaç duyulmamıştır.
S: Ulaştığım veriler doğruysa, Akün sahnesinde sahnelenen oyunun seyirci sayısı 120 olarak sınırlandırılmış. Eğer bu veri doğruysa daha az sayıda seyirciyi hedeflemenizin nedenini açıklayabilir misiniz?
Y: Yönetmen oyunu Stüdyo Sahne benzeri bir tiyatro mekânında sahneye koymak istemiştir. Bunun sebebi yönetmenin oyuncuyla seyircinin iç içe olabileceği bir mekân yaratma arzusudur. Ancak o tarihte bu olanaklara sahip bir sahne olmadığı için Akün sahnesi oyun alanı bu amaca dönüştürülmüş ve seyirci özel olarak imal edilmiş olan oturma yerlerinden oyunu izlemiştir. Bu da 100-120 seyirci sayısıyla doğal olarak kısıtlanmasına sebep olmuştur.
S: Oyun kaç kez oynandı, kaç seyirciye ulaştı?
Y: Oyun haftada bir defa Pazar günleri olmak kaydıyla 20 kez temsil yapmıştır. Ortalama 100, toplamda 2000 seyirci.
S: Oyun turneye çıktı mı? Çıktıysa nerede ve kaç kez oynandı?
Y: Oyun turneye çıkmadı.
S: Seyircinin alımlamasına yönelik bir tespitiniz oldu mu?
Y: Oyuna gelen seyirci içinde bulunduğu ortamdan çok etkilendi. Kendisini isimsiz ve sonsuzluk hissi veren bir mekânda hissetti. Bu şaşırtıcı hissiyat seyircinin oyunu algılama biçimini sıradanlıktan çıkardı.
S: Oyun hakkında eleştiri yazısı kaleme alındı mı?
Y: O dönemde bir sanat dergisi ve Cumhuriyet gazetesinde oyunu çok farklı, şaşırtıcı ve etkileyici bulan eleştiriler yayınlandı.
S: Başka bir Koltès metnini repertuarınıza almayı düşünüyor musunuz?
Y: 2011-12 sezonu için Ankara Devlet Tiyatrosu Müdürlüğü herhangi bir Koltès oyununu repertuvarına almayı planlamamaktadır.
KATKILARINIZ İÇİN TEŞEKKÜR EDERİM.

## Ek 11. Yanıtsız Kalan Söyleşi (Ali Berktay-Çevirmen)

Ek 11a. Özgeçmiş

1981'de üniversite eğitimini sürdürürken Türkiye'den ayrılıp 1994 yılına kadar yaşamını önce İsveç, sonra da Fransa'da sürdürmüş olan Ali Berktay 2004'ten bu yana Alkım yayınevinde tiyatro ve tarih dizilerinin editörü olarak profesyonel yaşamını sürdürmektedir. Fransa'da yaşadığı yıllarda Halk Oyuncuları Tiyatrosu'nda çalışmış olan Berktay'ın oyunculuk ve reji asistanlığı deneyimleri de bulunmaktadır. Kendisi Mitos Boyut Yayınları tarafından yayımlanmış iki oyunun da yazarıdır. 1996 yılında yayımlanmış *Kerbela* ile 2003 yılında yayımlanmış *Benim Meskenim Dağlardır* başlıklı oyunları Ankara Devlet Tiyatrosu`nun 2009-2010 repertuarında oynanmıştır. Bu oyunlardan Kerbela, 2009-2010 sezonu 35. İsmet Küntay Tiyatro Ödülleri ve X. Lions Tiyatro Ödülleri çerçevesinde En İyi Oyun ödülüne lâyık görülürken yazarına da 35. İsmet Küntay En İyi Oyun Yazarı ödülünü kazandırmıştır.

Çevirmen kimliğiyle Berktay, tarih, sanat, siyaset, sosyoloji, çocuk kitapları, oyun çevirisi alanlarında elli civarında çeviriye imza atmıştır. Gerçekleştirdiği çevirilerden birkaç örnek sıralayalım: *Antik Yunan / Bir Keşfin Arkeolojisi* (Roland - Françoise Etienne), *Arapların Gözünden Haçlı Seferleri* (Amin Maalouf*), Galilei, Yıldızların Habercisi* (Jean-Pierre Maury), *İmanın ve İktidarın Hizmetinde İslam Mimarisi* (Henri Stierlin), *Karanlık Odanın Sırları: Fotoğrafın İcadı* (Quentin Bajac), *Kültürümüzün Safagi Babil* (Jean Bottéro), *Ortaçağda İslam ve Seyahat* (Houari Touati), *Osmanlı-Türk Modernleşmesi* (François Georgeon), *Semerkant* (Amin Maalouf), *Troia Hazineleri veya Schliemann'ın Düşü* (Hervé Duchêne), Unutulmuş Mısır'ın İzinde (Jean Vercoutter), *Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri* (P. Dumont, F. Georgeon), *Türk Tarih Tezi'nden Türk İslam Sentezine* (Etienne Copeaux*), Osmanlıcılık, Ulusçu Akımlar ve Masonluk* (Paul Dumont), *Doğu'da Mizah* (F. Georgeon), *Bank-ı Osmanî-i Şahane* (André Autheman), *Ömer Paşa* (İvo Andriç), *Konstantinepolis'te Haçlılar* (Geoffroi de Villehardouin, Henri de Valenciennes), *Sosyoloji Dersleri* (Emile Durkheim), *Yasak Kent Buhara 1830-1888: Bir Efsanenin Fethinde Modern Batı* (Thierry Zarcone), *Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufki Bey'in Anıları Topkapı Sarayı'nda Yaşam* (Annie Berthier, Stephane Yerasimos), *Filistin İsrail Barış veya Irkçılık* (Marwan Bishara).

Ek 11b. Söyleşi Soruları

S: Tiyatrocu kimliğinizle bu alanda birçok etkinliklerde bulunmuş ödüllü bir yazarsınız. Çeviri alanında da tarihten sanata, siyasetten, sosyolojiye hatta çocuk kitaplarına kadar uzanan geniş bir yelpaze içinde çalışan çok üretken bir çevirmensiniz. Bu güne kadar kaç çeviri çalışması gerçekleştirdiniz, bunlardan kaçı yayımlandı?

S: Çevireceğiniz metinleri nasıl belirliyorsunuz? Kendiniz seçip yayınevlerine mi öneriyorsunuz yoksa yayınevlerinin önerilerini mi değerlendiriyorsunuz?

S: Benimsediğiniz çeviri yaklaşımı bağlamında farklı alanlarda gerçekleştirmiş olduğunuz çeviriler ile tiyatro metinlerinin çevirisi arasında kısaca bir karşılaştırma yapabilir misiniz?

S: Bir tiyatro çevirmeni olarak harcadığınız emeğin maddi ve/ya da manevi karşılığını aldığınızı düşünüyor musunuz?

S: 1999'da Mitos Yayınevi tarafından yayımlanmış *Zenciyle İtlerin Dalaşı* başlıklı bir Koltès çeviriniz bulunmaktadır. Bir Koltès oyununu çevirmek fikri nasıl gelişti?
S: Çeviriniz henüz sahnelenmedi. Sahnelenmeye yönelik herhangi bir proje söz konusu mu? Metin bu güne kadar herhangi bir tiyatronun repertuarına girdi mi?
S: Bir tiyatro uzmanı olarak gerek metinleri çözümlemek, gerekse Türkçeye aktarmak bağlamında Koltès oyunlarını nasıl değerlendiriyorsunuz?
S: Koltès oyunları biçimsel ve biçemsel olarak görece zor metinler olarak tanınmakta. Bu oyunları çevirmek sizce her çevirmenin ve/ya da her tiyatro çevirmenin gerçekleştirebileceği bir etkinlik mi?
S: Bir tiyatro yazarı olarak çağdaş metinler çerçevesinde Türk okuyucusunun/seyircisinin alımlamasını nasıl değerlendiriyorsunuz?
S: Başka bir Koltès oyunu daha çevirmeyi düşünüyor musunuz?
KATKILARINIZ İÇİN TEŞEKKÜR EDERİM.

## Ek 12. Yanıtsız Kalan Söyleşi (Olcay Kunal -Çevirmen)

Ek 12a. Özgeçmiş

Olcay Kunal Fransızca dilinde eğitim görmüş olup yüksek öğrenimini İstanbul Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde tamamlamıştır. Meslek yaşamını çevirmen ve eğitmen olarak sürdüren Kunal, Galatasaray Üniversitesi'nde okutmanlık yapmaktadır.
90'lı yıllarda başladığı çeviri etkinliği boyunca Yapı Kredi Yayınları, Remzi Kitabevi ve Mitos Boyut gibi seçkin yayınevleriyle çalışan Kunal, Boris Vian'dan Alaine Touraine'e Michel Rocard'dan Gaston Bachelard'a çeşitli yazarların farklı alanları işleyen yapıtlarını Türkçeye kazandırmıştır. Ayrıca çizgi roman çevirileri de yapmakta olup özellikle de *Asterix* serisini çevirmektedir. Çevirilerinden birkaç örnek verecek olursak: *Derilerinizi Yüzeceğim* (Boris Vian), *Ve Bütün Çirkinler Öldürülecek* (Boris Vian), *Kızlar Farkına Varmıyor* (Boris Vian), *Operadaki Hayalet* (Gaston Leroux), *Demokrasi Nedir?* (Alain Touraine), *Birlikte Yaşayabilecek miyiz?* (Alain Touraine), *İstek* (Michèle Desbordes), *Hayvanat Bahçesi* (Viktor Şklovski), *Atomlara Ve Galaksilere İlişkin Yazılar* (Hubert Reeves), *Avrupa Birliği Yolunda Türkiye'ye Evet*: (Michel Rocard).

Ek 12b. Söyleşi Soruları

S: Eğitmen kimliğinizin yanı sıra çevirmen kimliğinizle çeşitli yazarların farklı alanları işleyen yapıtlarını Türkçeye kazandırdınız. Ayrıca çizgi roman çevirileriniz ve yayımlanmamış tiyatro çevirileriniz de var. Bu güne kadar kaç çeviri çalışması gerçekleştirdiniz, bunlardan kaçı yayımlandı? Çevireceğiniz metinleri nasıl belirliyorsunuz? Kendiniz mi seçip yayınevlerine öneriyorsunuz yoksa yayınevlerinin önerilerini mi değerlendiriyorsunuz?
S: Benimsediğiniz çeviri yaklaşımı bağlamında farklı alanlarda gerçekleştirmiş olduğunuz çeviriler ile tiyatro metinlerinin çevirisi arasında kısaca bir karşılaştırma yapabilir misiniz?
S: Çeviri öncesinde yazar ve metin kapsamında nasıl bir çalışma gerçekleştirirsiniz?
S: *Ormanların hemen önündeki gece* ve Zeynep Avcı'yla birlikte çevirdiğiniz *Roberto Zucco* olmak üzere yayımlanmamış iki Koltès oyununuz var. Koltès oyunlarını çevirmek fikri nasıl gelişti?
S: Her iki çeviriniz de sahnelendi, bu bir çevirmen için önemli bir başarı, özellikle de zor bir yazar olduğu tiyatro uzmanlarınca da kabul edilen Koltès söz konusu olunca. Çeviri öncesinde yazarı tanıyor muydunuz?
S: Her iki oyunun sahnelenme aşamasında çevirmen olarak yönetmenlere destek verdiniz mi? Dramaturgi çalışmalarına çevirmen olarak katıldınız mı?
S: Koltès oyunları biçimsel ve biçemsel olarak görece zor metinler olarak tanınmakta. Bu oyunları çevirmek sizce her çevirmenin ve/ya da her tiyatro çevirmenin gerçekleştirebileceği bir etkinlik mi?
S: Çevirinizin başlığında "La nuit juste avant les forêts" "Ormanların hemen <u>önündeki g</u>ece" olarak karşılanmış. Söz konusu metin 2011 yılı içinde Mitos Yayınevi tarafından farklı bir çeviriyle *Ormanlardan hemen <u>önceki</u> gece* başlığıyla yayımlandı. Bu konuda bir yorum yapabilir misiniz?
S: *Ormanların hemen önündeki gece,* biçimsel ve biçemsel bağlamda Koltès oyunları arasında görece en zor olanlardan. Oyun kahramanı metin boyunca hayali bir kişiye "camarade" diye hitap etmekte. Araştırmacılar bu sözcüğün "arkadaş"/ "ahbap"/

“birader” olarak algılanabileceği gibi “yoldaş” olarak da algılanabileceğini belirtmekteler. Siz “arkadaş” karşılığını neye göre belirlediniz?
S: Sizce aşağıdaki sözcüklerin metinde simgesel / göstergesel anlamları var mıdır?
orman, gece, yağmur, ev / otel / oda, ayna
S: Metindeki siyasal göndermelerin (sendika, Nikaragua) anlamları konusundaki görüşünüz nedir?
S: *La nuit juste avant les forêts* biçimsel yapısıyla dikkat çekmektedir. Sizin de bu biçimsel yapıyı genelde koruduğunuz görülmekte. Genelde çeviri yaklaşımınızda, özelde de bu metin kapsamında biçimsel düzeyle ilgili düşünceleriniz nelerdir?
S: Aynı şekilde birçok Koltès metninde olduğu gibi *La nuit juste avant les forêts* de biçemsel bağlamda, konuşma dili ile yazı dilinin iç içe geçtiği yapısıyla, lirik diliyle ve müzikal tınısıyla öne çıkmaktadır. Genelde çeviri yaklaşımınızda, özelde de bu metin kapsamında biçemsel düzeyi aktarmakla ilgili düşünceleriniz nelerdir?
S: Oyun sizin çevirinizden bu yana 2006-2007 sezonunda Ankara Devler Tiyatrosu tarafından bu kez farklı bir çeviriyle sahnelendi. Son olarak da 2011 yılı içinde Mitos Yayınevi tarafından yine farklı bir çeviriyle yayımlandı, dolayısıyla metnin 3 farklı çevirisi söz konusu. Bu metinleri incelediğimizde, özellikle son çeviriyle karşılaştırıldığında, argo ve küfür bağlamında sizin daha çekingen bir tavır sergilediğiniz, Koltès’in söylemini yumuşatmaya çalıştığınız görülüyor. Bu kadar belirgin olmamakla birlikte benzer bir yaklaşım *Roberto Zucco* çevirisi için de geçerli. Bu metnin de 2003 yılında Dost Kitabevi tarafından yayımlanmış farklı bir çevirisi bulunmakta. Her iki metni karşılaştırdığımızda sizin söylemenizin tüm repliklerde olmamakla birlikte yer yer yumuşatıldığı görülmekte. Bu çeviri yaklaşımınızın nedenlerini açıklayabilir misiniz? Aradan on yılı aşkın bir süre geçti, bu gün aynı metinleri çevirecek olsanız yaklaşımınızda bir değişiklik olur muydu?
S: Koltès oyunları genelde çok katmanlı metinler olarak bilinmekte. Zeynep Avcı’yla birlikte çevirmiş olduğunuz *Roberto Zucco* da özellikle metinlerarasılık bağlamında hayli çetin bir metin. Örneğin *Hamlet*’le birçok koşutluklar kurulabilir. Çeviri sürecinde metni metinlerarası bir okumaya tâbi tuttunuz mu? Eğer tuttunuzsa ne tür saptamalarda bulundunuz? Bunlar çevirinize nasıl yansıdı?
S: Bir çevirmen olarak gerek metinleri çözümlemek, gerekse Türkçeye aktarmak bağlamında Koltès oyunlarını nasıl değerlendiriyorsunuz?
S: Oyunlarla ilgili seyircinin alımlamasına yönelik bir izleniminiz oldu mu?
S: Bir tiyatro çevirmeni olarak harcadığınız emeğin maddi ve/ya da manevi karşılığını aldığınızı düşünüyor musunuz?
S: Başka bir Koltès oyunu daha çevirmeyi düşünüyor musunuz?
KATKILARINIZ İÇİN TEŞEKKÜR EDERİM.

## Ek 13. Yanıtsız Kalan Söyleşi (Mahir Günşiray -Yönetmen)

Ek 13a. Özgeçmiş

Sinema ve tiyatro oyuncusu, tiyatro yönetmeni Mahir Günşiray Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Devlet Konservatuarı, Tiyatro Bölümü mezunudur. Leeds Universitesi, The Workshop Theatre'da yüksek lisans yapıp, Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü'nde eğitim almıştır. Bursa Devlet Tiyatrosu, İstanbul Devlet Tiyatrosu, Tiyatro Stüdyosu, Theatre an der Ruhr (Almanya), Tiyatro Ti ve Tiyatro Oyunevi'nde çalışan sanatçı, ayrıca sinema ve dizi filmlerde de rol almış, Samuel Beckett'in "Film" adlı video filmini yönetmiştir (1985). 1987'den bu yana çeşitli üniversite ve özel eğitim kurumlarında (özel tiyatrolar) eğitmenlik yapmakta, halen kurucularından olduğu Tiyatro Oyunevi'nde çalışmaktadır

Ek 13b. Söyleşi Soruları

S: Tiyatro Oyunevi olarak repertuar ölçütleriniz nelerdir?
S: Bir Koltès metnini Türkiye'de sahneleyen ender Türk yönetmenlerden birisiniz. Bir Koltès oyununu sahneye taşıma nedeninizi açıklayabilir misiniz?
S: Oyunun afişinde çevirmen olarak yalnızca Olcay Kunal'ın adı geçmekte. Bana ulaştırmış olduğunuz metindeyse Olcay Kunal'ın yanı sıra Claude Leon'un da adı yer alıyor. Dolayısıyla sahne diline uyarlamayı Claude Leon'un gerçekleştirdiği anlaşılıyor. Çevirinin sahne diline uyarlanmasında doğal olarak değişiklikler yapılmış olmalı. Eğer öyleyse bu değişikliklere neden gereksinim duydunuz? Ölçütünüz neydi? Bu sürece çevirmen de katıldı mı?
S: Seyircinin alımlamasına yönelik bir tespitiniz oldu mu?
S: Yeniden bir Koltès metni sahnelemeyi düşünür müsünüz?
KATKILARINIZ İÇİN TEŞEKKÜR EDERİM.

## Ek 14. Yanıtsız Kalan Söyleşi (Işıl Kasapoğlu -Yönetmen)

Ek 14a. Özgeçmiş

Türk tiyatrosunun en önemli yönetmenleri arasında yer alan Işıl Kasapoğlu Ankara Devlet Tiyatrosu sanatçısıdır. Galatasaray Lisesi'inden mezun olan yönetmen öğrenimini 1981'de Paris Sorbonne Üniversitesi Tiyatro Bölümü'nde tamamlamıştır. Burada Paris Devlet Konservatuarı Pierre Vial atölyesinde çalışmış, 1978-83 yılları arasında Paris'te birçok yönetmene asistanlık yapmış ve 1983'te Theatre à Venir' i kurarak birçok oyunu sahneye koymuştur.
Türkiye'ye döndüğünde 1997'de Kocaeli Şehir Tiyatrosunu, 2002'deyse Semaver Kumpanya/Çevre Tiyatrosu'nu kurmuş ve buranın hâlâ sürdürdüğü sanat yönetmenliğini üstlenmiştir. Yönetmen günümüze kadar sayısız oyunu sahneye taşımış olup birçok ödüle lâyık görülmüştür.

Ek 14b. Söyleşi Soruları

S: Türk seyircisini Koltès'le ilk olarak siz tanıştırdınız. Her ne kadar Gül Erçetin'in 23 Mayıs 1999 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde sizinle yapmış olduğu söyleşiden Koltès'in sizin için ne anlam ifade ettiğini çıkarsayabilsek de bir Koltès metnini sahneye taşıma nedenini bir kez daha açıklayabilir misiniz?
S: *Roberto Zucco*'yu seçmenizde özel bir neden var mıydı?
S: İlgimizi çeken bir nokta da oyunun, Batı tiyatrosunu şekillendiren ülkelerin başında gelen İngiltere'yle neredeyse eş zamanlı olarak ilk kez sahnelenmesi. *Cumhuriyet* gazetesinin 13 Haziran 1999 tarihli kültür-sanat sayfasında yer alan habere göre oyun aynı dönemde Royal Shakespeare Company'de sahnelenmiş. Bunu 1999 yılının yazarın ölümünün onuncu yıl dönümüne denk gelmesiyle ilintilendirebilir miyiz?
S: Metin iki çevirmen tarafından çevrildi. İki çevirmene başvurma nedeniniz nedir? Zeynep Avcı kendisiyle yapmış olduğum söyleşide Olcay Kunal'ın çevirisine "bir miktar katkıda" bulunduğunu belirtiyor. Dolayısıyla anladığım kadarıyla Avcı, metni elden geçirmiş. Ama zaten sahneleme aşamasında çeviri metin gerek dramaturgun, gerek yönetmenin, gerekse oyuncunun işbirliğiyle bir bakıma yeniden oluşturuluyor. Üstelik siz de Fransızca bilen bir yönetmen olarak neden Avcı'ya başvurma gereği duydunuz? İsim yapmış bir çevirmen olarak oyununuza bir katkı yapacağını düşündünüz mü?
S: Çevirinin sahne diline uyarlanmasında doğal olarak değişiklikler yapıldığı görülüyor. Bu değişikliklere neden gereksinim duydunuz? Ölçütünüz neydi?
S: Koltès metinleri görece zor metinler olarak bilinir. Festival kapsamında İstanbul'da sahnelenmiş olsa da Türkiye'de ilk olarak Türkçe sahnelenen bir Koltès oyununu neden İstanbul ya da Ankara gibi bir merkezde sahneye koymayı düşünmediniz?
S: Seyircinin alımlamasına yönelik bir tespitiniz oldu mu?
S: Yeniden bir Koltès metni sahnelemeyi düşünür müsünüz?
KATKILARINIZ İÇİN TEŞEKKÜR EDERİM.

**Ek 15. Yanıtsız Kalan Söyleşi (Philip Boulay-Yönetmen)**

Ek 15a. Özgeçmiş

Paris Konservatuarı'ndan mezunu olan Fransız yönetmen Philip Boulay, yirmi yedi yaşında ilk olarak sahnelediği Koltès'in *Dans la solitude des champs de coton* başlıklı oyunuyla dikkat çekmiş ve o günden bu yana sürdürdüğü yönetmenlik kariyerinde birçok Koltès oyununu sahneye taşımıştır. Türkiye'nin yanı sıra Avrupa, Afrika ve Amerika'nın çeşitli ülkelerinde ortak birçok projeye yönetmen olarak imza atmıştır.

Ek 15b. Söyleşi Soruları

Q : Vous avez monté plusieurs pièces de Koltès, quel intérêt présente pour vous les textes koltésiens ?
Q : Vous avez créé en 2006 *La Nuit juste avant les forêts* au Théâtre d'Etat d'Ankara. Comment ce projet s'est-il élaboré (sur demande?) et dans quelles conditions a-t-il était réalisé et présenté ?
Q :Voulez-vous parler des relations (personnelles, institutionnelles, etc.) qui ont permis la réalisation de ce projet ?
Q : La pièce a été jouée en turc. Je suppose que vous ne connaissez pas cette langue. Si c'est le cas, cette situation a-telle créé problèmes pour vous et pour les acteurs, décorateur,…. ?
Q : Comment vous avez pu évaluer la traduction du texte qui est d'une importance capitale, puisque le discours koltésien s'avère si original et si difficile à transmettre, notamment dans cette pièce où le seul élément dramatique est un soliloque ?
Q : Quel effet la pièce a-t-elle produit sur les spectateurs ? Quelle a été la réception du public ?
Q : Quelles furent les répercussions dans la presse turque ?
Q : Pouvez-vous faire une comparaison entre le spectateur turc et le spectateur français concernant la réception des pièces de Koltès ?
MERCI pour votre coopération.

**Ek 16. Yanıtsız Kalan Söyleşi (Nicolas Klotz-Yönetmen)**

Ek 16a. Özgeçmiş

Fransız sinemacı ve yönetmen Nicolas Klotz, 1987 yılında kamera arkasına geçmiş olup, o günden bu yana belgesel türüne de yoğunlaşarak birçok filme imza atmıştır. Tiyatro alanına 1995 yılında kurduğu tiyatro topluluğuyla giriş yapan yönetmenin sahneye taşıdığı oyunlar arasında, Koltès'in Roberto Zucco ile Türkiye'de yönettiği *Quai Ouest* oyunları da bulunmaktadır.

Ek 16b. Söyleşi Soruları

Q : Vous avez monté des (deux ?) pièces de Koltès, quel intérêt présente pour vous les textes koltésiens ?
Q : Vous avez créé en 1999 *Quai Ouest* au Théâtre de la ville d'Istanbul. Comment ce projet s'est-il élaboré (sur demande?) et dans quelles conditions a-t-il était réalisé et présenté ?
Q : Voulez-vous parler des relations (personnelles, institutionnelles, etc.) qui ont permis la réalisation de ce projet ?
Q : La pièce a été jouée en turc. Je suppose que vous ne connaissez pas cette langue. Si c'est le cas, cette situation a-t-elle créé problèmes pour vous et pour les acteurs, décorateur,…. ?
Q : Lors de la mise en scène comment vous avez pu surmonter le problème de langue ?
Q : Comment vous avez pu évaluer la traduction du texte qui est d'une importance capitale, puisque le discours koltésien s'avère si original et si difficile à transmettre ?
Q : Combien de fois la pièce a-t-elle été représentée à Istanbul? A-t-elle été également représentée en dehors d' Istanbul ?
Q : Quel effet la pièce a-t-elle produit sur les spectateurs ? Quelle a été la réception du public ?
Q : Quelles furent les répercussions dans la presse turque ?
Q : Pouvez-vous faire une comparaison entre le spectateur turc et le spectateur français concernant la réception des pièces de Koltès ?
MERCI pour votre coopération.

**Ek 17. Yanıtsız Kalan Söyleşi (Ahmet Soysal –FKM Yayına ve Çeviriye Destek Programı Yürütücüsü)**

S: Fransa Dışişleri Bakanlığı'nın Yayına ve Çeviriye Destek Programı'na Türkiye hangi yılda dâhil olmuştur?
S: Bu program kapsamında bu güne kadar Türkiye'de kaç kitabın yayımına destek sağlanmıştır?
S: Türkiye'de çalışmalar nasıl yürütülmektedir? Bu çalışmalar İstanbul merkezli mi yoksa Ankara ya da İzmir Fransız Kültür Merkezlerinde ayrı ayrı mı yürütülmektedir?
S: Programın başlangıcından bu yana sağlanan destek bağlamında bir değişiklik yaşandı mı? Başka bir deyişle maddi destek hâlâ sürdürülmekte midir? Bu destekte bir artış ya da bir indirim söz konusu mudur?
S: Çevrilecek metinlerle ilgili benimsediğiniz yaklaşım nedir? Yazar ve/ya da metin seçimini neye göre saptamaktasınız?
S: Fransa'nın önde gelen çağdaş oyun yazarlarından Bernard-Marie Koltès'in oyunları Türkiye'de ilk olarak, 2 kitap halinde bu program kapsamında yayımlandı. Bunlardan Yiğit Bener tarafından çevrilen *Batı Rıhtımı* ile Ali Berktay tarafından çevrilen *Zenciyle İtlerin Dalaşı* 1999 yılında Mitos Boyut (İstanbul) tarafından, Ayça Akarçay'ın çevridiği *Roberto Zucco* ile Işık Ergüden'in çevrdiği *Tabataba. Sallinger. Çöle Geri Dönüş* Dost Kitabevi Yayınları (Ankara) tarafından 2003 yılında yayımlandı. Bu bağlamda Koltès metinlerinin Türkiye'de dolaşıma girmesi kurumunuzun girişimiyle mi yoksa yayınevlerinden gelen öneri doğrultusunda mı gerçekleşti?
S: Söz konusu kitaplara sağlanan destek hangi düzeyde gerçekleşti? (Telif hakkı ücret/çeviri ücreti/yayın masrafı, vb.)
S: Destek programınızda Koltès hâlâ yer almakta mıdır?
KATKILARINIZ İÇİN TEŞEKKÜR EDERİM.

## ÖZGEÇMİŞ

Öğr. Gör. Beki HALEVA

Yıldız Teknik Üniversitesi
Fen Edebiyat Fakültesi
Fransızca Mütercim –
Tercümanlık Bölümü

### KİŞİSEL BİLGİLER

| | |
|---|---|
| Adres | YTÜ Üniversitesi Davut Paşa Kampusu. |
| Tel | (0212) 383 43 96 |
| Faks | |
| E-mail | bhaleva@yildiz.edu.tr |
| Kişisel web adresi | bekihaleva@hotmail.com |
| Medeni hali | Evli |
| Uyruğu | TC |
| Doğum tarihi | 26.03.1955 |
| Doğum yeri | İstanbul |

### EĞİTİM

| | |
|---|---|
| 2007- | YTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü/Doktora |
| 1999-2001 | YTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü/Yüksek lisans |
| 1995-1999 | YTÜ, Fransızca-Mütercim Tercümanlık Bölümü/Lisans |
| 1971-1974 | Notre Dame De Sion/Lise |

### İŞ DENEYİMİ

| | |
|---|---|
| 2001- | Öğretim Görevlisi. YTÜ, Fransızca-Mütercim Tercümanlık |
| 1999-2001 | Türk-Belçika Derneği Genel Koordinatörü |
| 1975-1979 | Türk Dış Ticaret Bankası Kambiyo Departmanı |

## YABANCI DİL BİLGİSİ

Fransızca
İngilizce
İspanyolca

## UZMANLIK ALANLARI

Çeviri

## BAŞARILAR / ÖDÜLLER

| | |
|---|---|
| 1997 | Fransız Kültür Merkezi Çeviri Yarışması Birincilik Ödülü |
| 1999 | YTÜ Mezuniyet ödülü / Üniversite İkincilik Ödülü |
| 1999 | YTÜ Mezuniyet ödülü /Fakülte Birincilik Ödülü |
| 1999 | YTÜ Mezuniyet ödülü / Bölüm Birincilik Ödülü |

## SUNULAN BİLDİRİLER

- Haleva, Beki, "Göstergebilim Aracılığıyla Jean Paul Sartre'ın *Huis Clos* Başlıklı Oyununun Çözümlenmesi" Göstergebilimde Buluşma X, Yeditepe Üniversitesi, İstanbul, 4 ve 5 Mayıs 2009.

- Haleva, Beki, "Tiyatro Çevirisi Sorunsalı Ve Bir Uygulama Örneği Olarak Samuel Beckett Çevirileri", Yabancı Dili Olarak Fransızca Öğretim Konulu 2. Ulusal Frankofoni Sempozyumu. Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, 8-9 Haziran 2006.

- Haleva, Beki, "L'image juive dans la tradition religieuse à travers les nouvelles d'Isaac Bashevis Singer", Uluslarası İmagoloji Sempozyumu, Muğla Üniversitesi, Muğla, 26-27-28 Nisan 2004.

- Haleva, Beki, "Relation de voyage de Yirmisekiz Çelebi Mehmet efendi / Vingt huit Tchèlèbi Mehmet Effendi, ambassadeur ottoman en France sous la Régence", Versailles Saint-Quentin –en-Yvelines Üniversitesi, Fransa, 10-13 Temmuz 2002.

## YAYIMLANAN BİLDİRİLER

- Haleva, Beki, « La traduction littéraire comme médiatrice de transfert culturel: un exemple pertinent, Mèmed le Mince », in, *La traduction sous tous ses aspects au centre de gravité du dialogue international, Communications*, Dinç Ofset Matbaacılık, İstanbul, 2009, s.238-244.

- Haleva, Beki, « Un grand traducteur méconnu :Orhan Veli Kanık », in, *Interdisciplinarité en traduction, Actes du II. Colloque international sur la traduction*, Les Edit. Isıs, İstanbul, 2006, s.345-357.

- Haleva, Beki, « Les écoles de l'Alliance Israélite Universelle comme élément de propagation de la francophonie en Turquie », in *Francophonie en Turquie, Dans les Pays Balkaniques et de l'Europe orientale,* Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 2005. s.97-106.

- Haleva, Beki, « Un précurseur turc de la théorie interprétative du sens : Nurullah Ataç », in *Traduite au XXIème siècle : Tendances et Perspectives,*Université Aristote de Thessaloniki, University Studio Press, 2004. s.231-238.

**MAKALELER**

- Haleva, Beki, «Varoluşçuluğun babası Jean-Paul Sartre», in *TEB Oyun*, Sayı 05, Mitos Boyut Yay., İstanbul, Bahar 2010, s. 58-61.

- Haleva, Beki, « Şiir çevirisine kuramsal ve uygulamalı yaklaşımlar », in, *Dilbilim XV*, İstanbul Üniversite Yayın No:4648, 2006, s.287-298.

- Haleva, Beki, « Le voyage imaginaire à travers les vers de Baudelaire », in, *Frankofoni, Fransız Dili ve Edebiyatı İnceleme ve Araştırmaları Ortak Kitabı*, Sayı 16, Bizim Büro Basımevi, Ankara, 2004. s.55-64

- Haleva, Beki, « Çeviri Olgusu », in *Dünya Gazetesi* Çeviri Özel Eki, Ekim 2003

- *Tiyatro Tiyatro,* Aylık Tiyatro Dergisi 2004-2011 arası çok sayıda yayımlanmış tiyatro eleştirirleri

**ÇEVRİLEN KİTAPLAR**

- Baudelaire, Charles, *Paris Kasveti*, (Çev. Hasan Anamur- Beki Haleva), Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2008.

- Echenoz, Jean, *Ravel*, (Çev. Beki Haleva), Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2007.

- Wıesel, Eli, *Gündüz*, (Çev. Beki Haleva), Gözlem Yayıncılık, İstanbul, 1999.

## EĞİTİM VE ÖĞRETİM ETKİNLİKLERİ

Verilen lisans dersleri

- Yazınsal Çeviri
- Teknik Çeviri
- Çeviri Eleştirisi
- Fransızca Yazılı Anlatım
- İş Fransızcası
- Mesleki Deneyim

## ARAŞTIRMA PROJELERİ

| | |
|---|---|
| 2005-2011 | Lexis Fransızca-Türkçe Sözlük Çevirisi |

## ÜYE OLUNAN KURULUŞLAR

| | |
|---|---|
| 2011- | Afife Tiyatro Ödülleri Seçici Kurul Üyesi |
| 2007-2011 | Afife Tiyatro Ödülleri Oylama Kurulu Üyesi |
| 2010- | Tiyatro Eleştirmenleri Birliği Yönetim Kurulu Üyesi |
| 2006-2008 | FIT Yazınsal Çeviri Komisyonu Türkiye Temsilcisi |
| 2002–2005 | Çeviri Derneği : Başkan Yardımcısı |

## İLGİ ALANLARI

Tiyatro
Edebiyat