T.C.

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANA BİLİM DALI
DİLLER VE KÜLTÜRLERARASI ÇEVİRİBİLİM DOKTORA PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

SHAKESPEARE'IN *A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM*, *ROMEO AND JULIET* VE *THE TEMPEST* OYUNLARININ ÇOCUK OYUNUNA DÖNÜŞÜMÜNÜN ÇEVİRİBİLİM BAĞLAMINDA ELE ALINMASI

YEŞİM PİRPİR AVAN
18726005

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. LALE ÖZCAN

2025

T.C.

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANA BİLİM DALI
DİLLER VE KÜLTÜRLERARASI ÇEVİRİBİLİM DOKTORA PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

SHAKESPEARE'IN *A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM*, *ROMEO AND JULIET* VE *THE TEMPEST* OYUNLARININ ÇOCUK OYUNUNA DÖNÜŞÜMÜNÜN ÇEVİRİBİLİM BAĞLAMINDA ELE ALINMASI

YEŞİM PİRPİR AVAN
18726005
ORCID NO: 0000-0002-5315-5933

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. LALE ÖZCAN

Ocak 2025

Yeşim PİRPİR AVAN tarafından hazırlanan "Shakespeare'in *A Midsummer Night's Dream*, *Romeo and Juliet* ve *The Tempest* Oyunlarının Çocuk Oyununa Dönüşümünün Çeviribilim Bağlamında Ele Alınması" başlıklı çalışma, **16/01/2025** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından Batı Dilleri ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Diller ve Kültürlerarası Çeviribilim Doktora Programında **DOKTORA** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	**İmza**
Doç. Dr. Lale Özcan	…….

Jüri Üyeleri	**İmza**
Doç. Dr. Pınar Güzelyürek Çelik	…….
Doç. Dr. Mesut Kuleli	…….
Prof. Dr. Beki Haleva	…….
Doç. Dr. Zeynep Görgüler	…….

ÖZET

SHAKESPEARE'IN *A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM, ROMEO AND JULIET* VE *THE TEMPEST* OYUNLARININ ÇOCUK OYUNUNA DÖNÜŞÜMÜNÜN ÇEVİRİBİLİM BAĞLAMINDA ELE ALINMASI

Bu tez çalışmasının amacı kaynak dilde yetişkinler için yazılan tiyatro oyunlarının erek dilde çocuk oyununa dönüşüm dinamiklerini incelemektir. Dünya çapında sürekli çevrilen ve/veya uyarlanan bir yazar olan Shakespeare'in *Romeo and Juliet (Romeo ve Juliet), A Midsummer Night's Dream (Bir Yaz Gecesi Rüyası)* ve *The Tempest (Fırtına)* başlıklı oyunların çocuk oyunu uyarlamaları üzerinden bu sürece ışık tutulması hedeflenmektedir. Bu kapsamda çalışmanın bütüncesini oluşturan *Romeo ve Juliet, Bir Yaz Masalı* ve *Fırtına* başlıklı çocuk oyunu uyarlamaları ve İngilizce oyunlar Hans J. Vermeer'in skopos kuramı çerçevesinde geliştirilen çeviri eleştirisi yöntemiyle incelenmiştir. Oyunların çevirmenleri Emel Bala (*Romeo ve Juliet, Bir Yaz Masalı*) ve Zerrin Altıok (*Fırtına*) ile yaptığımız görüşmelerden ve Emel Bala'nın oyunların Pagos Yayınları'ndan çıkan kitap versiyonlarına yazdığı ön sözlerden oluşan yan metinsel bütünceler de tez kapsamına girmektedir. Metinsel ve yan metinsel boyutta yapılan bu çalışmada, incelenen çocuk oyunu uyarlamalarında kısa ve yalın cümlelere yer verilirken didaktik dilden kaçınıldığı, kafiyeli söylemlerle ve şarkılarla şiirsel ve estetik kaygısı yüksek bir dilin yaratıldığı, dilde ve içerikte "çocuk gerçekliği" ve "çocuğa görelik" ilkelerine dikkat edildiği belirlenmiştir. Yetişkinler için yazılan tiyatro oyunlarının çocuk oyununa dönüşümünde skoposun da değiştiği, erek kitle olan çocukların gelişimsel özellikleri, ruhsal dünyası ve beklentileri doğrultusunda bir çeviri/uyarlama yapmanın ve bu bağlamda uzman çevirmen kimliğinin önemi ortaya çıkarılmıştır. Oyunların hareket unsuru, diğer bir deyişle, eylemle hayata geçen öğeler barındırması yazın eserinden farklılaştığı noktadır. Ayrıca çocuk oyunu uyarlamalarında karakter ve sahne sayılarının azaltılarak dramatik örüntünün sadeleştirildiği, yetişkinlerin kullandığı bazı kavramların dönüştürülerek verildiği, bazı kavramların ise aktarılmadığı ve bir mesaj

iletme kaygısının olmadığı tespit edilmiştir. Bu alanda yabancı literatürde çok az çalışma bulunduğu belirlenmiş, yerli literatürde ise herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu tez çalışmasının çocuk tiyatrosu çevirisi alanına katkıda bulunacağına, daha sonra yapılacak çalışmalara öncü olabileceğine inanmaktayız.

Anahtar Kelimeler: çeviri eleştirisi, çocuk tiyatrosu, çocuk tiyatrosu çevirisi, skopos, uyarlama

ABSTRACT

ANALYSING THE ADAPTATION OF SHAKESPEARE'S *A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM*, *ROMEO AND JULIET* AND *THE TEMPEST* INTO CHILDREN'S THEATRE PLAYS WITHIN THE CONTEXT OF TRANSLATION STUDIES

This dissertation aims to state the dynamics of the transformation of theatre plays written for adults in the source language into children's plays in the target language. It is aimed to shed light on this process through children's play adaptations of Shakespeare's plays *Romeo and Juliet*, *A Midsummer Night's Dream* and *The Tempest*, an author who is constantly translated and/or adapted around the world. Within this scope, children's play adaptations *Romeo ve Juliet, Bir Yaz Masalı* and *Fırtına* and the English plays were examined with the translation criticism method developed within the framework of Hans J. Vermeer's skopos theory. The study also includes paratextual corpora consisting of our interviews with the translators of the plays, Emel Bala (*Romeo ve Juliet, Bir Yaz Masalı*) and Zerrin Altıok (*Fırtına*), and the forewords written by Emel Bala to the book versions of her plays published by Pagos Publishing. As a result, it was found out that short and plain sentences were established in adaptations in a nondidactic way, musical, poetic and aesthetic language was created thanks to idioms, rhymes, and lyrics, and the principles "suitability for children" and "children's reality" were followed as well (Şirin, 2016). It has been revealed that the *skopos* changes in adaptation of theatre plays written for adults into children's plays and it is extremely important to make a translation/adaptation in line with children's developmental features, their inner world and expectations, their language development and being an expert translator plays a significant role in this context. The point where children's play adaptations differ from literary works is that adaptations contain elements of movement. In addition, it was determined that the plot is simplified by reducing the number of characters and scenes, some concepts used by adults are adapted, while some are not transferred, and finally, there is no concern for

conveying a message to children. We put forward that this dissertation will contribute to the field of children's theatre translation, which is unexplored, and inspire further research in the field.

Keywords: adaptation, children's theatre, children's theatre translation, skopos, translation criticism

ÖN SÖZ

Sevgili tez danışmanım Doç. Dr. Lale Özcan'a teşekkür ederek başlamalıyım. Uzun soluklu bu yolculukta, nefesimin kesildiğini hissettiğim her anda, hem akademik hem de hayat tecrübesiyle hep yanımda olan kişiydi. Bu tez daha fikir aşamasındayken kapısını çaldığımda heyecanıma ortak olduğu, araştırma ve okuma sürecinde doğru soruların peşine düşmemi sağladığı, yazma sürecindeyse hızlı ve yerinde dönütleriyle beni yol(um)da tuttuğu için kendisine ne kadar teşekkür etsem azdır.

TİK üyelerim sayın Doç. Dr. Pınar Güzelyürek Çelik ve Doç. Dr. Mesut Kuleli, yalnızca altı ayda bir düzenlenen toplantılarda değil, her zaman bana yardımcı oldular. Tiyatro ve Shakespeare hakkında onlardan çok şey öğrendim. Savunma jürisinde yer alan sayın Prof. Dr. Beki Haleva ve Doç. Dr. Zeynep Görgüler'e çalışmamız hakkındaki değerli görüş ve önerileri için teşekkür ediyorum.

Yıldız Teknik Üniversitesi, Diller ve Kültürlerarası Çeviribilim doktora programında kendilerinden ders alma fırsatı yakaladığım veya yakalayamadığım tüm hocalarıma, böylesine dolu bir doktora programını başlattıkları ve her daim özveriyle çalıştıkları, derslerde ve ders dışında bizlere çeviribilime dair zihin açıcı tartışma ortamları sundukları ve hem alana hem de hayata karşı yeni bakış açıları geliştirmemize vesile oldukları için çok teşekkür ederim.

Uyarladıkları ya da yazdıkları çocuk oyunlarıyla çocuk tiyatrosuna katkıda bulunan tiyatrocu-çevirmen Emel Bala ve Zerrin Altıok'a, tez kapsamında incelediğim çocuk oyunu uyarlamaları hakkında benimle görüşmeyi kabul ettikleri, hem oyunlarına hem de çocuk tiyatrosuna dair paylaştıkları değerli görüşleri için çok teşekkür ederim.

Akademinin bana kazandırdığı dostlara, Büşra Yaman'a ve Melek Kara'ya, başından beri bana inandıkları ve ne zaman bir soruyla kapılarını çalsam beni el boş göndermedikleri için minnettarım. Ve burada isimlerini anamadığım diğer tüm arkadaşlarıma bana verdikleri destekler için sonsuz teşekkürler.

Hayat karşısında değil, hayatın tam da içindeki mücadelelerini örnek aldığım anneme ve babama müteşekkirim. Ayağıma taş takılsa, bilirim ki, en çok siz üzülürsünüz.

Tez yazım sürecinde dünyaya gelen, herhalde dünyadaki en güzel, ancak taşıması bir o kadar zor olan annelik kimliğini bana kazandıran çocuklarım Tarık'ın ve Tuna'nın sonsuz sevgisi hayatım boyunca yüreğimi ısıtacak, bana çalışma azmi verecek.

Çocuk tiyatrosu çevirisi alanında yazdığım bu tezi, hiçbir zaman bir tiyatro oyunu izleme fırsatı olmayacak çocuklara, savaşta, depremde, yangında, cinayette, istismarda ve daha birçok felakette hayatını kaybeden çocuklarımıza adıyorum.

Yeşim PİRPİR AVAN
Ocak, 2025; Ankara

İÇİNDEKİLER

ÖZET iii
ABSTRACT v
ÖN SÖZ vii
İÇİNDEKİLER ix

1. GİRİŞ 1
1.1. Tezin Konusu ve Amacı 4
1.2. Tezin Kapsamı ve Sınırlılıkları 5

2. ÇOCUK TİYATROSU VE ÇEVİRİSİ 7
2.1. Çocuk Tiyatrosunun Ortaya Çıkışı ve Tanım(lar)ı 9
2.2. Türkiye'de Çocuk Tiyatrosu 10
2.3. Çocuk Tiyatrosunun Özellikleri 12
2.3.1. Çocuk Tiyatrosunda Dil ve Metin 13
2.3.2. Çocuk Tiyatrosu Okuru/Seyircisi 15
2.4. Çocuk Tiyatrosu Çevirisi 16
2.4.1. Çocuk Yazını ve Çevirisi Bağlamında Çocuk Tiyatrosu Çevirisi 17
2.4.2. Tiyatro Çevirisi Bağlamında Çocuk Tiyatrosu Çevirisi 22

3. TEZİN KURAMSAL ÇERÇEVESİ 25
3.1. Skopos Kuramı 25
3.2. Uyarlama Kavramına Disiplinlerarası Bir Bakış 26
3.3. Çeviribilimde Yeniden Yazım 32
3.4. Değerlendirme 33

4. YÖNTEM: SKOPOS KURAMI BAĞLAMINDA ÇEVİRİ ELEŞTİRİSİ 35

5. UYGULAMA 40
5.1. *Romeo ve Juliet* Başlıklı Çocuk Oyununun Çözümlemesi 40
5.1.1. Erek Metnin İşlevinin Belirlenmesi 40
5.1.2. Çevirmenin *Skopos*'unun Belirlenmesi 41
5.1.3. Erek Metnin Metiniçi Tutarlılığının Belirlenmesi 45
5.2. *Romeo and Juliet* Başlıklı Oyunun Çözümlemesi 61
5.2.1. Kaynak Metnin İşlevinin Belirlenmesi 61
5.2.2. Kaynak Metnin Metiniçi Tutarlılığının Belirlenmesi 62
5.2.3. Erek Metin ile Kaynak Metin Arasındaki Metinler Arası Tutarlılığın Belirlenmesi 67
5.2.4. Kaynak Metnin Dramatik Örüntüsü 68
5.2.5. Verilerin Değerlendirilmesi 72

5.3. *Bir Yaz Masalı* Başlıklı Çocuk Oyununun Çözümlemesi 74
5.3.1. Erek Metnin İşlevinin Belirlenmesi 74
5.3.2. Çevirmenin *Skopos*'unun Belirlenmesi 75
5.3.3. Erek Metnin Metiniçi Tutarlılığının Belirlenmesi 76
5.4. *A Midsummer Night's Dream* Başlıklı Oyunun Çözümlemesi 94
5.4.1. Kaynak Metnin İşlevinin Belirlenmesi 94
5.4.2. Kaynak Metnin Metiniçi Tutarlılığının Belirlenmesi 94
5.4.3. Erek Metin ile Kaynak Metin Arasındaki Metinler Arası Tutarlılığın Belirlenmesi.....103
5.4.4. Kaynak Metnin Dramatik Örüntüsü 106
5.5. Verilerin Değerlendirilmesi 111
5.6. *Fırtına* Başlıklı Çocuk Oyununun Çözümlemesi 112
5.6.1. Erek Metnin İşlevinin Belirlenmesi 112
5.6.2. Çevirmenin *Skopos*'unun Belirlenmesi 114
5.6.3. Erek Metnin Metiniçi Tutarlılığının Belirlenmesi 117
5.7. *The Tempest* Başlıklı Oyunun Çözümlemesi 136
5.7.1. Kaynak Metnin İşlevinin Belirlenmesi 136
5.7.2. Kaynak Metnin Metiniçi Tutarlılığının Belirlenmesi 139
5.7.3. Erek Metin ile Kaynak Metin Arasındaki Metinler Arası Tutarlılığın Belirlenmesi.....146
5.7.4. Kaynak Metnin Dramatik Örüntüsü 148
5.8. Verilerin Değerlendirilmesi 154

6. SONUÇ 157

KAYNAKÇA 163
EK-1 169
EK-2 183
EK-3 189
EK-4 196

1. GİRİŞ

Bu tez çalışmasında Shakespeare'in *Romeo and Juliet (Romeo ve Juliet), A Midsummer Night's Dream (Bir Yaz Gecesi Rüyası)* ve *The Tempest (Fırtına)* başlıklı oyunların sırasıyla *Romeo ve Juliet, Bir Yaz Masalı* ve *Fırtına* başlıklı çocuk oyunu uyarlamaları incelenecektir. İncelememizin amacı çeviribilim bağlamında, yetişkinler için yazılan tiyatro oyunlarının çocuk oyununa dönüşüm sürecine ışık tutmaktır. Çocuk oyunları ve İngilizce oyunlar Hans J. Vermeer'in skopos kuramı çerçevesinde geliştirilen çeviri eleştirisi yöntemiyle irdelenecektir. İncelememiz oyunların çevirmenleri Emel Bala (*Romeo ve Juliet, Bir Yaz Masalı*) ve Zerrin Altıok (*Fırtına*) ile yaptığımız görüşmelerden ve Emel Bala'nın oyunların Pagos Yayınları'ndan çıkan kitap versiyonlarına yazdığı ön sözlerden oluşan yan metinsel bütünceleri de kapsamaktadır. Çevirmenlerin bu konudaki ifadeleri ve incelememizin bize sunduğu bulgular ışığında bütüncemizde yer alan çocuk oyunları bir yeniden yazım ürünü olarak ele alınacak olup, "uyarlama" bağlamında yorumlanacaktır. "Uyarlama"yı tez çalışmamızda bir çeviri türü olarak tanımlamaktayız. Metinsel ve yan metinsel boyutta yapılacak bu çalışmada çocuk tiyatrosu çevirisi ve çevirmeni özelinde birtakım çıkarımlarda bulunulması amaçlarımız arasında yer almaktadır.

Çocuk tiyatrosunun geçmişine bakıldığında, Batı'da Aydınlanma Çağı sonrasında ve bazı önemli düşünürlerin de katkısıyla, çocukların yetişkinlerden farklı olduğunun kabul edildiğini, bunun da çocuk yazınının ve çocuk tiyatrosunun yolunu açtığını öğrenmekteyiz. Ülkemizde çocuk tiyatrosu çalışmalarının geçmişi Meşrutiyet Dönemi'ne uzanmaktadır. Çocuk tiyatrosu alanındaki gelişmeler her dönem Batı'yla paralel gitmese de konuyla ilgili olarak özellikle başlangıçta Rusya, Almanya, ABD gibi bazı ülkeler örnek alınmıştır. Meşrutiyet Dönemi'nden itibaren ilkokullarda ders olarak da okutulan çocuk tiyatrosunun eğitici, öğretici işlevi Cumhuriyet Dönemi'nde ivme kazanmıştır. Yeni kurulan bir rejimin ilkelerini çocuklara aktarma misyonu yüklenen çocuk tiyatroları çocuklara hem toplumsal değerleri kazandırmayı hem de onları geleceğin tiyatro seyircisi olma yolunda hazırlamayı amaçlamıştır. Tiyatronun

uzun yıllar bir eğitim-öğretim aracı olarak görülmesi doğal olarak çocuk oyunlarının didaktik özelliklerinin ön plana çıkmasına yol açmıştır.

Oyunun insan hayatındaki yeri ve önemi bugün tartışılmaz bir gerçekliktir. Oyun çocuğu hayata hazırlar, çocuk oyun sayesinde hayatta yaşanması mümkün birçok durumu kurgular ve deneyimler. Nasıl ki hayat, sırası gelenin çıkıp rolünü oynadığı bir tiyatro sahnesine benzetilmekteyse, tiyatro da bizlere çok çeşitli karakterler ve olaylar sunarak insanın nispeten kısa ömrüne birçok yaşam sığdırır. Ülkemizde çocuk oyunlarının 2000'li yıllara kadar daha çok mesaj verme ya da sadece eğlendirme amacıyla ama çoğu zaman didaktik bir yaklaşımla yazıldığı söylenebilir. Ancak 21. yüzyılın ilk yıllarıyla çocukların dünyalarını mercek altına alan, daha gerçekçi, ya da masalsı ancak sanatsal değeri olan çocuk oyunları yazılmaya başlanmıştır. Çocuk oyunları çocukların dünyası gereği güldürü ve merak unsurları barındırmaktadır. Bu özellik kimi zaman tek amacı çocukları güldürmek olan, düşünsel ve duygusal açıdan sığ çocuk oyunlarının sahnelenmesine yol açmıştır. Ancak bir çocuk oyununda güldürü ve merak unsurlarının yoğun olmasının o oyunun "çocukça" ya da "basit" olmasını gerektireceği yanılgısına düşülmemelidir. Çünkü çocukları yetişkinlerden ayıran temel iki nokta, çocukların daha az hayat tecrübesine sahip olmaları ve dünyayı kendilerine özgü bir biçimde algılamalarıdır. Hayal gücü konusunda ise yetişkinlerin çocuklara yaklaşması mümkün bile değildir. Öyleyse yetişkinler için yazılan tiyatro oyunlarından beklenildiği gibi çocuk oyunları da sanatsal değer taşımalı ve estetik kaygıyla yazılmadır.

Türkiye'de çocuk tiyatrosu yazını kültürel, sosyal ve siyasi değerleri çocuğa işlemeyi amaçlayan özgün çocuk oyunlarının yazılmasıyla oluşmaya başlamıştır. 1950'li yıllarda yabancı oyunların çevrilmesiyle ve uyarlanmasıyla çocuk tiyatrosu yazını daha da gelişmiştir (Özertem, 1979, s. 195). Çocuk tiyatrosu çevirisini tiyatro çevirisinden ayıran en önemli unsur hitap ettikleri hedef kitledir. Bu nedenle çocuk oyunları öncelikle çocukların gelişimsel özellikleri ve dünyayı algılayış biçimleri göz önünde tutularak yazılmalıdır ve/veya çevrilmelidir. Çocuğa uygun bir üslupla dili doğru bir şekilde kullanmak, olayları çocuk bakışıyla yazmak, bir başka deyişle, olaylara yetişkinin gözüyle değil çocukların gözüyle bakmak, özellikle küçük yaş grupları için akılda kalıcı karakterlerin yer aldığı ve sözden ziyade eyleme ve harekete dayalı sade bir olay örgüsü kurgulamak, güldürü ve merak unsurlarına yer vermek,

tekerleme, şiir, şarkı, bilmece gibi anlatım biçimlerine başvurmak bir çocuk oyunu metninin yazımında büyük önem taşımaktadır. Çocuk tiyatrosu çevirmeni de tüm bu unsurları gözetmeli, bir oyunu günümüz çocuklarının dünyasının ve onların gelişimsel özelliklerinin farkında olarak çevirmeli ya da uyarlamalıdır. Geçmişten günümüze çocukluk anlayışında ve çocuk oyunları algısında yaşanan değişimler şüphesiz bu alanda yapılan çevirileri de etkileyecektir.

Bu tez çalışmasının "Çocuk Tiyatrosu ve Çevirisi" başlıklı ikinci bölümünde çocuk tiyatrosunun ne olduğuna dair çeşitli görüşlere yer verilecektir. Avrupa'da çocuk tiyatrosu ihtiyacının nasıl doğduğuna ve Türkiye'de çocuk tiyatrosunun tarihçesine değinilecektir. Ayrıca bu bölümde, çocuk tiyatrosunun dilsel ve metinsel özellikleri tartışılacak, hedef kitlesini, bir başka deyişle, çocukları yetişkinlerden ayıran unsurlara yer verilecektir. Çocuk tiyatrosu çevirisi yaparken çevirmene yol gösterebilecek çocuk yazını kavram ve kuramları da bu bölümün konusudur.

Çalışmanın "Tezin Kuramsal Çerçevesi" başlıklı üçüncü bölümünde skopos kuramına yer verildikten sonra uyarlama kavramının Çeviribilim, Tiyatrobilim ve Uyarlama Çalışmaları (Adaptation Studies) alanlarında nasıl ele alındığı ve Çeviribilimde yeniden yazım kavramı tartışılacak, tez kapsamında incelenecek çocuk oyunlarının hangi çerçevede "uyarlama" olarak adlandırıldığının altı çizilecektir.

Çalışmanın "Yöntem: Skopos Kuramı Bağlamında Çeviri Eleştirisi" başlıklı dördüncü bölümünde özgün metinden ziyade çeviriyi ön plana çıkaran skopos kuramının işlevsel bir çeviri eleştirisine olanak verdiğine dikkat çekilecek, bu kuramdan yola çıkılarak hazırlanmış çeviri eleştirisi basamaklarından bahsedilecektir. Söz konusu eleştiri basamaklarının çocuk oyunlarının incelenmesinde bazı noktalarda yeniden şekillendirildiği görülecektir.

Çalışmanın "Uygulama" başlıklı beşinci bölümünde sırasıyla *Romeo ve Juliet, Bir Yaz Masalı* ve *Fırtına* başlıklı çocuk oyunları tez yazarının çeviri eleştirisi basamaklarına eklediği birtakım başlıklar çerçevesinde incelenecek, çevirmen skoposundan çevirmenlerle yapılan görüşmeler ışığında bahsedilecek, İngilizce oyun metinleri hakkında genel ve kısa bir bilgi verilecek ve eleştirinin ancak son adımında çocuk oyunlarında dikkat çeken noktalardan yola çıkılarak İngilizce oyun metinleri ile bu çocuk oyunu uyarlamaları karşılaştırılacaktır. Metinsel ve yan metinsel boyutta

yapılan inceleme sonucunda toplanan verilerin değerlendirilmesiyle sonuç bölümünde tezde sorulan soruların yanıtlanacağı öngörülmektedir.

Çalışmanın son bölümünde ise tezin bütüncesi kapsamında incelenen çocuk oyunları uyarlamalarından, çevirmen görüşmelerinden ve bir çevirmenin (Emel Bala) oyunların kitap versiyonlarına yazdığı ön sözlerden yola çıkılarak derlenen veriler ışığında çocuk tiyatrosu çevirisi konusunda birtakım çıkarımlarda bulunulması amaçlanmaktadır.

Yerli literatürde ve tiyatrobilimde çocuk tiyatrosu alanında yapılmış çeşitli çalışmalar mevcuttur. Ancak bu çalışmalar çocuk tiyatrosu çevirisine pek değinmemektedir. Çeviribilimde tiyatro çevirisi alanına bakıldığında da özel olarak çocuk tiyatrosu çevirilerine yer veren herhangi bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Yabancı literatürde de durum çok farklı değildir. Çocuk tiyatrosu çevirisi alanında yazılmış birkaç makale dışında herhangi bir çalışmaya erişilememiştir. Çocuk tiyatrosu çevirisi alanında yapılan bu tez çalışmasıyla çoğunlukla yetişkinler için yazılan oyun çevirilerinin çalışıldığı tiyatro çevirisi alanında çocuk oyunlarının görünürlüğünü artırmayı hedefledik. Keşfedilmeyi bekleyen bu dünyanın hem araştırmacılara hem de çevirmenlere zengin bir araştırma malzemesi sunacağını öngörmekteyiz.

1.1. Tezin Konusu ve Amacı

"Shakespeare'in *A Midsummer Night's Dream*, *Romeo and Juliet* ve *The Tempest* Oyunlarının Çocuk Oyununa Dönüşümünün Çeviribilim Bağlamında Ele Alınması" başlıklı tez çalışmasının konusu çocuk tiyatrosu çevirisidir. Shakespeare'in yukarıda bahsi geçen oyunlarının çocuk oyunu olarak yeniden yazımlarının Hans J. Vermeer'in skopos kuramı çerçevesinde geliştirilen çeviri eleştirisi yöntemiyle irdelenmesi ve bu irdeleme sonucunda çocuk oyunu çeviri türünün tanımının, özelliklerinin, gerekliliklerinin ve bundan yola çıkarak uygulanabilecek çeviri stratejilerinin belirlenmesi çalışmamızın ana amacını oluşturmaktadır.

Bu doğrultuda, çalışmada incelenecek eserler şunlardır: Emel Bala tarafından *Bir Yaz Gecesi Rüyası* (Bozkurt, 1992) başlıklı oyundan uyarlanan *Bir Yaz Masalı* ve *Romeo ve Juliet* (Yılmaz, 2006; Mardin, 2001) başlıklı oyundan uyarlanan aynı başlıklı çocuk

oyunları, Zerrin Altıok tarafından *Fırtına*[1] başlıklı oyundan uyarlanan *Fırtına* başlıklı çocuk oyunu ve Shakespeare'in yetişkinler için yazdığı düşünülen *A Midsummer Night's Dream*, *Romeo and Juliet* ve *The Tempest* oyunlarıdır.

Tezin ana sorusu, "Dünyada çok uyarlanan ve çevrilen bir yazar olan Shakespeare'in oyunlarının Türkiye'de çocuk oyunlarına dönüştürülme süreci nasıl gelişmiştir? Bu süreci belirleyen dinamikleri nelerdir?" sorusudur. Bu ana soruya cevap bulabilmek amacıyla tezimizde sorduğumuz diğer yan sorular da şu biçimde belirlenmiştir:

Türkiye'de çocuk tiyatrosunun tarihi nedir?

Tiyatro çevirisi eleştirisi ve çeviri eleştirisi bağlamında çocuk oyunları çevirileri nasıl irdelenmelidir?

Çeviri çocuk oyunlarının veya çocuk oyunu uyarlamalarının hedef kitlesi kimdir?

Çocuk oyunlarının çevirisi/uyarlanması sürecinde dikkate alınması gereken unsurlar nelerdir?

Çocuk tiyatrosu çevirmenlerinin "kültürler arası iletişim uzmanı" kimliğine sahip olmalarının önemi nedir?

Bu süreçte ne tür çeviri stratejilerine başvurulmaktadır? Bu tiyatro türüne özgü çeviri stratejileri önerilebilir mi?

1.2. Tezin Kapsamı ve Sınırlılıkları

Bu tez çalışmasında çocuk tiyatrosunun tüm dünya kapsamında oldukça geniş bir bütünceyi içine alacağından hareketle araştırmamızın çerçevesi içinde tarihsel iz sürümünü Türkiye sınırları içinde tutmaya çalışacağız

Çevirmenlerle yaptığımız görüşmelerde, her iki çevirmen de çocuk oyunlarını İngilizce özgün metinlerden uyarlamadıklarını, yazım sürecinde Türkçe çevirilerinden faydalandıklarını belirtmiştir. Ancak hem akademik hem de profesyonel anlamda tiyatroyla uğraşan çevirmenler Shakespeare'in oyunlarına ve diline olan aşinalıklarını

[1] Çevirmen çocuk oyunu uyarlamasını yaparken başvurduğu çevirinin Özdemir Nutku'ya ait olduğunu dile getirmiş, ancak çeviri elinde olmadığı için künye bilgisini paylaşamamıştır.

dile getirmiş, Türkçe çevirilere sadece çocuk oyununda sahnelerin kurgulanması ve ana izleğin takibi noktasında başvurduklarını ifade etmişlerdir. Bu durumda metinsel bir izleğin takip edilmediği saptanmış ve söz konusu Türkçe çevirilerin tez kapsamında ilgili uyarlamalar ile betimsel bir karşılaştırmaya tabi tutulmasının gereği olmadığı görülmüştür. Ayrıca, yukarıda bahsedildiği gibi, çevirmenler çocuk oyunu uyarlamalarını kaleme alırken yetişkinler için yapılan bu çevirilerden kelimesi kelimesine bir aktarım gerçekleştirmedikleri için "diliçi çeviri"den söz etmek mümkün değildir. Bu nedenlerden dolayı bütüncemizde yer alan özgün oyunların Türkçeye yapılmış çevirilerinin bir kaynak metin olarak ele alınacağı bir çeviri incelemesi bu tezin kapsamı dışında tutulmuştur.

Bu tez Shakespeare ve oyunları üzerine yazılan bir yazın tezi olmadığından bütünce kapsamında yer alan İngilizce oyunların detaylı bir incelemesi yapılmayacaktır. Bu tez bir çocuk yazını tezi de değildir. Söz konusu çocuk oyunu uyarlamaları tiyatro çevirisinin bir alt türü olarak çocuk tiyatrosu çevirisi kapsamında incelenecek, çocuk yazını ve çocuk tiyatrosu alanlarına ise sadece tez çerçevesiyle ilintili olarak çeviribilim bağlamında değinilecektir.

2. ÇOCUK TİYATROSU VE ÇEVİRİSİ

Moses Goldberg *Tiyatro ve Çocuk* (2018) başlıklı kitabında çocuk tiyatrosunu "sınıf, ırk, cinsiyet, din, ulus temelinde hiçbir ayrımın olmadığı bir tiyatrodur. Nüfusun her kesimi tarafından izlenir. Bu tiyatro izleyicisini eğlendirir; onların daha iyi insanlar olmalarına yardım eder." sözleriyle açıklamaktadır (s. 9). Goldberg bu tiyatro türünün özellikleri, hitap ettiği kitle ve işlevi hakkında bize genel bir bakış açısı sunmaktadır. Çocukların dünyası yetişkinlerin dünyasından çok farklıdır. Onların dünyasında cinsiyet ayrımcılığına, sınıf ayrımına, farklı ırktan, ulustan ve dinden olan insanlara karşı ön yargıya veya tahammülsüzlüğe yer yoktur. Çocuk tiyatrosunun işte tüm bu ayrımlardan sıyrılmış bir tiyatro olduğunun altını çizen Goldberg bu tiyatronun herkese hitap ettiğini de ifade etmektedir. Bu durumda çocuk tiyatrosunun hedef kitlesinin çocuklar olduğu kadar yetişkinler olduğu da ileri sürülebilir. Çünkü bir çocuğu tiyatroya öğretmeni, ebeveyni veya aileden bir büyüğü götürmektedir. Çocukların izleyeceği oyunlara yetişkinler karar vermektedir. Bir eğlence unsuru olarak görülen tiyatro, çocukların eğlenirken öğrendiği bir sanat türü olarak tanımlanabilir.

Türkiye'de çocuk tiyatrolarının geçmişi çok eskilere dayanmamaktadır. Bu alanda yapılan sayılı akademik çalışmalardan biri Dr. Tekin Özertem'in Prof. Dr. Özdemir Nutku danışmanlığında yazdığı *Türkiye'de Çocuk Tiyatrosu* (1979) başlıklı doktora tezidir. Kitaplaştırılan bu çalışma Türkiye'de Cumhuriyet öncesinden 1978'e kadar olan dönemi kapsayan çocuk tiyatrosu tarihçesini, devlet tiyatroları ve özel tiyatrolar temelinde çocuk tiyatrosu oluşumlarını ve ülkemizdeki yerli-yabancı çocuk oyunu yazınını ele almaktadır. Özertem çalışmasının ön sözünde "Çağımızın çocuğa yönelik oluşumlarından biri de kuşkusuz çocuk tiyatrolarıdır. Kültürel kalıtların kuşaktan kuşağa aktarılmasında; toplumsal aşamaların gerçekleştirilmesinde, sanat ve kültür yönünden çağdaş, bedensel ve ruhsal açıdan sağlıklı, yaratıcı kuşakların yetiştirilmesinde çocuk tiyatrolarının önemli bir etken olduğu günümüzde kanıtlanmış bulunmaktadır." sözleriyle çocuk tiyatrolarının önemine değinmektedir (1979, s. 1).

Sanatın, özellikle tiyatro sanatının, kişiye haz vermesinin yanı sıra bir misyon yüklenmesi gerektiğine dikkat çeken Özertem, bu misyonu tiyatronun toplumsal ve kişisel sorunları ele alma ve seyirciyi çözüme yönlendirme şeklinde açıklamaktadır. Dolayısıyla çocuk tiyatroları psikoloji ve pedagoji bilimleriyle iş birliği içerisinde olmalı, dengeli ve sağlıklı bir toplumun temellerinin atılmasına katkıda bulunmalıdır (1979, s. 18). Çok kimlikli bir tiyatro insanı ve akademisyeni Prof. Dr. Özdemir Nutku *Oyun, Çocuk, Tiyatro* (1998) başlıklı kitabında çocuk tiyatrosunun amacını ve önemini şöyle açıklamaktadır:

> (…) mutlu ve sağlıklı bir birey yetiştirmekten de öteye giden hedefleri vardır çocuk tiyatrosunun… Bireyin toplumdaki yeri, kendine güven ile gelişen sorumluluk duygusu, olgunlaşarak kişilik edinmesi, birlikte çalışmanın ve üretmenin tadı (…) oldukça karmaşık ve zor bir iştir. Öyleyse, çocuk tiyatrosu deyince, konunun içinde tiyatro sanatçıları yanı sıra, pedagoglar, psikologlar ve öğretmenler de vardır (s. 141).

Bir taraftan sanatsal yönü, diğer taraftan öğretici ve çocuğu hayata hazırlayıcı özelliğiyle çocuk tiyatrosunun önemi bir kez daha vurgulanmaktadır. Çocuk tiyatrosu düşüncesi ilk kez Meşrutiyet Dönemi'nde ortaya çıkmıştır. Bu dönemde okullarda tiyatro çalışmaları yapılmış, çocuklar için oyunlar yazılmış ve çevrilmiştir. Bu oyunlar çocuklar için çıkartılan dergilerde yayımlanmıştır (Özertem, 1979, s. 35). Muhsin Ertuğrul liderliğinde ilk çocuk tiyatrosu[2] ise 1935-36 döneminde İstanbul Şehir Tiyatrosu bünyesinde oynanmıştır (s. 45).

Ülkemizde çocuk tiyatrosunun başlangıcı kabul edilen 1935-36 döneminden 1977-78 döneminin sonuna kadar sahnelenen yerli ve yabancı oyunlara Dr. Tekin Özertem'in (1979) çalışmasından ulaşılabilir. Devlet tiyatrolarının resmi internet sitesinde ise sürekli güncellenen bir oyun arşivi mevcuttur[3]. Özertem çalışmasının "Çeviri ve Uyarlamalar" başlıklı bölümünde yabancı oyun çevirilerinin veya uyarlamalarının hem çocuk tiyatrosu çalışmalarında hem de çocuk tiyatro yazının oluşturulmasında

[2] 1 Ekim 1935 tarihinde M. Kemal Küçük' ün yazdığı "Çocuklara ilk tiyatro dersi" başlıklı oyun (Kuyumcu, 1997, s. 82)

[3] Oyun arşivi için bkz. http://www.devtiyatro.gov.tr/DevletTiyatro/tr/Basdramaturgluk/9018

önemli bir yer tuttuğunu, bu yabancı yazının ulusal çocuk tiyatrosu yazınını geliştirdiğini, hatta iyi kurgulanmış dramatik yapıları ve konuları işleyiş tarzlarıyla oyun yazarlarımıza örnek teşkil edebileceğini belirtmektedir. Başlarda henüz emekleme döneminde olan çocuk tiyatrosu yazını yabancı yazarlardan yapılan çeviriler ve uyarlamalar sayesinde gelişmiş, zamanla özgün oyun yazımı teşvik edilmiştir (1979, s. 194).

2.1. Çocuk Tiyatrosunun Ortaya Çıkışı ve Tanım(lar)ı

İnsanın doğuştan "homo ludens", bir başka deyişle oyun oynayan insan olduğunu ileri süren Nutku arkaik dönemde ilkel insanın çevresini tanımaya oyunla başladığını, antik döneme gelindiğinde "homo sapiens" yani düşünen insanın sorgulama sürecine girerek oyunu "fikir cimnastiği"ne yani "düşüncenin oyununa" dönüştürdüğünü, sanayi devrimiyle ise "homo faber", çalışan insanın sahneye çıktığını ifade etmektedir (1998, ss. 14-15). Günümüzde çalışma hayatının kısır döngüsüne girerek homo ludens'ten, hatta homo sapiens'ten uzaklaşan büyük çoğunluğun mutsuzluğuna dikkat çeken Nutku, sanatla ve yazınla uğraşan azınlığın mutluluğu yakalayabildiğini ileri sürmektedir. Nutku'ya göre, sanat ve yazın oyundan beslenmektedir (s. 15).

Çocuk için oyun hiç şüphesiz çok önemlidir. Gerçek hayatı oyunlar aracılığıyla deneyimleyen çocuk oyun oynarken bir yandan hayata hazırlanmakta, öte yandan duygu ve düşüncelerini ifade etme ve düzenleme şansını yakalamaktadır. Çocuklar yetişkinlerle fiziki anlamda aynı dünyada yaşasalar da çocukların hayal dünyası yetişkinlerin hayal edemeyeceği kadar geniştir. Oyun oynayan bir veya bir grup çocuğa bakarak yapılabilecek bu tespit "çocukların dünyasının inilen değil çıkılan bir seviye"[4] olduğunu kanıtlamaktadır. Çocuklar gerçekleri taklit ederek ve hayal dünyalarıyla zenginleştirdikleri oyunlar oynarlar. Çocukların ruh ve beden gelişimi için oyun oynamanın önemi göz ardı edilemez (Aytaş, 2001, s. 26).

[4] M. Ümit Görgülü (psikolojik danışman/pedagog)'nün Nazif Uslu'nun Shakespeare'in *Fırtına* başlıklı oyunundan esinlenerek yazdığı çocuk oyunu için kaleme aldığı ön sözden alınmıştır. Uslu, N. (2015). *Fırtına*. İstanbul: Sıfırdan Yayınları.

18. yüzyıl Avrupası'na damgasını vurarak birçok alanda köklü değişimlere yol açan Aydınlanma Çağı'yla çocuğu yetişkin gibi gören geleneksel çocukluk anlayışı sarsılmıştır. 20. yüzyılda Rousseau, Locke ve Dewey gibi düşünürlerin çocuğa ilişkin düşünceleri sayesinde çocuk kendine özgü nitelikleri olan bir birey olarak kabul edilmiştir. Batı'da çocukluk kavramının ortaya çıkışıyla çocuklar için tiyatro yapma ihtiyacı duyulmuş ve böylece çocuk tiyatroları doğmuştur (Akyüz, 2019, s. 1164).

Aziz Çalışlar *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*'nde (2004) çocuk tiyatrosunu "çocukların oynadığı tiyatro" ve "çocuklar için yapılan tiyatro" olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Çalışlar'a göre, çocuk tiyatrosu "eğlendirici bir anlatım biçimi" ve "eğitici bir amaçla" yazılan ve "çocuk imgelemine açık bir sahneleme ve oyunculuk düzeninde" oynanan çocuk oyunlarını ele almaktadır (s. 38). Neriman Samurçay çocuk tiyatrosunu tanımlarken "oyuncuların türü", "profesyonel oluş" ve "çocuk tiyatrosuna özgül nitelikler" olmak üzere üç noktaya değinmektedir. İlk madde oyuncuların canlı ya da cansız (kukla) veya yetişkin ya da çocuk olmasıyla ilgilidir. İkinci maddede, çocuk tiyatrolarının veya çocuklar için yapılan tiyatroların profesyonel olmaları gerektiğini vurgulamaktadır. Son madde ise, çocuk tiyatrosunun hitap ettiği çocuk seyircinin özelliklerine uygunluğuyla ilişkilidir (2008, ss. 10-13). Akyüz çocuk tiyatrosunu "çocuklar için yazılmış dramatik metinler, çocuklar tarafından ya da çocuklar için sahnelenen gösteriler olarak" (2019, s. 1164) tanımlamaktadır. Erkek'e göre çocuk tiyatrosu "çocukların alımlama özellikleri göz önüne alınarak, uzman sanatçılar tarafından, onlar için oluşturulmuş olan, sanatlaşmış dramadır" (2016, s. 17).

2.2. Türkiye'de Çocuk Tiyatrosu

Ülkemizde batılılaşma girişimlerinin bir sonucu olarak 19. yüzyılda Tanzimat Dönemi'nde başlayan ancak yerleşmesi ve yaygınlaşmaya başlaması 20. yüzyılı bulan modern Batı tiyatrosu örneklerinden önce çocuklar Karagöz, orta oyunu ve kukla oyunları gibi geleneksel Türk tiyatrosu örneklerini seyretmişlerdir. Bu oyunlarda sıkça karşılaşılan nükteli diyaloglar çocukların ilgisini çekmiştir. Ancak bu oyunlarda yer alan siyasi veya cinsel unsurlar oyunların çocuk oyunu olarak kabul edilemeyeceğini gösterir (And'dan akt. Özertem, 1979, s. 35). İlk örneklerine Meşrutiyet Dönemi'nde rastlanan çocuk tiyatrosu o dönemde çocukların okullarda tiyatro yapmaları anlamına gelmekteydi. Okullarda çocuklar için çeşitli gösteriler düzenlenmiş, "Mektebi

Temsil", "Mektep Tiyatrosu" veya "Küçükler için Temsil" başlıkları altında çocuklar için oyunlar yazılmaya ve çevrilmeye başlanmıştır. Bu oyunlar çocuk dergilerinde yayımlanmıştır (Özertem, 1979, s. 35). Bu dönemde çocuk tiyatrosu alanında yapılan en büyük yenilik Millî Eğitim Bakanlığı (Maarif-i Umumiye Nezareti) tarafından 1915'te çıkarılan bir yönetmeliktir[5]. Bu yönetmelikle tiyatro ilkokullarda ders olarak kabul edilerek tiyatro çalışmalarının sistemli bir şekilde yürütülmesi amaçlanmıştır. İki bölümden oluşan bu yönetmeliğin birinci bölümünde dünya yazınının ve ulusal yazının tiyatro aracılığıyla öğretilebileceği, çocuğun yapısı gereği doğuştan tiyatroyla ve oyunla ilişkisi olduğu, tiyatro dersinin çocukların hem konuşma hem de beden dilini geliştireceği, toplumsal ilişkilerini olumlu etkileyeceği gibi konuların üzerinde durulmuştur. Yönetmeliğin ikinci bölümünde, oyunların dilinin anlaşılır olmasının gerekliliği, tiyatro çalışmalarının öğretmenlerin gözetmenliğinde ve çocuklar tarafından yürütüleceği, sahnede dekor olarak kullanılacak unsurların resim ve el-işi derslerinde çocuklar tarafından yapılacağı gibi konularda bilgiler yer almaktadır. Bu dönemde çocuk eğitiminde tiyatronun öneminin anlaşıldığı açıktır (ss. 36-38).

Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı dönemlerinde gündem dışı kalsa da çocuk tiyatrosu, Cumhuriyet Dönemi'nde yeniden ele alınmıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında yayımlanan yazılarda Rusya, Almanya ve ABD gibi ülkelerdeki çocuk tiyatrosu çalışmalarından bahsedilmiştir. Çocuk tiyatrosunun eğitsel ve kültürel değerinin vurgulandığı bu yazılarda çocuk tiyatrosunun ne olduğu veya nasıl olması gerektiği konularına değinilmemiştir. Ülkemizde ciddi anlamda çocuk tiyatrosu çalışmalarını başlatan isim Muhsin Ertuğrul'dur. 1934 yılında Sovyetler Birliği'ne gidip oradaki çocuk tiyatrosu çalışmalarını yakından takip eden Ertuğrul Türkiye'ye döndükten sonra izlenimlerini "Moskova Notları" başlığı altında bir yazı dizisi olarak yayımlamıştır (Özertem, 1979, ss. 42-43).

Ülkemizde Meşrutiyet Dönemi'nde ortaya çıkan ve ilkokullarda ders olarak okutulan çocuk tiyatrosunun çocuk eğitiminde yeri ve önemi konusundaki düşünceler, Cumhuriyet'in ilk yıllarında da benimsenmiştir. Bu dönemde Batı'daki ve Sovyetler Birliği'ndeki çocuk tiyatrosu örnekleriyle çocuk tiyatrosu kavramı netlik kazanmıştır.

[5] Bu yönetmeliğin Türkçe tam metni için bkz. Karnal, K. H. (1989). *Türkiye'de Çocuk Tiyatrosu* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çocuk tiyatrosu çocukların eğitilmesi, Cumhuriyet'in değerlerinin tiyatro aracılığıyla çocuklara işlenmesi ve geleceğin tiyatro seyircisinin yetiştirilmesi gibi işlevleri yerine getirmiştir[6] (Özertem, 1979, ss. 43-45).

Tiyatro yazarı Ülkü Ayvaz "Çocuklar için Dramatik Edebiyat/Çocuk Tiyatrosu" (2014) başlıklı makalesine, günümüz Türkiye'sinde çocuk tiyatrosuna hala gereken önemin verilmediğinden dem vurarak başlamaktadır. Ayvaz, çocuk tiyatrosu alanında diğer ülkelerde yapılan çalışmaları örnek göstererek, bu tiyatro türünün ülkemizde yeterli düzeyde gelişememe nedenlerini şu sözlerle açıklamaktadır:

> Nedenlerin başında çocuk tiyatrosunun 'çocuksu' tiyatroyla özdeş algılanması gelir. Bir iki topluluğu, beş-on oyunu saymazsak söz konusu algılamayı aşan oyun yok gibi. Oysa gerek Avrupa'da gerek ABD ve Rusya'da çocuk tiyatrosu dededen toruna geçen bir meslek alanıdır. Bir ortak çalışma alanı, devlet tarafından son derece desteklenen, özendirilen bir alan. Öyle ki, çoğu üniversite tiyatro kürsülerinde başlı başlına bir bölümdür çocuk tiyatrosu. Yazarlar, eleştirmenler, pedagoglar, öğretmen ve oyuncak yapımcıları, ressamlar … için ilginç ve tükenmeyen bir çalışma konusudur çocuk tiyatrosu. Çocuğun sosyalleşmesi, ilişkilerinde sağlıklı uyum, düşünme sürecinin etkinlik içinde bulunması, en önemlisi bir kültür tabanı oluşturması bakımından tiyatro, çocuk seyirci için adeta vazgeçilmez bir türdür. (2014, s. 705)

2.3. Çocuk Tiyatrosunun Özellikleri

Aytaş bir oyun metni oluşturulmasında ve sahnelenmesinde belli başlı kuralların olmayışının çocuk oyunlarının kalitesini düşürdüğünü ifade etmektedir (2001, s. 29). Çocuk oyununun bir yazar tarafından üretilmiş olması onu yazınsal bir metin, sahnelenebilir olması ise onun bir gösteri sanatı olarak değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır (Akyüz, 2019, s. 1166). Bir çocuk oyununun hem sanatsal hem de pedagojik bir başarı yakalaması çocukların psikolojik özelliklerini iyi bilmekten geçer. Hedef kitlenin, bir başka deyişle, çocuk seyircinin iyi tanınması, zengin bir dil ve

[6] Türkiye'de çocuk tiyatrosu tarihi hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Özertem, T. (1979). *Türkiye'de Çocuk Tiyatrosu.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

anlatım, yalnızca eğlendirici değil, aynı zamanda eğitici bir yaklaşım, oyunu zenginleştiren dekor, müzik, şiir, kostüm vb. gibi unsurlar çocuk tiyatrosunun başarılı olması için gereklidir (Maden, 2010, s. 237).

Çocukların ruh dünyasını çok iyi anlamanın bir çocuk oyunu yazmanın temel şartı olduğunu ileri süren Aytaş "Batı'da çocuklara yönelik tiyatro eserleri, çocuk psikologları, pedagoglar, sosyologlar, oyuncular ve yönetmenlerin iş birliği ile yazılmaktadır" sözleriyle ülkemizde bu alanda ekip çalışmasının eksikliğinden dolayı yazılan oyunların çocuklara hitap etmediğine dikkat çekmektedir (2001, s. 30). Çocuk oyunu yazarı çocuk dünyasını tanımalı, oyun yazımında gereken dikkati, özeni ve duyarlılığı göstermelidir (Maden, 2010, s. 237). Goldberg'e göre, bir çocuk oyunu yazarı çocuğun duyarlılıklarına, katılımcı ruhuna, hayranlık duygusuna, takdir edebilme özelliğine, fiziksel sınırlarına ve güçsüzlüklerine saygı duymalıdır (2008, ss. 135-137).

Çocuk tiyatrosunun "eğlendirerek eğitmek" işlevi çocuklara herhangi bir konuda açık bir şekilde mesaj ya da nasihat vermek olarak algılanmamalıdır. Tiyatrodan tabii ki çocukların birçok alanda gelişimini desteklemesi beklenmektedir. Ancak çocuğun "estetik duyarlık" ve "sanat bilinci" açısından eğitilmesi çocuk tiyatrosunun öncelikli amaçlarından biri olmalıdır (Eritenel, 2000, s. 139).

2.3.1. Çocuk Tiyatrosunda Dil ve Metin

"Bu hedef kitleye yönelik olarak yapılan tiyatroda sözel dilin önemi nedir? Hangi ayırıcı özelliklere sahiptir? İşlevleri nelerdir? Nasıl kullanılırsa daha etkili bir çocuk tiyatrosunun oluşturulmasına katkıda bulunabilir?" gibi sorularla çocuk tiyatrosunda kullanılan dili araştıran Hasan Erkek bir çocuk oyunu metninin yazımında "diyalog, monolog, bilmece, bulmaca, tekerleme, saymaca, ninni, şarkı, şiir, günlük, mektup" gibi anlatım araçlarına başvurulduğunu ifade etmektedir (2016, s. 208). Diyaloglar anlam kaymasına veya yanlış anlaşılmalara neden olmaması için kısa cümlelerden oluşmalıdır. Çocukların dikkat sürelerinin de kısa olduğu düşünüldüğünde, nispeten kısa ve anlaşılır, kitap dilinden çok günlük dilde yazılmış cümleler tercih edilmelidir. Çocuk tiyatrosunda söz taşıdığı bilginin ve anlamın yanı sıra, sesle de çocuk seyircileri etkilemektedir. Bu nedenle, sözcük seçerken büyük ve küçük ses uyumlarına, sözcükler arasındaki ulamaya bakılabilir. Şiirli ve tekerlemeli bir dil çocukların hoşuna

gitmektedir. Böyle bir dil çocuk oyununu daha renkli, zengin kılacak, oyununun müzikalitesini artıracaktır (ss. 209-210).

Tiyatro oyunları söyleşimsel anlatımla kaleme alınmaktadır. "Söyleşimsel metinler karşılıklı konuşmalar ve eylemlerle geliştirilen olaylara dayanır." (Akyüz, 2019, s. 1167). Kâğıt üzerinde tat vermeyen bu sözcükler sahnede sese ve eyleme dönüştüğünde hayat kazanır (Keskin'den akt. Akyüz, 2019, s. 1167). Yukarıda da bahsedildiği üzere, çocuk oyunlarında karşılıklı konuşmaların, bir başka deyişle, diyalogların çok uzun tutulması, çocuk seyircinin bu konuşmaları anlamakta güçlük yaşamasına ve bundan dolayı da ilgisinin dağılmasına yol açabilir. Ayrıca, didaktik bir söylemle yazarın konu hakkında çokça yorum yapması ve nasihatte bulunması çocukların ilgisini çekmemektedir (Aytaş, 2001, s. 28). Goldberg "Bir oyun eğlenceliyken aynı zamanda canlandırıcı, eğitim amaçlı, öğretici, ahlakçı ya da başka herhangi bir şey olabilir. Eğlenceli değilse hiçbir şey değildir" (2008, s. 138) sözleriyle çocuk oyunu metninin eğlenceli olması gerektiğini dile getirmektedir. Goldberg, bir çocuk oyununu eğlenceli bir hale dönüştürebilecek unsurları şu şekilde sıralamaktadır:

Sunuluş biçimi: Çocuklar tiyatroda natüralizm veya realizm gibi bir akımı görmekten çok kendi varlıklarına önem verilmiş olduğunu görmek veya hissetmek isterler. Onların memnuniyeti her şeyden önemlidir.

Sözel olmayan iletişim: Mim, sahne işleri, gizli işaretler, simgesel konuşmalar ve sözel olmayan diğer iletişim türleri çocukları eğlendirir. Çocuklar için düzyazıdan çok şiir ve doğal sesleri yansıtan sözcükler daha ilgi çekicidir.

Tekrar ve oluşturma: Yetişkinler hayat tecrübeleri sayesinde bir davranışın öncesini veya sonrasını tahmin edebilirler. Çocuklar ise diyalogların ve durumların tekrarından hoşlanır.

Hareket komikleri: Sahnede tuhaf davranışlar, fiziksel hareketler veya şiddet samimi olduğu sürece çocukları güldürür. Kovalamaca, dövüşme ve düşüşler buna örnek olarak verilebilir.

Yetişkinlerde çocuksu davranışlar: Çocuklar kendi seviyelerine getirilmiş bir yetişkini izlemekten hoşlanırlar. Yetişkinlerin çocuksu veya saf davranışları, örneğin, çocuklar gibi ağlamaları çocuk seyirci için gülünçtür.

Anti kahramanın yenilgisinin farkına varılması: Çocuklar kötü karakterin yenilgisinden çok bu yenilgiyi fark etmelerinden zevk alırlar.

Romantizm: Yetişkinler için eğlenceli olabilecek romantizme çocuklar idealist bir biçimle yaklaşırlar. Oyunda "ahmak" olarak tanımlansa bile genç aşıklar çocuklar için güzeldir.

Fiziksel hazlar: Yemek içmek, sırtını kaşıtmak, esnemek gibi oldukça insani ve günlük eylemler çocukları eğlendirir (2008, ss. 138-139).

2.3.2. Çocuk Tiyatrosu Okuru/Seyircisi

Çocuk tiyatrosunu yetişkinler için yazılan/oynanan tiyatrodan ayıran en önemli unsur çocuk tiyatrosunun hedef kitlesinin çocuklar olmasıdır. Aslında çocuklarla birlikte yetişkinler de çocuk tiyatrosu okuru ya da seyircisidir, ancak bu bölümde çocuk seyircinin özelliklerine yer verilecektir.

Doğduğumuz andan itibaren, fiziksel, zihinsel-bilişsel, duygusal ve sosyal açılardan sürekli gelişiriz. Bu gelişim bebeklik ve çocukluk yıllarında şaşırtıcı hızda olabilmektedir. Bu nedenle ideal bir çocuk oyununun belirli yaş grubuna göre yazılması veya oynanması beklenmektedir. Ayvaz ülkelerin ekonomik, sosyal durum, eğitim düzeyi gibi konularda birbirlerinden farklılık göstermelerine rağmen araştırmacıların çocuklarda belirli yaş gruplarında benzer özelliklerin olduğunu tespit ettiklerini dile getirmektedir. 8-9 yaşlara kadar çocuklar öznel yargılarda bulunurlar. Bu yargılarda mantık aranmaz. Bu nedenle, bu yaş gurubunda ana olayın yanında geliştirilen ikinci bir olayı çocukların algılaması güç olabilir, oyunu takip edemeyen çocukların ilgileri dağılabilir. 9-10 ile 12-13 yaş aralığındaki çocuklar daha mantıklı düşünür, iyi-kötü gibi yargılarda bulunabilirler. "Oranlama", "karşılaştırma", "taraf tutma" gibi işlemler yapabilirler. Bu yaş grubunda çocuklar simgesel anlatımlar veya soyutlamaları anlamaya başlar. Yine de anlatılanların gerçekten çok uzaklaşmaması gerekir (Ayvaz, 2014, ss. 705-706). "Çocukların sorunlarının, ilgi alanlarının, bakış açılarının, algılama biçimleri ve düzeylerinin yetişkinlerinkinden farklı olmasının, onlar için yapılan tiyatroyu da farklılaştırdığının" altını çizen Erkek, çocukları yalnızca biyolojik ve zihinsel gelişimlerine göre gruplamanın yeterli olmadığını, geldikleri sosyo-kültürel ve ekonomik sınıfın da çocukların ilgileri ve algıları üzerinde etkili olduğunu belirtmektedir (2016, ss. 204-205). Ancak çocuğa görelik estetik açıdan

düşük seviyede bir tiyatro anlamına gelmemelidir. Sanattaki estetik algısı çocuklar ve yetişkinler için aynıdır (s. 206). Çocuk bir potansiyel yumağı olarak doğar. Ona ne ekerseniz aslında onu biçersiniz. Çocuğu iyi bir yazın eseri ya da iyi bir tiyatro oyunu ile tanıştırırsanız, onun iyi bir okur veya iyi bir tiyatro seyircisi olmasının yolunu açmış olursunuz. "İyi"den sanatsal değeri yüksek eserleri seçme ve onları okuma/izleme gayretinde olanı ve bu süreçte iyi insan olmaya daha çok yatkınlık göstereni çıkarmak olasıdır. Kuyumcu çocuk tiyatrosu ve çocuk seyirci arasındaki diyalektik ilişkiye şu sözleriyle dikkat çekmektedir:

> Bir çocuğun çocuk tiyatrosuna gereksinimi olduğu kadar Türk tiyatrosunun da çocuk seyirciye gereksinimi var. Yarının seyircisini, sanatseverini bugünün çocuk seyircileri oluşturacaktır. Yeter ki, çocuklarla gerçek anlamda buluşan etkin oyunlar, çocukları ciddiye alan oyuncular ve eğitimde çocuk tiyatrosunun önemine inanmış her okula bir tiyatro salonunu amaçlayan eğitimcilerimiz, tiyatrocularımız, politikacılarımız olsun. (1997, s. 89).

2.4. Çocuk Tiyatrosu Çevirisi

Literatür taraması sonucunda ülkemizde çocuk tiyatrosu çevirisi alanında bugüne kadar yapılmış herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Çocuk tiyatrosu çevirisi alanında yabancı kaynaklar da oldukça azdır. "Beyond the Gaze: Translations as a Norm-Critical Praxis in Theatre for Children and Youth" [Görünenin Ötesinde: Çocuklar ve Gençler için Tiyatroda Norm Eleştirel bir Uygulama olarak Çeviriler[7]] (2016) başlıklı makalesinde Anna Lundberg İsveç'te deneysel bir tiyatro topluluğunun deneysel tiyatro projesi kapsamında oynadığı bir oyundan bir sahneyi yakın okuma tekniği ve feminist metolodojiyle ele almıştır. Çalışmada, cinsiyet rolleri, homoseksüellik-heteroseksüellik gibi konuların çeviri üzerinden çözümlenmesi amaçlanmıştır. "Quiet Revolution: Feminist Considerations in Adapting Literature for Children's Theatre" [Sessiz Devrim: Edebiyatın Çocuk Tiyatrosuna Uyarlanmasında

[7] Bu makale henüz Türkçeye çevrilmediğinden başlığın çevirisi bu tez için tarafımca yapılmıştır. Aksi belirtilmedikçe, tezde referans gösterilen İngilizce kaynaklar daha önce Türkçeye çevrilmediyse tez boyunca aynı yol izlenecektir.

Feminist Düşünceler[8]] (1991) başlıklı makalesinde Assunta Kent çocuk tiyatrosuna uyarlanan eserleri feminist bakış açısıyla okumanın öneminin, bu oyunların çocukların dünya görüşünü şekillendirmedeki etkisinin ve çocuk tiyatrolarının okul müfredatında yer alması gerektiğinin altını çizmektedir. *William Shakespeare's "A Midsummer Night's Dream": An Adaptation for Children's Theatre [William Shakespeare'in "Bir Yaz Gecesi Rüyası": Çocuk Tiyatrosu için bir Uyarlama]* (1950) başlıklı yüksek lisans tezinde Aurora Priscilla Zablan, Shakespeare'in bu oyununu barındırdığı fantastik unsurlardan dolayı seçtiğini ve Filipinli çocuklar için uyarladığını belirtmektedir.

"Oyundaki konuşma dili her çeşit seyirci için anlamlı ve etkin olmak zorundadır (…) Bunun için de tiyatro bir yorum dilini gerektirir (…) Oyun çevirmeni de sözlere nasıl can katacağını bilme yükümlülüğünü taşır" (Nutku, 2013, s. VI) sözleriyle Nutku bir oyun çevirmeninden beklenenlere dikkat çekmektedir. Bu çalışma, çocuk tiyatrosu çevirisinin yetişkinler için yazılmış tiyatro oyunlarının çevirilerinden farklı bir şekilde ele alınıp alınmaması gerektiğini ortaya çıkarma amacı taşımaktadır.

2.4.1. Çocuk Yazını ve Çevirisi Bağlamında Çocuk Tiyatrosu Çevirisi

Tiyatro oyunları genellikle sahnelenmek için yazılsa da belirli bir kurguya göre yazılmış oyun metninin ve bu metnin sahnelenişiyle ilgili yönergelerin varlığı tiyatro oyunlarına yazın penceresinden de bakma olanağı sunmaktadır. Çocuk tiyatrosunun da çocuk yazınından beslendiği düşüncesinden yola çıkarak, çocuklar için yazılmış/uyarlanmış tiyatro oyunlarını incelerken çocuk yazınının ve çocuk yazını çevirisinin bazı kavramlarından ve ilkelerinden faydalanılması planlanmaktadır. Bu yaklaşımın, tezin bütüncesini oluşturan çocuk oyunu uyarlamalarının çözümlenmesine ışık tutacağı öngörülmektedir.

Batı'da 15. yüzyıla uzanan çocuk modernleşmesi ile çocukların "minyatür yetişkinler" olarak kabul edildiği dönemin kapandığını, geleneksel çocukluk anlayışının sorgulanmaya ve çocukların yetişkinlerden farkları üzerinde durulmaya başlandığının altını çizen Şirin bu dönem sonrasında ortaya çıkan çocuk fikrinin çocuk yazınını gündeme getirdiğini ifade etmektedir (2016, s. 16). Çocuk yazını 18. yüzyılın

ortalarından itibaren yetişkin yazınından ayrı, bağımsız bir yazın olmaya başlamıştır. Türkiye'de yazın-çocuk yazını tartışmalarının 1970'ler itibariyle başladığını dile getiren Şirin, modern çocuk yazınında 'çocuğa göre'lik ve 'çocuk gerçekliği' kavramlarına dikkat çekmektedir (s. 23). Çocuk gerçekliği kavramı 1980 sonrası yazılmaya başlanan antiotoriter ve antididaktik eserlerle hayatımıza girmiştir. Bu kavram çocukların yetişkinlerden farklı alımlanmasıyla ilgilidir. Çocuğa görelik ise çocuğa uygun dil ve anlatım seçimiyle ilişkilidir (s. 24). "Konuda, içerikte -özde-, dilde, biçemde/üslupta ve biçimde" (s. 26) çocuğu ön plana alan bir yaklaşım benimsenir. Çocuk yazınının geçmişten bugüne değişen işlevini ve amacını vurgulayan Şirin'in bu alanda yaptığı değerlendirmeler dikkate alınmalıdır. Şirin günümüzde çocuk yazınının 'bir sosyo-kültürel mekân' olarak çocukluğu yansıttığını, ilk önce çocuk okur için yazılması gerektiğini ve edebi ve sanatsal değerinin öne çıktığını ifade etmektedir. Çocuk, yazınla çocuk yazını sayesinde tanışır, çocuk yazını günlük dilin ötesinde bir dil aracılığıyla çocuğun dilsel gelişimini destekler, bunun yanı sıra çocuğun kişilik gelişimi, bilişsel ve sosyal gelişimi üzerinde olumlu etkiye sahiptir. Ancak çocuk yazını sadece eğitici bir misyon yüklenmekle kalmaz, sanat ve estetik yoluyla çocuğun duygu, düşünce ve hayal dünyasını besler. Aynı zamanda geleceğe iyi bir yazın okuru yetiştirir (s. 30). Erkan Çer "Çeviri Çocuk Edebiyatında Çocuğa Görelik" (2023) başlıklı makalesinde "çocuk gerçekliği"nin çocuğu merkeze alan bir çeviri anlayışını gerektirdiğini dile getirmektedir. Çer'e göre çevirmen, çocuk yazını çevirisinde çocuğun ve gerçekliğinin birinci sırada yer alması gerektiğinin farkında olmalıdır. Çocuğun merak duygusunun bastırıldığı ve ona sürekli öğüt verilen bir metinde çocuk kendi gerçekliğini keşfedemez. Çevirmen kaynak metinde olsa bile bu tür unsurları erek metne yansıtmamalıdır. Çocuğun doğası, bakış açısı, anlam evreni, ilgi ve ihtiyaçları gibi çocuk gerçekliğini yansıtan değişkenler toplumsal ve kültürel yapıdan etkilense de çevirmen erek metinde çocuğun kendine ait gerçekliğini bulabilmesine aracı olmalıdır. Çünkü çocukların doğası yaşadıkları toplumdan ve kültürden bağımsızdır. Çevirmen hitap edeceği yaş grubunun gelişimsel özelliklerini göz önüne alarak çeviriyi yapmalıdır. Çevirmen çocukluk imgelerinin zamana, topluma ve kültüre göre değişkenlik gösterdiğinin bilincinde olmalı, çeviriyi yaparken kendi çocukluk imgelerini çocuk gerçekliği süzgecinden geçirmelidir. Ayrıca çevirmen çeviri sürecinde kuşak farklılıklarını da dikkate almalıdır (ss. 36-37).

Even-Zohar'ın çoğuldizge kuramını temel alan Zohar Shavit henüz gelişim aşamasında olan çocuk yazınının çevresel konumunun çevirmene belirli ilkeler çerçevesinde nispeten özgürlük tanıdığını belirtmektedir. Shavit'e göre, sadece yetişkinler için veya hem çocuklar hem yetişkinler için yazılmış metinler çocuk yazını dizgesine aktarılırken bu metinlere getirilen kısıtlamalar o dilde ve kültürdeki çeviri normlarını belli etmektedir. Shavit'in çevirmenlere yol gösterici olabilecek ilkeleri şunlardır:

a. Metni toplumun "çocuk için iyi" diye tanımladığı şekilde, çocuğa uygun ve yararlı olarak düzenlemek,
b. Olay örgüsünü, tiplemeleri ve dili, çocuğun kavrama düzeyine ve okuma yetisine göre düzenlemek. (Çev. Besen, 1991, s. 19)

İlk ilkeyi çocuk yazınının öğreticiliği ve eğitimde bir araç olarak ele alınması gerçeğiyle ilişkilendiren Shavit, ikinci ilkenin, bir başka deyişle, metni çocuğun kavrayacağı şekilde düzenlemenin daha geçerli olduğunu savunmaktadır (Çev. Besen, 1991, s. 19).

Shavit'e göre çevirmen çeviri yaparken aşağıdaki nedenlerden dolayı kısaltma, ekleme, çıkarma ya da uyarlama gibi yollara başvurabilir:

1. Varolan örnekçelere yatkınlık: Özgün metnin örnekçesinin, bir başka deyişle, özgün metne benzer eserlerin erek dizgede yer almadığı durumda, özgün metin erek dizgede var olan eserler göz önüne alınarak çevrilir. Buna göre, çeviride özgün metinden bazı unsurlar çıkarılabilir ya da çeviriye yeni unsurlar eklenebilir.
2. Metnin bütünlüğü: Özellikle yetişkinler için yazılmış eserler çocuk dizgesine çocuğun kavrama düzeyi veya çocuk dizgesindeki ahlak kuralları doğrultusunda aktarılır. Bu nedenle, özgün metnin bazı bölümleri hiç çevrilmeyebilir.
3. Metnin karmaşıklık düzeyi: Özgün metindeki bazı öğeler çıkartılarak veya bu öğelere daha az işlev yüklenerek çeviride sadeleştirmeye gidilir.

4. İdeolojik ya da değerlendirici uyarlama: Çevirmen özgün metni belli bir değeri ya da ideolojiyi aktarmak üzere veya aktaracak şekilde çevirebilir. Çocuk yazınının öğretici oluşuyla yakından ilişkilidir.
5. Biçemsel normlar: Çocuk yazınında biçem, yazının öğreticiliği ve çocuğun sözcük dağarcığının geliştirilmesiyle ilişkilidir (Çev. Besen, 1991, ss. 20-25).

Çocuklar için yazılmış oyun metinlerinin bir yazın eseri olarak ele alınabileceği düşüncesi bu metinlerin çocuk yazınının sunduğu bazı kavramlar ve ilkeler rehberliğinde incelenmesini olanaklı hale getirmektedir. Çocuk yazınını yetişkin yazınından ayıran en temel özellik çocuk yazınının öncelikli hedef kitlesinin çocuk okur olmasıdır. Çocuk tiyatrosunda da durum aynıdır. Çocuk oyunları çocuklar için yazılmakta ve sahnelenmektedir. Bir çocuk tiyatrosu çevirmeni de oyun metnini öncelikle çocuklar için çevirdiği gerçeğini göz ardı etmemelidir. Bu noktada, "çocuk gerçekliği" kavramına bakmak faydalı olabilir. Çocuklar okuduklarını, duyduklarını veya gördüklerini yetişkinlerden farklı bir şekilde algılamaktadır. "Çocuk Tiyatrosunda Alımlama" (2016) başlıklı makalesinde Kuyumcu, Piaget'nin bilişsel kuramından bahsettiği kısımda çocukların algılama düzeylerinin ve davranışlarının yaşa göre değiştiğine değinmektedir:

> Çocuklar belli dönemlerde belli davranış biçimleri sergilerler ve algılama kapasiteleri, problem çözme yetenekleri, bağlantı kurabilme ve mantık dizgesi birbirine benzer. Bu davranış biçimlerinin süreleri çocuğun içinde bulunduğu ortama göre çevreye göre daha uzun ya da daha kısa olabilir ancak sıralaması kesinlikle değişmez. Her bir dönem bir sonraki dönemin kazanımlarının üstüne yapılanır ve her bir döneme özgü tipik özelliklere sahiptir. Bu dönemler[9] çocuğun dünyayı algılama, anlama ve açıklama, problem çözme yetilerinin yaşına göre belli bir çizgi içinde gelişme göstermesiyle ilgilidir. (2016, s. 5).

Bir çocuk oyununun kaleme alınma, çevrilme veya uyarlanma ve sahnelenme süreçlerinde bu bilişsel gelişim dönemleri göz önünde bulundurulmalıdır. Böylece,

[9] Duyuşsal Motor Gelişimi (0-2 yaş), Duyuşsal Motor Gelişimi İşlem Öncesi Dönem (2-7 yaş). Bu dönem ikiye ayrılır: Sembolik Dönem (2-4 yaş) ve Sezgisel Dönem (4-7 yaş). Somut İşlem Dönemi (7-11 yaş) ve Soyut İşlem Dönemi (11 yaş ve yukarısı). (Kuyumcu, 2016, s. 5).

çocuk tiyatrosu, hedef kitlesi, yani çocuk seyirci tarafından ilgiyle ve merakla izlenir ve uygun bir şekilde alımlanır. Bu dönemlerle örtüşmeyen unsurların olduğu bir oyunda çocuklar oyunu aynı dikkat ve ilgiyle takip edemeyebilir, bu yüzden oyunun alımlanması sekteye uğrar. Çocuk yazını çevirisinde çevirmeni ve bazen yayınevini ilgilendiren bu durum, çocuk tiyatrosunda çevirmenin yanı sıra yönetmeni, oyuncuları, kısacası bir oyunun metinden sahneye taşınmasında rol alan diğer tüm eyleyicileri ilgilendirir. Çocuklar için yazılmış ya da çocuklar için sahnelenen tiyatro oyunlarının çocuğa görelik ve çocuk gerçekliği ilkelerine uygun olmasının önemine değinen Akyüz çocuk oyunlarında sanatsal ve yazınsal niteliklerden de ödün verilmemesi gerektiğinin altını çizmektedir (2019, s. 1166).

Hasan Erkek *Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu* (2016) başlıklı kitabının "Çocuk Oyunu Yazarı Adayını Bekleyen Sorunlar" başlığı altında tavsiye ve uyarı niteliğinde bazı noktalara değinmektedir. Çocuk oyunu yazmanın "çocukça" değil ciddi bir iş olduğunu bilmenin oyun yazmada ön koşul olduğunu dile getiren Erkek, çocuk oyunu yazmak isteyen bir yazarın öncelikle çocuk tiyatrosuna ilgi göstermesi, bu alanda birikim sahibi olması, hedef kitlesi olan çocuk seyirciyi sevmesi ve onlar için yazmanın sorumluluğunu taşıyabilmesi gerektiğini ileri sürmektedir. Yazar adayı çocukların dünyasını, yani onların ilgi alanlarını, hoşlandıkları veya sıkıldıkları konuları, onları üzen veya güldüren unsurları ve bunların yaşa göre değişkenlik gösterdiğini bilmelidir. Oyununda gündelik ve sıradan konular yerine, barış, dostluk, çevreyi koruma gibi daha evrensel konuları işlemelidir. Savunduğu değerleri, pedagojik açıdan da uygun bir öyküyle ve çocukların ilgisini çekecek bir görsellikle anlatmalıdır. Pedagojik açıdan sakıncalı olabileceği için çok kötü bir karakter, ya da inandırıcı olmayacağı için çok iyi bir karakter çizmek yerine, çocukların özdeşleşebileceği, kusurları da olan, duyarlı ve samimi bir karakter yaratmalıdır (Erkek, 2016, ss. 77-80).

Çocuğu nesne konumundan özne konumuna yükselten çocuk gerçekliğinin aynı zamanda 'antiotoriter' ve 'antididaktik' eserlerin yazılmasına olanak sağladığından bahsedilmiştir. Türkiye'de çocuk tiyatrosunun ilk dönemlerinde egemen olan didaktik anlayış günümüzde tamamıyla terk edilmemiştir, ancak tiyatronun haz ilkesinden yola çıkılarak estetik ölçütlere daha uygun çocuk oyunları yazılmaya, çevrilmeye veya sahnelenmeye başlanmıştır. Çocuk oyunu çevirisinde karar mekanizmasının çevirmen,

hatta yönetmen veya oyuncu olduğu düşünüldüğünde Zohar Shavit'in 'çocuk için iyi' olarak sunduğu ölçüt manipülasyona açıktır. Bu ölçüt doğrultusunda çocuk için neyin iyi olduğuna karar veren bir yetişkin yazar, çevirmen veya yönetmen çocuğa parmak sallar nitelikte, mesaj kaygısı yüksek, didaktik ve dolayısıyla sıkıcı bir oyun da sunabilir. Çocuklar yetişkinlerden daha aşağı bir seviyede, eğitilmesi gereken bir grup olarak görülmediği zaman ancak sanatsal değeri ve kaygısı yüksek oyunlar üretilebilir. Oyun metninin 'çocuğa göre' yazılması, bir başka deyişle, konusunun, dilinin, anlatım biçiminin çocukların bilişsel dönem özelliklerine göre kurgulanması önemlidir. Ancak buradan çocuk oyunlarının 'basit' olması gerektiği yanılgısına düşülmemelidir. Çocuk oyunları yetişkin oyunlarına kıyasla daha sade veya yalın bir şekilde kurgulandığında çocuk izleyiciye ulaşabilir.

2.4.2. Tiyatro Çevirisi Bağlamında Çocuk Tiyatrosu Çevirisi

Çeviribilim tarihine bakıldığında tiyatro çevirisi alanında yapılan kuramsal çalışmaların diğer alanlara kıyasla daha az olmasını tiyatro metinlerinin yapısına bağlayan Susan Bassnett bir oyun metni ile sahnelenişi arasındaki diyalektik ilişkiden dolayı oyun metninin "tamamlanmamış" olduğunu vurgulamaktadır (1991, s. 99). Tiyatro metni "uzamsal veya jestik boyutu" (s. 99) sayesinde tam anlamıyla sahnede ete kemiğe bürünmektedir. Tiyatro metinlerinin dilsel öğeler dışında yukarıda da bahsi geçen daha başka birçok öğeden oluşması tiyatro çevirmenini zorlayan bir durumdur. Tiyatro çevirmeninin imkansızı başardığını vurgulayan Bassnett çevirmenden "üstdil ve hareket öğeleri içeren daha büyük ve karmaşık gösterge dizgelerinin bir parçası olan yazılı metni, yalnızca sayfa üzerinde görülmek üzere yaratılmış, o sayfadan okunacak bir yazın metni gibi ele alması"nın beklendiğini dile getirirken (1989, s. 33) tiyatro çevirmenini bekleyen bu zorlu çeviri sürecine dikkat çekmektedir. Hem yerli hem de yabancı literatürde tiyatro araştırmacıları ve çevirmenleri tiyatro çevirisini bir edebi çeviri türü olarak ele almaktadır, ancak işin içine tiyatro göstergebilimi de girdiğinden, tiyatro çevirisinin diğer edebi çeviri türlerine göre çok katmanlı olduğu açıktır. Ortrun Zuber-Skerrit tiyatro çevirisini yazın çevirisinden ayıran özelliklerine ve tiyatro çevirilerinin performans sanatına dönüşümüne ışık tuttuğu "Towards a Typology of Literary Translation: Drama Translation Science" [Yazın Çevirisi Tipolojisine doğru: Drama Çeviri Bilimi] (1988) başlıklı makalesinde tiyatro çevirisini, hem kaynak dilde ve kültürde yazılmış bir oyun metninin erek dile ve

kültüre aktarılması hem de bir oyun metninin sahneye aktarımı olarak tanımlamaktadır (s. 485). Sirkku Aaltonen *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society [Sahnenin Ortak Kullanımı: Tiyatroda ve Toplumda Drama Çevirisi]* (2000) başlıklı kitabının girişinde okuma tiyatrosu (closet drama) gibi bazı tiyatro metinlerinin sahnelenmek için değil, okunmak için kaleme alındığından bahsetmektedir. Bir tiyatro metni sahnelenmek için çevrilmeyebilir, böyle bir durumda yalnızca edebiyat çoğuldizgesinin bir parçası olarak varlığını sürdürür. Eskiden oynanmış olmasına rağmen artık sahneye konmayan tiyatro metinleri için de durum aynıdır veya tiyatro yazılı bir metin kullanmayabilir (s. 4). Tiyatro çevirisi tarihine bakıldığında iki temel çeviri yaklaşımının tartışılageldiğini görmekteyiz. Bunlardan ilki, performans-odaklı veya sahneye yönelik çeviri yaklaşımı bir oyun metnindeki diyalogların akıcı bir şekilde, diğer bir deyişle, repliklerin oyuncuların ağzından rahatça dökülecek şekilde çevrilmesi olarak tanımlanan 'sahnelenebilirlik' terimi üzerinden yürütülmüştür. "Yazılı metnin içine gömülü jestik bir metin" (Bassnett, 1991, s. 102) olduğu varsayımından yola çıkılan bu yaklaşımda en temel sorun 'sahnelenebilirlik' teriminin hem tanımlanmasında hem de uygulanmasındaki ve ölçülmesindeki belirsizlik olmuştur. Önceleri tiyatro çevirisinde 'sahnelenebilirlik' kavramının altını çizen Bassnett (1991) da sonraları bu kavramın muğlaklığından dem vurmuş ve nihayetinde sahnede ete kemiğe bürünecek olanın yine oyun metninin kendisi olduğunu ifade ederek yazılı metnin önemine dikkat çekmiştir. Bir oyun metnini yazınsal bir metin olarak ele alan okur-odaklı çeviri yaklaşımında ise oyunun performans boyutu ikinci planda bırakılabilir. Bu yaklaşımı benimseyen çevirmen tiyatro oyununu bir yazın eseri olarak kabul eder ve çevirir. Ekaterini (2002) oyun çevirilerinde peformans-odaklı ve okur-odaklı çeviri yaklaşımları arasındaki sınırların bulanıklaştığına dikkat çekerek tiyatro çevirisi alanında geçmişten günümüze egemen olan bu ikiliğin işlevselliğini yitirdiğini ileri sürmektedir. Günümüzde artık bir oyunun herhangi bir prodüksiyonu için yeniden yazımında tek bir çevirmen değil, yönetmen, oyuncu, dramaturg gibi birçok tiyatro eyleyeni sorumlu tutulmaktadır (Aaltonen, 2013, s. 385). Diller ve metinlerarası çevirinin ötesinde, metnin sahneye aktarımında, her gösterim sonrası değişen, dönüşen oyun çevirilerini konu edinen, bu "bitmeyen" çeviri/uyarlama sürecinde yukarıda bahsi geçen tiyatro eyleyenlerinin ve çevirmenlerin önemine değinen çalışmalar yaygınlaşmaya başlamıştır (Aaltonen, 2013; Brodie, 2016, 2018; Marinetti ve Rose, 2013). Morini (2022) özellikle 2010'lu

yıllar itibariyle teknolojik gelişmeler sayesinde performansların daha kolay kayıt altına alınabilmesinin tiyatro çevirisi alanında metin odaklı çalışmalardan sahne odaklı çalışmalara geçişi hızlandırdığını vurgulamaktadır. Özellikle hareket ve güldürü unsurlarının yoğun olduğu çocuk oyunları göz önünde alındığında, bu oyunların çocuk okuru sıkmayacak şekilde 'hareketli', çocuk seyircinin oyunu takip edebileceği ölçüde de 'anlaşılır' bir şekilde çevrilmesi/uyarlanması gerekecektir.

3. TEZİN KURAMSAL ÇERÇEVESİ

3.1. Skopos Kuramı

Skopos kuramı, çevirmeni alanında ‘uzman’ olarak kabul etmektedir. Bütünce dahilindeki çocuk oyunu uyarlamalarında çevirmenin ‘uzman’ kimliği üzerinde durulacaktır. Çeviri eleştirisi bağlamında çalışmamız için önemli veriler toplanacağı öngörülmektedir.

Hans J. Vermeer ilk kez 1970’lerde geliştirdiği skopos kuramıyla çeviriye erek odaklı ve işlevsel bir yaklaşım sunmuştur. Çevirinin bir eylem olduğu ve her eylemin de bir amacı olduğu varsayımından yola çıkan Vermeer çevirilerin belli bir ‘skopos’ yani amaç doğrultusunda gerçekleştirildiğini savunmaktadır (Vermeer, (çev. Konar), 2008). Skopos kuramında erek metin kaynak metinden daha öncelikli bir konumdadır. Önemli olan çevirinin amacı ve erek kültürdeki işlevidir (Ammann, 2008, s. 61). Vermeer “metne çevirmenin yüklediği amaca metnin ‘skoposu’, bir alıcı tarafından çıkarsanan metnin amacına metin ‘işlev’i*”* diyerek bu iki kavrama açıklık getirmiştir (Vermeer, (çev. Konar), 2008, s. 5). Çevirmen metni, çeviriye başlamadan önce belirlediği amaç doğrultusunda çevirmeye çalışacaktır. Bu durumda metnin skoposu, aynı zamanda çevirmenin de skoposudur. Skopos çevirmeni çeviri sürecinde yönlendirecek ve aldığı çeviri kararlarına dayanak sunmasını sağlayacaktır. Çevirmene herhangi bir kaynak metni kendi belirlediği amaca göre çevirme özgürlüğü veren skopos kuramı çevirmeni tüm çeviri sürecinden sorumlu ‘uzman’ çevirmen olarak nitelendirmektedir. Vermeer bu konudaki fikirlerini şöyle açıklamaktadır:

> Skopos kuramına göre profesyonel çevirmen, çevirme sürecinde karar almaya yetkin ‘gerçek’ çiftkültürlü uzmandır (öyle olması gerekir). Çevirinin nedenine-nasılına vb. ilişkin kararlar çevirmenin profesyonel ‘rol’ünün bir parçasıdır – ve belki de aynı zamanda kendi kişisel etik inançlarıdır (…) Çevirmen, tasarlanan amaç için en iyi erek metni elde etmede en iyi yolun hangisi olduğuna ilişkin işvereni ikna edecektir (Çev. Konar, 2008, s. 30).

Öyleyse, çevirmenden hem kaynak hem de erek dile ve kültüre hâkim olması beklenmektedir. Çevirmen ancak bu şekilde *skopos*'a ulaşmak için en doğru çeviri kararlarını alacaktır. Uzman çevirmen kimliği aynı zamanda çevirmene yaptığı çevirinin sorumluluğunu yüklemektedir. Çevirmen bir kaynak metni, kaynak kültürdeki işlevinden bağımsız bir şekilde, kendi belirlediği *skopos*'a göre erek kültüre aktarabilir. Bu kimlik, bir başka deyişle, çevirmeni çevirinin tek muhatabı kılmaktadır. Peki çevirmen kaynak metni hangi amaç doğrultusunda çevirdiğini ve bu amacı gerçekleştirmek için ne tür çeviri stratejilerine başvurduğunu okura nasıl anlatabilir? Çevirmenin okuyucuya çevirisini neden (hangi skopos için) ve nasıl yaptığını anlattığı bir açıklama sunmasının önemine değinen (Vermeer, (çev. Konar), 2008, s. 35) Vermeer "neden belirli bir şekilde çevirdiğinizi belirtmek, hangi skoposa göre çevirdiğinizi belirtmeye eşdeğerdir" (s. 37) sözleriyle aslında çevirmenlerin çevirilerinde "görünür" olmaları gerektiğine dikkat çekmektedir. Çevirmen çevirisine yazdığı bir ön söz ile okura kendini anlatabilir. Çevirmenle yapılan bir söyleşi de ilk ağızdan bilgiler sunması açısından değerlidir. Bu tez çalışmasında, Shakespeare'in oyunlarını çocuk oyunlarına uyarlayan tiyatrocu Emel Bala ve Zerrin Altıok ile yapılacak görüşmelerde kendilerine "bu oyunları neden seçtikleri, hangi amaç ile hangi erek kitle için uyarladıkları" gibi soruların yöneltilmesi planlanmaktadır. Bu bilgiler skopos kuramı bağlamında uygulanan çeviri eleştirisi yönteminde önem arz eden bilgilerdir. Çevirmenlerin çeviri sürecinin başında belirledikleri "skopos"a uygun bir çeviri yapıp yapmadıklarının ortaya çıkarılması çeviri eleştirisinden elde edilmesi öngörülen bulgulardan biridir.

3.2. Uyarlama Kavramına Disiplinlerarası Bir Bakış

Outi Paloposki ve Kaisa Koskinen "Reprocessing Texts: The Fine Line between Retranslation and Revising" [Metinleri Yeniden İşleme: Yeniden Çeviri ve Düzeltme arasındaki İnce Çizgi] (2010) başlıklı makalede yeniden çeviriye zemin hazırlayan şartları tartışırlarken yeniden çeviri veya düzenleme adı altında yayımlanan metinlerin bu adlandırmaya uyup uymadıklarını sorgulamaktadırlar. Bir metindeki değişikliklerin hangi boyutta yapıldığı her zaman tespit edilemeyeceğinden çeviriler arasında ilk çeviri ve yeniden çeviriler diye yapılacak bir sınıflandırmanın işlevsel olmayacağına dikkat çekmektedirler. Bu nedenle, özellikle tiyatro çevirileri söz konusu olduğunda

literatürde sık karşılaştığımız ‘uyarlama’ kavramının disiplinlerarası bağlamda kısaca tartışılmasını yararlı bulmaktayız.

Çeviribilim penceresinden bakıldığında, Susan Bassnett *Reflections on Translation [Çeviri Üzerine Düşünceler]* başlıklı kitabın “Translation or Adaptation?” [Çeviri ya da Uyarlama?] (2011) bölümünde çeviri ve uyarlama arasında kesin bir sınır çizilemediğinden bahsetmektedir. Özgün metne yakın olan metin çeviri, özgün metinden uzaklaşan metin ise uyarlama sayılmaktadır (Bassnett, 2011, s. 40). Ancak özgün metne yakınlık veya özgün metinden uzaklık somut olarak ölçülemediği için bir metnin ne zaman çeviri ya da ne zaman uyarlama olarak ele alınması gerektiği belirsizdir (s. 41). George L. Bastin uyarlamayı çeviriye yapılan müdahaleler sonucu çeviri kabul edilmeyen ancak kaynak metni temsil etmeye devam eden metinler veya herhangi bir eşdeğerlik ilişkisi çerçevesinde kaynak metni yeni bir okur kitlesi için yeniden yazma olarak açıklamaktadır (2019, s. 10). Uyarlama özellikle tiyatro çevirilerinde, reklamcılık alanında, görsel-işitsel ve göstergelerarası çeviride veya yerelleştirmede bir çeviri türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Çocuk yazını alanında uyarlama ise yetişkinlerden ihtiyaçları bakımından farklılık gösteren bir okur kitlesi için mesajın yeniden yaratılmasını gündeme getirmektedir (s. 11). Sonuç olarak, Bastin uyarlamanın da “belirli sınırlar içinde” yapıldığının, bu sınırları erek okurun bilgi ve beklentilerinin çizdiğinin, kaynak metinde ne kadar yeniliğe gidileceğini kaynak ile erek metnin anlam ve işlevinin belirleyeceğinin altını çizmektedir (s. 12). Eski dönemlerde İncil çevirileri bağlamında uyarlamanın eşdeğerliğin karşısında konumlandırıldığını dile getiren John Milton Çeviribilimdeki gelişmelerle özellikle yerel tercihlerin öne çıktığı yazılım ve reklamcılık alanlarında çevirmenlerin “yeniden yazar” olarak çalıştıklarını ileri sürmektedir (2009, s. 49). Lale Özcan ve Sara Bokaie Euronews tarafından yayımlanan Türkçe ve Fransızca haber örnekleri üzerinden haberlerin kültürlerarası ve dillerarası aktarımda ne gibi değişikliklere uğradığını araştırdıkları çalışmalarında (2022, s. 1355) haber çevirilerinin “derleme, düzeltme ve yeniden yazım gibi metinsel müdahaleleri kapsadığı”, bu nedenle “kaynak/erek metin tarzında bir ayrımın haber çevirisi alanında söz konusu olamayacağı” sonuçlarına ulaşmışlardır (s. 1356). Bokaie haber çevirisi alanında gazetecilerin farklı dillerde kaleme alınmış haberlerden yola çıkarak haber yazma pratiğinin “transediting” ya da “eşik bekçiliği” olarak geçtiğini dile getirmektedir (2023, s. 33). Bu noktada, kaynak

ve erek metnin iç içeliği vurgusuyla yeniden yazıma atıf yapılmaktadır. Bazı ülkelerde ise modernleşme çabaları kapsamında Avrupa yazını uyarlanarak ya da sadeleştirilerek ulusal yazın dizgesine taşınmıştır (Milton, 2009, s. 50).

Çocuk yazını çevirileri açısından bakıldığında, uyarlama genellikle çevirmenlerin çocuklara uygun olmadığını ya da zor gelebileceğini düşündüğü kültüre özgü unsurların çıkarılması ya da değiştirilmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çevirmenin yaptığı çevirilere/uyarlamalara hem kendi çocukluğundan gelen hem de içinde yaşadığı kültürel bağlamdan etkilenmiş bir çocukluk imgesini yansıtması olanaklıdır (Coillie ve McMartin, 2020, ss. 22-23). Cecilia Alvstad, Klinberg'e atıfla, çeviri çocuk yazınının temel pedagojik amaçlarından birinin çocukların dünya görüşünü geliştirmek olduğuna ve kaynak metindeki tüm kültürel öğelerin uyarlanmasının bunu engelleyeceğine dikkat çekmektedir (2010, s. 22). Bu görüş çevirmenin çocuklar için uyarlama yaparken yerlileştirmenin dozunu kaçırmamasına yönelik bir tavsiye niteliğindedir. Ayrıca, çocuk yazını tarihinde yetişkinler için yazılmış kanon eserlerin çocuklar için uyarlandığına tanık olmaktayız. Bu tür uyarlamaların yapılma amacı çocukları yazın kanonuyla tanıştırarak onlara ortak kültürel mirası aktarmaktır. Bu uyarlamalar özgün metinden bağımsız sanatsal bir yaratım olarak değerlendirilmelidir (Müller, 2013, ss. 1-2).

Çeviride uyarlama kavramının tanımlarına ya da bu kavramı tanımlama çabalarına bakıldığında bir kaynak veya daha önce yazılmış olan bir metne ve söz konusu kaynak metinle ilişki içerisinde yeni bir ürünün ortaya konduğu bir dönüşüme vurgu yapıldığı tespit edilmiştir. Bir çeviri türü olarak uyarlama sürecinde, kaynak metinde yapılan değişikliklere, eklemelere veya çıkarmalara rağmen kaynak metnin yazarının varlığı hissedilmektedir. Uyarlama her ne kadar var olan bir metinden yapılsa da uyarlama olarak kabul edilen çevirilerin incelenmesinde sadakat bir ölçü olarak alınmamalıdır, çünkü süreç iki metin arasında bir eşdeğerlik arayışından farklı işlemektedir (Sağlam, 2022, s. 124).

Türk tiyatrosunda Batı'dan yapılan oyun uyarlamaları veya bu oyunların yeniden yazımları önemli bir yer tutmaktadır. Tiyatro alanında, dramatik kurgunun aynı kaldığı, yalnızca oyundaki kişilerin ve yerlerin adlarının değiştirildiği oyunların 'uyarlama', özgün oyun metninden bir esin kaynağı olarak yararlanıldığı sonuç olarak baştan yazılan oyunların ise 'yeniden yazım' olarak ele alındığı görülmüştür (Yıldırım,

2008, s. 1). Aziz Çalışlar'ın *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*'nde (2004) 'uyarlama' iki şekilde tanımlanmaktadır: (1) Yabancı dildeki tiyatro yapıtını yerli dile uygularken oyunun yapısına ve eylem örgüsüne dokunmadan, içerik, konu, oyun kişileri, olay ve dil özelliklerini yerlileştirme, yerli ortama aktarma (…) ve (2) Oyunlaştırmayı kapsayacak geniş anlamda, belli türde bir yapıtı (örneğin, şiir, öykü, roman, film), drama (ya da sahne) diline çevirme (ss. 201-202). İkinci tanımın bir eserin televizyon veya tiyatro için uyarlanması sürecinin araştırıldığı bir alan olan "uyarlama çalışmaları" alanına girdiği açıktır. Tiyatroda uyarlama ve çeviri süreçleri ve bu süreçlerin sonunda ortaya çıkan ürünler arasında ayrım yapmanın zorluğuna dikkat çeken Katja Krebs tiyatronun yapısı gereği tek yazarlık ve orijinallik kavramlarını ters yüz ettiğini, bundan dolayı diğer edebi türlerle karşılaştırıldığında uyarlama ve çevirinin birbiriyle en çok bütünleştiği alanın tiyatro olduğunu ifade etmektedir (2012, s. 109). Tiyatro literatürüne göz atıldığında, uyarlama ve yeniden yazım kavramlarının da net sınırlarla ayrılamadığını, "çoğu zaman birbirinin yerine" (Yıldırım, 2008, s. 1) kullanıldığını görmekteyiz.

Temelde yazının sinemaya veya televizyona uyarlanmasını konu edinmekle birlikte tiyatro oyunlarının sahnelenmesi sürecini de ele alan Uyarlama Çalışmaları alanının "tek dilli oluşu" (Milton, 2009, s. 47) bugüne kadar Çeviribilimle pek fazla ortak çalışma yapamamasının sebebi olarak gösterilmiştir. Birbirinden ayrı gibi görünen bu iki disiplinin aslında birbirini besleyebileceği öngörüsünden yola çıkarak, 'uyarlama' kavramının Uyarlama Çalışmaları alanındaki yansımasına bakmanın çalışmaya bir ışık tutabileceği görüşündeyiz. Linda Hutcheon *A Theory of Adaptation [Bir Uyarlama Kuramı]* (2013) başlıklı kitabına yazdığı ön sözde "en sevdiğimiz hikayelerin tekrar anlatım biçimi olarak uyarlamanın uzun ömürlü olmasına ve aynı anda birden çok yerde bulunmasına rağmen kültürümüzde uyarlamanın 'orijinale' değer verme eğiliminde olduğunu" belirtmektedir (s. XX). Katja Krebs *Translation and Adaptation in Theatre and Film [Tiyatroda ve Sinemada Çeviri ve Uyarlama]* (2014) kitabında uyarlamanın ne olduğu ve hangi bağlam(lar)da tanımlandığı ve kullanıldığı ve bu kavramın özellikle metin ve bağlam açısından kaynak odaklı mı erek odaklı mı

olduğunu sorgulamaktadır. Uyarlamanın çeviri söyleminde çeviri, kültüre uyarlama[10], versiyon, aktarım, dönüşüm gibi kavramlardan hangilerine karşılık geldiği sorunsalına dikkat çeken Krebs tüm bu kavramların kullanımının zamana ve yere göre değişebileceğini ve genellikle birbirlerinin yerine kullanıldıklarını belirtmektedir (2014, s. 15).

Başak Ergil'in tiyatro çevirisi alanına farklı bir bakış açısı getiren ve bir metnin ya da kültürel bir eserin ulusal ya da uluslararası başka bir kanona yeniden sunulması olarak tanımladığı "çeviri yoluyla yeniden kanonlaştırma" (translational recanonization) (2021, s. 214) kavramına tiyatro oyunlarının dolaşımı konusunda başvurulabilir. "Bir kültür kanonunun müzik, yazın, film gibi birçok kanondan oluştuğu" (Ergil, 2021, s. 214) gerçeği göz önünde tutulduğunda farklı amaçlarla farklı hedef kitleleri için yapılmış Shakespeare çevirilerinin kanonda dolaşması buna örnek gösterilebilir. Gençler Shakespeare'in *Romeo ve Juliet* başlıklı eseri ya da Lewis Carroll'un *Alice Harikalar Diyarında* başlıklı eseri gibi kanonlaşmış eserlere film uyarlamaları yoluyla ulaşmaktadır (Sanders, 2016, s. 26). Julie Sanders klasiklerin telif hakkına tabi olmamalarının onları ekonomik ve yasal anlamda uyarlama için çekici hale getirdiğini dile getirmektedir. Bir uyarlamanın bir diğerini beslediğini dile getiren Sanders, Shakespeare'in sürekli yeniden çevrilerek kendi kendini üreten bir güce dönüştüğünü vurgulamaktadır (2016, s. 107).

Roland Barthes, "yazarın ölümü"[11] metaforuyla yazar tarafından kaleme alınan bir eserin, ulaştığı her okurda "yeniden hayat bulacağını" ifade etmektedir. Metne böyle bir yaklaşım bir bakıma yazar otoritesini sarsıp okura metin üzerinde 'söz hakkı' vermektedir. İlk bakışta bu durum yazar için olumsuz görünebilir. Ancak bir yazarın yazılarının okura ulaşması ve okurun yorumlayıp bu yazılara bir değer atfetmesi yazarın da değerini artıracaktır. Söz konusu tiyatro oyunu olduğunda oyun

[10] Birkan Baydan'ın makalesinde kültüre uyarlama appropriation kavramının karşılığı olarak verilmektedir. Birkan Baydan, E. (2022). Çeviribilimin Penceresinden Yeniden Çevrimler. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (29), 1117-1125.

[11] Roland Barthes'ın 1967'de Fransızca kaleme aldığı (La mort de l'auteur) ve Richard Howard tarafından 1977'de "The Death of the Author" başlığıyla İngilizce'ye çevrilen eseri.

metinlerinin de performans bağlamında yoruma açık olduğunu, "bir daireye çizilebilecek sonsuz sayıdaki teğete, demek ki tek bir dramatik metnin sonsuz sayıdaki yorumuna, üstelik o metne tek bir noktadan değen ama yine de sadakatten söz edilebilecek bir ilişkiye çıkar yolumuz" sözleriyle dile getiren Beliz Güçbilmez (2012) bir oyun metninin farklı performanslarının ona ihanet etmediğinin altını çizmektedir. Akademisyen, yazar ve tiyatro eleştirmeni Zehra İpşiroğlu bir oyun okurunun roman gibi diğer edebi türlerin okuruna göre hayal gücüne daha fazla başvurması gerektiğini dile getirmektedir. Sadece birtakım diyaloglara ve reji notlarına sahip olan oyun okurundan oyunu okurken, bir yandan da bu oyunu kafasında sahnelemesi beklenmektedir (İpşiroğlu, 1998, s. 7). İpşiroğlu'nun "yaratıcı okuma" diye tanımladığı bu süreçte, okur oyundaki göstergeleri çözümlemenin ötesinde, okuma sürecine kendi birikimini de katarak elindeki oyuna yepyeni bir yorum getirebilmelidir (ss. 8-9). Buna göre, oyun okuru yüzyıllar önce yazılmış bir oyun metnini kendi bilgi birikimi ve kültür süzgecinden geçirerek, yaşadığı dönemin koşulları içinde yeniden yorumlayabilir. Bu nedenle iyi bir oyun okuru olması beklenen oyun yazarları ve çevirmenleri de tiyatroda yeniden yorumlama sürecinin etkin aktörlerindendir.

Bugün çeviribilim alanında da skopos gibi işlevsel kuramların varlığı sayesinde kaynak metnin dokunulmazlığının veya çevirmenin kaynak metni erek kitle için anlaşılır kılmaya çalışırken başvurduğu stratejilerden (yerlileştirme gibi) dolayı günah keçisi ilan edilmesi gibi yargıların geride bırakıldığını düşünüyoruz. Tüm bilim alanlarında olduğu gibi çeviribilimde de tarihsel süreçte yaşanan gelişmeler ve dönüşümler sayesinde, standart çeviri olarak kabul gören, kaynak dil-metin ile erek dil-metin arasında bir eşdeğerlik amacı güden "dillerarası çeviri" (translation proper) (Jakobson, 1959), kaynak ve/veya erek metnin yeniden sorgulandığı "varsayılan çeviri"ye (assumed translation) (Toury, 1995) dönüşerek birçok metin çeviri edimi kapsamında incelenmeye başlamıştır[12]. Çevirinin özgün metin-çeviri veya yazar-çevirmen arasına kesin sınırlar koyan kaynak/erek odaklılık ikiliği bağlamında değil, özgün metin ile çevirileri arasında geçişkenlik sağlayan, yazar ve çevirmen

[12] Artık şehirler de çeviribilimin inceleme alanına girmektedir. Sherry Simon'un çokdilli şehirleri çeviri edimi açısından ele aldığı ve ilk kez 2011'de yayımlanan *Cities and Translation: Intersections of Language and Memory* başlıklı kitabının çevirisi için bkz. Demirkol Ertürk, Ş. (2024). *Çeviri Şehirleri: Dil ve Hafızanın Karşılaşmaları*. İstanbul: Everest Yayınları.

kimliklerinin iç içe geçtiği, erek kültürün ve erek kitlenin önem kazandığı, çok yönlü ve çok eyleyenli bir edim olarak ele alınması disiplinlerarası çalışmaların da önünü açmıştır.

3.3. Çeviribilimde Yeniden Yazım

André Lefevere ve Susan Bassnett *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame [Çeviri, Yeniden Yazım ve Edebi Şöhretin Manipülasyonu]* (1992) başlıklı kitaba yazdıkları ortak ön sözde çeviriye yaklaşımlarını "çeviri orijinal metnin yeniden yazımıdır" sözleriyle ifade etmektedirler (s. VII). Buna göre, metinler belli bir ideoloji ve poetika doğrultusunda yeniden yazılmaktadır. Bu nedenle yeniden yazımlar bir manipülasyon aracı olarak ele alınabilir. Yeniden yazımlar üzerinden bir kültürün diğer bir kültürü nasıl şekillendirdiğini okuyabiliriz. Aynı zamanda yeniden yazım olarak adlandırılan çeviriler, yazına yeni türlerin veya yeni kavramların kazandırılmasını sağlayarak yazının ve toplumun gelişmesine katkıda bulunmaktadır (Lefevere ve Bassnett, 1992, s. VII). Lefevere'e göre, tarih yazımı, antoloji çalışmaları, eleştiri ve redaksiyon gibi alanlarda 'rewriting' yani yeniden yazıma başvurulmaktadır. Ancak yeniden yazımın en fark edilir ve etkili olan türü çeviridir (s. 9). Lefevere yeniden yazım kavramından önce, "Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature" [Cesaret Ananın Salatalıkları: Bir Edebiyat Kuramında Metin, Sistem ve Kırılma] (1982) başlıklı makalesinde Bertolt Brecht'in *Mutter Courage und ihre Kinder [Cesaret Ana ve Çocukları]* başlıklı oyununun İngilizcede farklı çevirilerinden yola çıkarak "refraction" kavramını ortaya koymuştur. Yazarların ve eserlerinin belirli bir artalan bilgisi çerçevesinde algılandığını ileri süren Lefevere, bu durumu spektrumdaki kırılmalara benzetir. Bir edebi eserin farklı erek kitle için yapılan uyarlamaları bu eserin 'kırılmaları'dır (1982, s. 4). Çevirinin yapıldığı dönemin egemen ideolojisi ya da çevirmenin kendi ideolojisi, kaynak ve erek metnin yazın ve kültür dizgeleri arasındaki fark, çeviriyi kimin verdiği ve çevirinin kimin için yapılacağı gibi unsurlar bu süreçte önemli role sahiptir. Diğer bir nokta, okurlar aynı metne farklı anlamlar yükleyebilir. Öncelikle okur olan çevirmenlerin de aynı metni farklı şekillerde okuyup yorumlamaları doğaldır. Lefevere'e göre, bir çevirmenin özgün metinden kendi yorumuyla ürettiği metin özgün metnin bir "yeniden yazım"ı olduğu kabul edilirse, doğabilecek kavram karmaşasının

önüne geçilebilir. Çevirileri yeniden yazım olarak ele almak, araştırmacıya çeviri/uyarlama ikiliğinin ötesine geçme imkânı tanıyabilir (s. 42). Bir başka deyişle, Lefevere'in çeviribilime sunduğu bu kavram çeviriye daha geniş bir ölçekle bakılmasına olanak sağlamıştır.

3.4. Değerlendirme

Katja Krebs "yeniden yazılmış bir eseri bir çeviri ya da uyarlama olarak tanımlayabilmenin yeniden yazım sürecine dahil olmuş eyleyenlerin yasal, ideolojik ve hiyerarşik konumuna bağlı olduğunu" (2012, s. 138) dile getirirken bu kavramların değişkenliğine vurgu yapmaktadır. Bazı durumlarda kaynak metnin dilini bilmemelerine rağmen kaynak metne sadık kaldıklarını ileri süren 'yeniden yazarlar' ürettikleri metinleri uyarlama olarak adlandırmaktadırlar (s. 141). Oyun yazarı ve çevirmen Paul Schmidt, Çehov'u çevirmenin kolay olduğunu iddia etmekte ve oyun çevirisini "bir oyunun var olan tüm çevirilerinin okunup yeni bir yorumla ve başka sözcüklerle yeniden yazılması" olarak tanımlamaktadır (Schmidt'ten akt. Zatlin, 2006, ss. 12-13). Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere, kaynak metin, çeviri, uyarlama veya yeniden yazım kavramlarına bakış açısının çeviriyi yapan kişinin ve/veya çeviriyi yapan kişinin içinde yaşadığı dönemin ve toplumun çeviri normları veya çeviriyi yaptığı erek kitlenin özellikleri ve çeviriden beklentileri ile şekillenebileceğini söylemek mümkündür. Hatta günümüzde yeni medya yeniden yazım kavramını farklı bir boyuta taşımaktadır[13]. Yukarıda özetlemeye çalıştığımız ve sadece belli başlı olanlarına değinebildiğimiz çalışmaların bize gösterdiği doğrultuda tezimiz kapsamında ele alacağımız oyunların bir "yeniden yazım" ürünü olduğunu düşünmekteyiz. Bunun yanı sıra çevirmenlerin çocuk oyunlarını yazarken kaynak metin olarak özgün oyunu değil Türkçe çevirileri ele aldıklarını belirtmiş olmaları ayrıca kendilerini hem akademik hem de profesyonel anlamda bir tiyatro eyleyeni olarak tanımlamaları, Shakespeare'in oyunlarını çok iyi bildiklerini, bu nedenle Türkçe çevirileri bir "ara metin" olarak gördüklerini dile getirmeleri nedeniyle ve

[13] Ayrıntılı bilgi için bkz. Genztler, E. (2016). *Translation and Rewriting in the Age of Post Translation Studies*. London & New York: Routledge.

yazdıkları çocuk oyunlarını kendilerinin de ‘uyarlama’ ya da ‘yaratıcı uyarlama’ olarak adlandırmaları almış olduğumuz kararda belirleyici bir rol oynamıştır.

Çevirmenlerin bütünce kapsamındaki çocuk oyunlarını İngilizce oyunlardan çevirmedikleri, bu oyunları yetişkinler için yapılan Türkçe çeviriler ve kendi bilgi birikimleri ışığında kaleme aldıkları gerçeğinden yola çıkıldığında, Lefevere (1982, 1992) ve Bastin’i (2019) referans alarak, söz konusu çocuk oyunları, çeviribilim bağlamında ‘çocuk oyunu uyarlamaları’ olarak konumlandırılacak olup, ‘uyarlama’ veya ‘çocuk oyunu uyarlaması’ olarak adlandırılacaktır.

4. YÖNTEM: SKOPOS KURAMI BAĞLAMINDA ÇEVİRİ ELEŞTİRİSİ

Hans J. Vermeer'e göre, ekonomi ve politika metinleri ya da teknik metinler söz konusu olduğunda çevirmenden bu metinlerin iletmek istediği mesajı insanlara aktarması, ancak konu yazına geldiğinde kaynak metne sadık kalması beklenmektedir. Buna klasiklerin çevirisini örnek veren Vermeer, yüzyıllardır süregelen bir gelenekle klasiklerin acemice ve sıkıcı bir şekilde çevrildiğini, birçoğumuzun çevirilerle kaynak metinleri karşılaştıramayacağı için yabancı yazarların eksantrik olduğunu düşündüğünü, yine de bizlerden klasikleri saygın görmemiz beklendiğini dile getirmektedir (1994, s. 12). Derrida kelimelere olan inancımızdan dolayı klasiklerin çevirisine yaklaşma şeklimizi logosentrizm (sözmerkezcilik) olarak adlandırmıştır (s. 12). Derrida'ya ve Hristiyan inancında sözün kutsallığına atıfta bulunan Vermeer'in tartıştığı nokta, çeviride kaynak metinde yazılanlara sadakati göz etmeye çalışırken, metnin anlamını gözden kaçırdığımızdır. Vermeer'e göre aynı anda hem kaynak metne hem de erek kültüre sadık kalınması imkânsızdır. Çevirmen bir seçim yapmak zorundadır. Çevirmenin yaşadığı topluma ve yazın geleneğine yeni bir biçim, içerik veya anlam aktarma konusunda kültürel bir sorumluluğu vardır. Erek toplum ancak bu şekilde zenginleşir. Ancak çeviri yaparken biçim, içerik veya anlamdan yalnızca birine öncelik verilmelidir, hepsini birden aktarmak mümkün değildir (s. 13). Kuramcıya göre, çevirmen tek başına kültürlerarası iletişim uzmanıdır. Çevirmen iletişimi kendi belirlediği 'skopos' doğrultusunda gerçekleştirir (s. 14). Çevirmenin işi çeviri metni kurgulamaya başlamadan önce başlar ve sorumluluğu çeviri metnin son kelimesini ekrana yazdığında bitmez (s. 15). Çevirmene atfedilen uzman kimliği çevirmene kendisine teklif edilen çeviri işini kabul edip etmeme özgürlüğü sağlamakta ve onu çeviriye başlamadan önce veya çeviri sürecinde aldığı kararlardan sorumlu kılmaktadır. Bu sorumluluk ise çevirmenin süreçle ilgili hesap verebilmesinin önünü açmaktadır.

Klaus Kaindl'a (1992) göre, çeviri kararlarının değerlendirilmesinde özgün metne önemli bir yer veren ve sayıca az olan çeviri eleştirisi çalışmalarından sonra (Reiss,

1971; House, 1977), tüm metin türlerinde uygulanabilecek işlevsel çeviri eleştirisi ortaya çıkmıştır. Kaindl, bu çalışmasında Ammann/Vermeer'in (1991) ortak çalışmasına atıfta bulanmaktadır (1992, s. 116). Bu çeviri eleştirisi modeline göre, özgün metin yeni bir kültürel bağlam içerisine aktarılmaktadır ve özgün metinden bağımsız bir çeviri metin ortaya çıkmaktadır. Çevirinin kaynak metne bağlılığından ziyade, erek kültürdeki işlevi önem kazanmaktadır (s. 116). Böylece, çevirmenin bağımsız bir metin üreticisi olduğu gerçeği kabul edilmiş, eleştiri ölçütleri erek kültürün şartları göz önünde bulundurularak belirlenmeye başlanmıştır. Ancak burada şöyle soru(n)lar ortaya çıkabilir: Edebi metin çevirisi eleştirilerinde erek metni kaynak metinden ne kadar bağımsız tutabiliriz? Kutsal özgün metin dogmasından kaçarken, çeviriyi özgün metinden bağımsız yeni bir metin olarak görme eğilimi yeni bir dogmaya yol açar mı? Bunun sonu özgün metin olmadan bir çeviri eleştirisi yapmaya kadar gider mi? (s. 117). Çeviri eleştirisinin "sınırları" üzerine sorulan bu sorular kaynak metne sadakat konusunu gündeme getiriyor gibi görünse de eleştirmeni 'sınırlandırmamakta' tam aksine çeviri eleştirmenine farklı bakış açıları sağlamaktadır. Günümüzde çeviri sadece dilsel boyutta bir aktarım veya eşdeğerlik arayışı olarak görülmemektedir. Çeviriler belli bir zaman diliminde, toplumsal ve kültürel şartlar altında yazılmış metinlerin farklı bir tarihsel ve kültürel boyutta bir çevirmen tarafından 'yeniden yazımları' olarak kabul edilmektedir. Çeviribilimde değişen bu bakış açısı geleneksel çeviri eleştirisi anlayışını, bir başka deyişle, özgün eser ile çevirinin metin düzleminde karşılaştırılmasıyla yapılan hata avcılığını dönüştürmeye başlamıştır. Herhangi bir karşılaştırmaya gitmeden önce kaynak metin ve erek metin kendi eksenlerinde ele alınmaya başlanmıştır.

Yukarıda bahsi geçen ve Vermeer'in çeviri dünyasına sunduğu skopos kuramı, diğer bir deyişle işlevsel çeviri kuramı işlevsel çeviri eleştirisinin de önünü açmıştır. Yukarıda söz edildiği üzere, günümüzde çeviri eleştirileri özgün metnin kutsal olduğu dogmasından kurtulmuştur. Bu tez çalışmasında, tiyatrocu-çevirmen Emel Bala ve Zerrin Altıok'un Shakespeare'den yaptıkları çocuk oyunu uyarlamaları erek metin olarak kabul edilmektedir. Yaptığımız görüşmelerde çevirmenler çocuk oyunu yazım aşamasında İngilizce oyunlara değil, Shakespeare'in Türkçe çevirilerine başvurduklarını ifade etmişlerdir. Çevirmenler Shakespeare'i ve özgün oyunları daha önce bildikleri için bu Türkçe çevirilerden yalnızca oyunun ana izleğini takip etmekte

faydalandıklarını bildirmişlerdir. Dolayısıyla Türkçe çeviriler ve erek metinler arasında bir çeviri edimi yani dilsel boyutta bir anlam ve biçem aktarımı gerçekleşmemiş olduğu kanısına varılmıştır. Buna karşın anlam ve biçem aktarımı boyutunda çevirmenler özgün metinleri referans almışlardır. Bu nedenle, oyunlardaki değişim ve dönüşümleri takip etmek açısından özgün oyun metinleri kaynak metin olarak ele alınacaktır.

Çalışmamızda çeviri eleştirisi yöntemi olarak skopos kuramı bağlamında oluşturulan çeviri eleştirisi basamakları kullanılacaktır. Shakespeare'in *A Midsummer Night's Dream, Romeo and Juliet* ve *The Tempest* oyunlarının çocuk oyunu uyarlamaları özgün metinlerden bağımsız olarak ele alınacak, bu uyarlamalarda nasıl bir yaklaşım benimsendiği tespit edilecek ve *skopos* açısından bir tanımlama yapılacaktır. Özellikle Banu Tellioğlu, Şeyda Eraslan ve Alper Zafer Güneş'in yüksek lisans tezlerinde[14] uygulamış oldukları karşılaştırma adımları ve yöntemi takip edilecektir. Bu çerçevede Şeyda Eraslan'ın ve Alper Zafer Güneş'in çalışmalarında olduğu gibi, skopos çeviri eleştirisi basamakları bağlamında Tellioğlu'nun tezine referans verilecektir.

Vermeer'e göre, çeviri metinler bağımsız metinler olarak ele alınmalı, çeviri eleştirisinde özgün metinler her zaman ikinci planda kalmalıdır. Bu nedenle, eleştirmen çeviri eleştirisine başlarken özgün metni bir kenara koymalıdır. Eleştirmen ilk önce çeviriyi okumalı ve çevirinin işlevinin ne olduğunu belirlemelidir. Çeviri metnin erek kültürde ne gibi bir işlevi olacağını belirlemek eleştirmene çeviri üzerine yapacağı değerlendirmelerde bir dayanak sağlar (Vermeer'den akt. Tellioğlu, 1998, s. 50). Eleştirmen özgün metnin işlevinin çeviride değişip değişmediğine iki metni işlevleri bakımından kıyaslayarak karar verebilir. Çevirinin işlevi özgün metnin işlevinden farklıysa, eleştirmen çevirmenin bu değişikliği bilinçli bir şekilde yaptığı sonucuna varacaktır. Çevirmenin çeviri yaparken benimsediği dilsel, kültürel veya

---

[14] Tellioğlu, B. (1998). *Reflections of Gideon Toury's Target-oriented Theory and Hans J. Vermeer's Skopos Theory on Translation Criticism: A Meta-critique.* Boğaziçi University, Institute of Social Sciences.

Eraslan, Ş. (2005). *Critical Analysis of Translation of Salman Rushdie's "Midnight's Children" in the framework of Hans J. Vermeer's Skopos Theory.* Dokuz Eylül University, Institute of Social Sciences.

Güneş, Z. A. (2009). *In the Footsteps of A Translator: A Translation Criticism of Manga Shakespeare.* Doğuş University, Institute of Social Sciences.

ideolojik farklılıklar göz önünde alındığında çeviri ediminde böyle bir işlev değişikliğinin kaçınılmaz olduğu ileri sürülebilir (Vermeer'den akt. Tellioğlu, 1998, s. 50). Çeviri kaynak metinle karşılaştırmadan okunduktan sonra aşağıdaki adımlar takip edilir:

1.Erek Metnin İşlevinin Belirlenmesi: Bu adımda eleştirmen erek metnin erek kültürdeki işlevini tespit etmektedir. Bir başka deyişle, çevirinin kazandırılacağı kültürde hangi amaca hizmet edeceği ve nasıl işleyeceği belirlenmektedir. Çeviri süreci öncesinde erek metnin işlevini işveren (örneğin, yayınevi) belirleyebilir. İşverenin olmadığı durumlarda çevirmenin kendisi de bu işleve karar verebilir. Eleştirmen işveren veya çevirmen ile doğrudan görüşerek konu hakkında bilgi alabilir veya "Erek metin hangi erek kitleye hitap ediyor?", "Erek metin hangi yayınevinde yayımlanmış?", "İlgili erek kitlenin x yayınevinde yayımlanan bu erek metinden beklentileri nelerdir?" gibi birtakım soruların peşine düşerek erek metnin işlevinin izini sürmeye çalışabilir (Ammann'dan akt. Tellioğlu, 1998, s. 51).

2.Çevirmenin Skopos'unun Belirlenmesi: Çevirmenlerle yapılan görüşmelerden elde edilecek veriler ışığında belirlenmeye çalışılmıştır. Çevirmenlerden, çevirmenlerin çeviri deneyimlerinden ve oyun çevirilerinde başvurdukları stratejilerden söz edilecektir[15].

3.Erek Metnin Metiniçi Tutarlılığının Belirlenmesi: Eleştirmen çeviri metnin biçimi ve içeriği arasındaki ilişkiyi inceler. Eleştirmen çevirinin tamamını incelemektense kendisini bir sonuca götürebilecek kısımları ele almalıdır. Çeviride herhangi bir tutarsızlığın ya da boşluğun olup olmadığını tespit eder. "Çeviri metnin içeriği hangi biçimle verilmiş?" (erek kitle için bir edebi metin mi, bilimsel metin mi?) "Çeviride kullanılan çerçeveler aracılığıyla okurun imgeleminde ne tür sahneler canlanmaktadır?"[16] "Çeviride biçim ve içerik arasında boşluklar var mı?" gibi sorular sorulabilir (Ammann'dan akt. Tellioğlu, 1998, ss. 51-52).

Daha sonra kaynak metinler aşağıdaki adımlar doğrultusunda ele alınacaktır:

[15] Çevirmen görüşmeleri için etik kurul izni alınmıştır. Bkz. Ek-4.

[16] Fillmore, C. J. (1976) "Frame Semantics and the Nature of Language". *Annals of the New York Academy of Sciences,* s. 280(1), 2-32.

1. Kaynak metnin işlevinin belirlenmesi: Bu basamakta eleştirmen ilk basamakta çeviri metin için de sorduğu soruları sorarak kaynak metnin işlevini belirler. "Kaynak metin kimler için yazılmıştır? Kaynak metin kaynak okuyucuya ne ifade etmektedir? Kaynak metnin erek kültürdeki veya gelenekteki konumu/önemi nedir?" (Ammann'dan akt. Tellioğlu, 1998, s. 52). Bu basamakta, Shakespeare'in bütünce dahilindeki oyunları hakkında bilgi verilmesi amaçlanmaktadır.

2. Kaynak metnin metiniçi tutarlılığının belirlenmesi: Eleştirmen kaynak metnin kaynak okuyucular tarafından nasıl algılandığını sorgular. Kaynak metinde incelenecek kısımlar, çeviri metinde incelenen kısımlarla aynı olmak zorunda değildir (Ammann'dan akt. Tellioğlu, 1998, s. 52).

3. Erek metin ile kaynak metin arasındaki metinler arası[17] *tutarlılığın belirlenmesi:* Çeviri eleştirisinin son basamağında iki metin arasındaki ilişkiyi inceleyebilmek adına sorulabilecek sorular şunlardır: "Çeviri metin kaynak metnin yazarının amacını yansıtıyor mu, yoksa çevirmen farklı bir amaç (skopos) mı benimsemiş? Çeviri metin kaynak metinden biçim ve içerik açısından nasıl farklılık göstermektedir? Çeviri metin ve kaynak metin sırasıyla erek kitle ve kaynak kitle üzerindeki etkileri açısından nasıl farklılık göstermektedir? Bu basamakta her türlü metinsel malzeme kullanılabilir (Ammann'dan akt. Tellioğlu, 1998, s. 53).

[17] İngilizce alt başlıktaki 'intertextual' kelimesi 'metinlerarası' anlamına gelse de bir anlam karmaşasına neden olmamak için bu tez özelinde 'metinler arası' şeklinde çevrilmiştir.

5. UYGULAMA

5.1. *Romeo ve Juliet* Başlıklı Çocuk Oyununun Çözümlemesi

5.1.1. Erek Metnin İşlevinin Belirlenmesi

Çözümlemenin ilk aşamasında, *Romeo ve Juliet* çocuk oyunu uyarlaması hakkında genel bilgi verilecektir. Ardından bu oyun, oyun adları ve sahne başlıkları, oyun kişileri, yetişkin dünyasına ait kavramlar, gülmece unsurları, kurgusal özellikler ve dramatik örüntü başlıkları altında incelenecektir.

Tiyatrocu-çevirmen Emel Bala Shakespeare'in *Romeo ve Juliet* başlıklı oyunundan esinlenerek yine aynı adla bir çocuk oyunu kaleme almıştır. Bu oyuna Ankara Devlet Tiyatroları Sevgi Sanlı Oyun Arşivinden ulaşmak mümkündür. Oyun metninde oyunun 2007 yılında İzmir'de yazıldığı bilgisine ulaşmaktayız.

Romeo ve Juliet başlıklı çocuk oyunu uyarlaması 2020 yılında Pagos Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Böylece *Romeo ve Juliet* Türk çocuk yazını dizgesinde kendine yer bulmuştur. Kitapta Emel Bala'nın kısa bir özgeçmişi, yazdığı ve yönettiği oyunlar ve oyunlarla ilgili yazdığı ön söz bulunmaktadır.

Çocuk oyunu olarak kaleme alınan *Romeo ve Juliet* oyunu 67 sayfadır. 1. sahneye (ss. 11-16) ve 2. sahneye (ss. 17-35) herhangi bir ad verilmemiştir. Her iki sahne de dekorun anlatımı ve şarkılarla başlamaktadır. 3. sahne (ss. 36-41) "Balo Sahnesi" yine sahne dekoru anlatılarak başlamaktadır. 4. sahne (ss. 42-46) "Balkon Sahnesi"nde Juliet'in balkondan bahçede dikilen Romeo ile konuşmasına tanık olmaktayız. 5. sahne (ss. 47-51) ilk sahneyle aynı dekorda, yani elma bahçesinde geçmektedir. 6. sahne (ss. 52-56) Tybalt'ın Montague ülkesine girip Romeo'yu aradığı sahnedir. 7. sahnede (ss. 57-60) Yaşlı Bilge iki düşman aileyi barıştırma planını Romeo ve Juliet ile paylaşmaktadır. Final sahnesi olan 8. sahnede (ss. 61-67) ise Romeo ile Juliet Yaşlı Bilge'nin verdiği iksiri içerek uyuyakalır, aileleri ise onların öldüğünü zannedip

tartışırlar ve gençler uyandıktan sonra da büyük bir sevinçle barışırlar. Oyun bir final şarkısı ile sona ermektedir[18].

5.1.2. Çevirmenin *Skopos*'unun Belirlenmesi

Romeo ve Juliet ve *Bir Yaz Masalı* çocuk oyunlarının çevirmeni Emel Bala ile yapılan görüşme bu bölümde işlenmektedir. Çalışmada tekrara düşmemek adına *Bir Yaz Masalı*'nın çözümlemesinde çevirmen skoposu tekrar verilmeyecektir.

Bu tez çalışmasında Shakespeare'den uyarladığı iki oyunla yer alan Emel Bala 2008'de Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Dramatik Yazarlık Dramaturji Bölümü'nden mezun olmuştur. İzmir'de Han Tiyatrosu adında özel bir tiyatronun kurucularından biridir. Lisans eğitiminin yanı sıra, Drama Eğitmenliği programını bitirmiştir. 2004'ten bu yana tiyatro ve yaratıcı drama eğitmenliği yapmaktadır. Eğitmenliğin yanında tiyatro çalışmalarına da devam etmektedir. Çocuk oyunu uyarlamalarının yanı sıra yazarın özgün çocuk oyunları da bulunmaktadır (Bala, 2020, s. 3).

Emel Bala ile 23.03.2024 tarihinde çevrimiçi yapılan görüşmede[19] 'çevirmenin *skopos'*unun, bir başka deyişle amacının, bu amacı gerçekleştirmek için attığı adımların, amacına ulaşıp ulaşamadığının izi' sürülmeye çalışılmıştır. Bala Shakespeare'in iki ünlü eserini çocuk oyununa dönüştürmeye lisans öğrencisiyken karar vermiştir. Romeo ile Juliet arasındaki çocuksu aşk, Bala'nın bu eseri çocuk oyununa dönüştürmek istemesindeki en büyük etkendir. *Bir Yaz Gecesi Rüyası* oyunundaki fantastik öğelerin (periler, orman, sihir vb.) çocukların ilgisini çekeceğini düşündüğü için de *Bir Yaz Masalı* çocuk oyunu ortaya çıkmıştır (Bala, 23.03.2024). Bu durumda, herhangi bir işveren-çevirmen ilişkisi olmadığını, Bala'nın bu oyunları kendi isteği ve ilgisi doğrultusunda uyarladığını görmekteyiz.

Bala'nın yetişkinler için yazılan bu oyunları çocuk oyununa uyarlamasındaki öncelikli amacı, Shakespeare'i ve klasikleri çocuklara tanıtmaktır. Bala özgün oyundaki olayları çocuklara uygun bir şekilde dönüştürdüğü ve çocuk oyunlarına Türk diline ve

[18] Oyun sahneleri 'dramatik örüntü' maddesinde daha detaylı anlatılacaktır.

[19] Görüşmenin tam metni için bkz. Ek-1

kültürüne ait özellikler kattığı için bu oyunların yazımında 'yeniden yazım' kavramından faydalandığını, ancak genel anlamda bu oyunların 'uyarlama' olarak adlandırılması gerektiğini ifade etmektedir. Çünkü çıkış noktası, özgün eserleri korumak ve Shakespeare'i çocuklara aktarmaktır (Bala, 23.03.2024).

Bala'nın Shakespeare'in oyunlarını çocuk oyununa uyarlamasındaki ikinci amacının, Türkiye'de çocuk tiyatrosu alanındaki ihtiyacın giderilmesine katkıda bulunma isteği olduğunu öğrenmekteyiz. "Tiyatro literatüründe ve Türk tiyatrosunda çocuk tiyatrosu yetişkin tiyatrosunun bir alt basamağı, sanki yetişkin tiyatrosu biraz olgunlaşınca, güçlenince varılabilecek bir basamak da çocuk tiyatrosu da onun acemilik hali gibi, ustalık yetişkin tiyatrosu gibi bir algı var." sözleriyle çocuk tiyatrosunun yetişkin tiyatrosu karşısındaki ikincil konumundan duyduğu rahatsızlığı dile getiren Bala çocuk tiyatrosuna hak ettiği değerin verilmediğine dikkat çekmektedir. Ülkemizde kaliteli çocuk oyununa ihtiyaç olduğunu, halihazırdaki çocuk oyunu metinlerinin genellikle sıkıcı ve didaktik olduğunu ve ailelerin tiyatro oyunlarından çocuklara iyi alışkanlıklar kazandırmasını beklediğini ifade eden Bala Avrupa ülkelerinin nitelikli çocuk oyunu yazma konusunda ülkemizden ileride olduğunu, ancak ülkemizin de istendiği takdirde Avrupa'daki gibi estetik değeri yüksek oyunlar çıkarabileceğini ileri sürmektedir. Bala'ya göre, iyi yetiştirilmiş çocuk seyirci geleceğin iyi tiyatro seyircisi olacaktır. Bu yüzden "çocukların çocuk tiyatrosu algısını bir basamak yukarıya çekmek" için mesaj kaygısı içeren oyunlardan ziyade, estetik değeri yüksek oyunlar yazılmalıdır (Bala, 23.03.2024). Bala'nın bu konudaki düşünceleri aşağıdaki gibidir:

> Oysaki tiyatronun çocuğu eğlendirirken ona estetik zevk kazandırmak gibi, onu bilinçlendirmek gibi bir ana hedefi vardır, yoksa bu kadar fazla misyonu yok bence. Sanata bu kadar çok misyon yüklemenin gerçek sanatın oluşmasını engellediğini düşünüyorum. İyi bir sanat zaten çocukları iyi etkiler. İyi sanatı hedefleyelim çocuklar için… O yüzden de biraz daha özgür ve çocuklara birey olarak seslenen, onların sorunlarını dert eden, onları gerçekten prodüksiyon oyunlarıyla, etkili, güçlü, devamı olan, kostümü ve müziğiyle bütünsel olan bir sanatla baş başa bırakmamız gerektiğini düşünüyorum (Bala, 23.03.2024).

Shakespeare'in oyunlarının çocuk oyunlarına dönüşüm sürecinde, çeviri sürecine yön veren en önemli etkenin 'erek kitle'nin değişimi olduğu söylenebilir. Yetişkinler için yazıldığı varsayılan oyunlar çocuklar için yeniden kaleme alınmaktadır. Bala

yetişkinler için yazılan tiyatro oyunları ile çocuk oyunları arasındaki önemli farklardan birinin 'oyun süresi' olduğunu belirtmiştir. Çocuk oyunlarında oyun süresinin daha kısa olması ve oyunun çok sık değişkenlik ve aksiyon içermesi önemlidir. Diğer bir farkın 'oyun dili' olduğundan bahseden Bala'ya göre, çocukların oyunu daha rahat algılayabilmeleri için çok uzun cümlelerden kaçınılması gerekmektedir. Oyunda kullanılan dilin yalın olması gerekmektedir. Bu noktada Shakespeare'in lirik bir yazar, hatta ozan olduğunun altını çizen Bala çocuk oyunu uyarlamalarında Shakespeare'in dilinin şiirselliğini korumaya çalıştığını ifade etmektedir. Ona göre bu şiirsellik çocukların anlayabileceği bir düzeydedir. Oyunu izleyen çocuklar oyundaki her kelimeyi anlamasa bile, iyi bir oyun dili ve bu dilin ahengi sayesinde çocukların oyuna karşı ilgileri artar ve dil gelişimleri olumlu etkilenir. Ayrıca Bala, Shakespeare'in oyunlarında olduğu gibi, oyun dilini oyun kişilerine göre düzenlediğini dile getirmektedir. Şiirselliği korumakla beraber, soyluların ya da hizmetçilerin dilinde farklılıklar yaratmıştır. Bunun yanı sıra, dile mizah eklemiş ve dili daha lirik hale getirmiştir. Ayrıca, yetişkinlerden farklı olarak, çocuklarda 'yaş aralığı'nın da dikkat edilmesi gereken bir unsur olduğunun altını çizmektedir. Çocuk oyunları için özellikle 'alt yaş sınırı'nın önemli olduğunu ifade eden Bala, alt yaş sınırını belirledikten sonra ucunu açık bıraktığını, çocuk oyunu da olsa iyi bir sanat oyunundan her yaş grubunun keyif alabileceğini söylemektedir. Bu oyunları ailelerin de çocuklarıyla izleyebilmeleri ve tiyatronun estetik hazzında buluşabilmeleri gerektiğine dikkat çekmektedir (Bala, 23.03.2024).

Yetişkinler için yazılmış bir oyunu çocuk oyununa uyarlama amacıyla yola çıkan Bala'nın amacı çocuklara Shakespeare'i ve yazarın tanınmış oyunlarını aktarmak olduğu için, uyarlama sürecinde özgün oyunun ana izleğini takip etmeye çalışmıştır. Yazım süreci öncesinde, daha önceden bildiği özgün oyunlardaki sahneleri kafasında yeniden canlandırdığını, oyunların film versiyonlarını izlediğini ve kostümleri incelediğini söyleyen Bala özgün oyunların Türkçe çevirilerinin kendisi için sadece bir araç olduğunu şu sözlerle dile getirmektedir: "Shakespeare'i biliyor olmam, Shakespeare'in bu oyunlarını biliyor olmam, Shakespearevari oyunculuk ne, Shakespeare'in o kostümleri, dönemin özelliği çocuklarda nasıl etkili olur, bunları bilmemle ilgiliydi. O yüzden bunu bildiğim için sonra bunları nasıl yaparım diye alıp

çeviri metinleri okudum. Yani metinler işin içine aslında sonra, ikinci planda devreye girdi." (Bala, 23.03.2024).

Bala *Romeo ve Juliet* oyununu uyarlarken ilk önce aileler arasındaki düşmanlığı nasıl aktarabileceğini düşünmüştür. Çocuklarda soyut işlemlerin 11 yaşından sonra başladığını belirten Bala Montague ve Capulet aileleri arasındaki düşmanlığı daha çok bilinen toprak düşmanlığı üzerinden anlattığını, toprak düşmanlığını ise Anadolu sembolü kabul edebileceğimiz elmadan yola çıkarak iki aile arasında paylaşılmayan bir elma bahçesi imgesi aracılığıyla somutlaştırdığını ifade etmektedir. Oyunun diğer iki temel teması aşk ve sevgiyi de mizahın ve komedinin gücünden yararlanarak somutlaştırdığını dile getirmektedir. Özgün oyundaki rahip karakterini Türk kültüründe aşina olduğumuz yaşlı bilgeye çevirmiştir. Çocuk oyunun gerçekçi olması gerektiğine de dikkat çeken Bala Yaşlı Bilgeyi, Romeo ile Juliet'i ve ailelerini kusurlarıyla yansıtmaya özen göstermiştir. Oyundaki en önemli değişikliğin oyunun sonu olduğunu ileri süren Bala çocuk oyununda ölümün değil sevginin galip geldiğini dile getirmektedir (Bala, 23.03.2024).

> Bildiğim bir şey vardı ki, sonu ölümle bitmeyecekti. Sevginin daha güçlü olduğunun mesajını vermek önemliydi diye düşünüyorum. O yüzden de oyunu ölümle bitirmeyerek aslında orada hikâyenin aslına sadık kalmamış oldum. Ama kurgu anlamında, birbirlerine düşmanlıkları, kuzenlerin çekişmeleri, işte birbirlerini öldürmüyorlar ama zindana atıyorlar gibi yumuşatmalarla özgün oyundaki bazı şeyleri dönüştürmüş oldum. Olay örgüsü aslında benzer takip etti. Sadece daha sade, daha basit bir dille ama yine şiirsel, yine aynı kişilikler tarafından yürütülüyor ve biraz daha simetrik. Simetrik şeyler çocukların hoşuna gider. Yani bir ülkede bir şey oluyor, diğerinde de oluyor. Estetik olarak çocukların izlemesi, algılaması, olayları kafasında oturtması açısından da daha kolay. Bu matematiksel bir şey (Bala, 23.03.2024).

Çevirmenin çeviri sürecine başlamadan önce belli bir amaç benimsediğini ve çevirisini, erek kitleyi de göz önüne alarak bu amaç doğrultusunda yaptığını savunan skopos kuramı, tüm çeviri sürecinden ve çıktısından çevirmeni sorumlu tutarak ona 'uzman' kimliğini vermektedir. Bu kurama göre çevirmen, belirlediği amaca ve erek kitleye yönelik çeviri yaparken süreç öncesinde ve boyunca aldığı çeviri kararlarından sorumludur. Bu nedenle çeviri kararlarının sorumluluğu çevirmene aittir; çevirmenin

belirlediği skopos değil, ancak bu skoposa uygun bir çeviri yapıp yapmadığı eleştirilebilir. Çevirmenlerle yaptığımız söyleşilerde de 'uzman çevirmen kimliği' vurgusu dikkat çekmektedir. Emel Bala tiyatro eğitimi almıştır. Tiyatro eğitmenliği, oyun yazarlığı ve yönetmenliği, oyunculuk, çocuklarla drama çalışmaları gibi tiyatronun birçok alanında aktif çalışmaktadır. Bala'nın tiyatro alanındaki uzmanlığının yanı sıra, çocuk gelişimi bölümünü tamamladığı ve drama eğitmenliği eğitimi alırken de eğitim psikolojisi okuduğu bilgisine ulaşmaktayız. Bala aynı zamanda çocuklarla da yakından iletişim halindedir. Özellikle lisans eğitimi sonrasında çocuklarla çalışmaya yönelmesinin kendisini onlarla ilgili çok çeşitli şeyler yazmaya teşvik ettiğini dile getiren Bala çocukların seviyesine inmenin değil çıkmanın söz konusu olduğunu şu sözleriyle ifade etmektedir:

> Çocuklar her olayı kendi süzgeçlerinden geçirerek, basite indirgeyerek anlatabilirler. Picasso da "çocuk gibi resim yapabilmek için kaç yılımı verdim" der. Yani çocuk gibi yazabilmek ve düşünebilmek için çok zaman harcamak gerekiyor. O süzgeçten geçirip o en yalın, en temel, en çekirdek haline ulaşmak, en saf haline. Yani bence bu sanılanın aksine inilen bir mertebe değil, çıkılan bir mertebe aslında (Bala, 23.03.2024).

Bala'nın Shakespeare'in oyunlarını çocuk oyununa dönüştürürken uyarlama süreci öncesinde ve süreçle ilgili aldığı kararlarda bilinçli davrandığı açıktır. *Romeo ve Juliet* henüz sahnelenmemiştir. Ancak çevirmen *Bir Yaz Masalı* başlıklı çocuk oyununun sahnelenmesi sonrasında çocuklardan aldığı olumlu tepkilere bakarak uyarlama sürecini doğru yönettiğini anlamış olduğunu ileri sürmektedir.

5.1.3. Erek Metnin Metiniçi Tutarlılığının Belirlenmesi

Bu adımda çocuk oyunu, 'oyun adları ve sahnelere verilen başlıklar, oyun kişileri, yetişkin dünyasına ait kavramlar, gülmece unsurları, kurgusal özellikler ve dramatik örüntü' başlıkları altında incelenmiştir.

Bu çeviri eleştirisi modelinde eleştirmen sonuçta çeviriyle ilgili kendi değerlendirmelerine de yer verir. Eleştirmen çevirmenin en başta belirttiği veya eleştirmenin kendisinin ortaya çıkardığı *skopos'*u gerçekleştirip gerçekleştiremediği konusunda bir değerlendirme yapabilir (Ammann'dan akt. Tellioğlu, 1998, s. 54).

5.1.3.1 Oyun Adları ve Sahnelere Verilen Başlıklar

Özgün oyundan oldukça kısa olan çocuk oyununun ismi aynı kalmıştır. Özgün oyun beş perde ve yirmi dört sahneden oluşmaktayken, çocuk oyununda perde sayısının bire, sahne sayısının da sekize düştüğünü görmekteyiz. Özgün oyunda perdeler ve sahneler yalnızca numara ile adlandırılırken (Act 1, Scene 1), çocuk oyununda üçüncü ve dördüncü sahnelere isim verildiğini (sırayla Balo Sahnesi ve Balkon Sahnesi), diğer sahnelerin ise sadece numaralandırıldığını görmekteyiz.

5.1.3.2 Oyun Kişileri

Kişiler bir oyunun temel yapıtaşlarındandır. Oyun kişileri tip ya da karakter olarak şekillendirilebilir. Tiyatro metinleri karakter çatışmaları üzerine kurulmaktadır (Akyüz, 2019, s. 1168). Sevda Şener bir tiyatro oyunundaki kişilerle ilgili "Tiyatroda insan toplumsal ilişkileri içinde verilir. Oyun kişisi çevresinden soyutlanmış insanı yansıtmaz. Toplumsal ilişkilerin dramatik anlam kazanabilmesi için karşıtlık, çatışma, denge, gelişme kurallarını dikkate alması gerekir" sözlerini dile getirmektedir (Şener'den akt. Akyüz, 2019, s. 1168).

Oyun kişileri, çocuk oyununda verildiği sırayla aşağıda belirtilmektedir:

Kral Montague ve Kral Capulet, birbirine düşman iki ülkenin kralı.

Kraliçe Montague ve Kraliçe Capulet, iki ülkenin kraliçesi.

Romeo Montague Prensi ve Juliet Capulet Prensesi.

Tybalt Capulet'in yeğeni, Mercuito Montague'nin yeğeni.

Dadı Juliet'in dadısı,

Balthasar Romeo'nun uşağı.

Yaşlı Bilge (Lawrance) iki ülkenin ortasında yaşayan bir bilge.

Son olarak Muhafızlar ve Çalgıcılar (Bala, 2020, s. 9).

Çocuk oyununda oyun kişileri aile içindeki veya toplumdaki konumlarına göre her iki aileden aynı ya da benzer konumdaki kişiler bir arada sunulmaktadır. Sadece herhangi bir aileye veya ülkeye ait olmayan, arabulucu rolündeki Yaşlı Bilge tek başına verilmektedir.

Çocuk oyununda özgün oyunda olduğundan daha az kişi yer almaktadır. Kral Montague'nun uşağı Abram ve akrabası Benvolio, Kral Capulet'in kuzeni ve Tybalt'ın arkadaşı Petruchio, Capuletlerin uşakları Sampson, Gregory ve Peter, Rahip Laurence ve Rahip John, eczacı, vatandaşlar ve müzisyenler çocuk oyunundan çıkarılmıştır. Özgün oyundaki nöbetçiler çocuk oyununda 'muhafızlara' dönüşmektedir. Özgün oyunda farklı insanlardan oluşan ve genelde perde başlarında sahneye çıkan koro ise çocuk oyununda yer almamaktadır. Ancak koronun rolünü çocuk oyununda iki aileden muhafızların ve ailelerin kendilerinin oynadığı görülmektedir. Muhafızlar ile Montague ve Capulet aileleri sahne başlarında veya sonlarında birlikte şarkı söyleyip dans etmektedirler. Ayrıca, çocuk oyunu kişilerine özgün oyundaki kişilerden farklı bir karakter eklenmemiştir. Oyun kişilerinin adları aynı kalmıştır.

5.1.3.3 Yetişkin Dünyasına Ait Kavramlar

Romeo ile Juliet'in birbirlerine duyduğu büyük aşkı ve tutkuyu anlatan özgün metindeki cinsel içerikli sözlerin çocuk oyunu uyarlamasında karşılığı bulunmamaktadır. Zohar Shavit "özellikle yetişkinler için yazılan kitaplar çocuk dizgesine aktarıldığında ve çocuğun kavrama düzeyine (yetişkinin anladığı şekilde) ya da çocuk dizgesinde izin verilen ahlak kurallarına uyarlanmaları gerektiğinde" özgün metinden bazı bölümlerin çıkarılabileceğini ifade etmektedir (Çev. Besen, 1991, s. 21). *Romeo ve Juliet* başlıklı çocuk oyununda da cinsel içerikli herhangi bir ifadeye yer verilmediği gözlenmiştir. Aralarındaki aşk ve tutku masallara benzetilmektedir.

> ROMEO – Prenses masallardan çıkmış gelmiş gibisiniz.
>
> JULIET – Siz de masallardaki beyaz atlı prenslere benziyorsunuz[20]. (Bala, 2020, ss. 29-30)

İki aile arasındaki düşmanlık aşklarına engel gibi görünse de iki genç de birbirlerine inanmak istemektedirler.

> ROMEO – Sizi bir daha görebilecek miyim?
>
> JULIET – Ben bir Capulet'im unuttunuz mu?

[20] *Romeo ve Juliet* çocuk oyunu uyarlamasından yapılan alıntılar için bkz. Bala, E. (2020). *Romeo ve Juliet*. İzmir: Pagos Yayınları.

ROMEO – Montague kanı damarlarımda dolaşırken bunu unutmak imkânsız.

JULIET – Bir Montague Capulet ülkesine giremez!

ROMEO – Bir Capulet de Montague ülkesine giremez.

JULIET – Bir daha görüşebilmemiz olanaksız.

ROMEO – Size söz veriyorum sizi görebilmenin bir yolunu bulacağım.

JULIET – Bir Montague'ye ne kadar güvenebilirim ki?

ROMEO – Bir Montague olarak doğduğuna pişman olmuş Romeo'nun sözleri bunlar!

JULIET – Siz ne kadar vazgeçerseniz Montague'lüğünüzden ben de o kadar unuturum bir Capulet olduğumu. (Bala, 2020, s. 30)

Sonunda Yaşlı Bilge'nin planını uygulayıp ailelerini intihar ettiklerine inandıran iki genç bu iki aile arasındaki düşmanlığın da bitmesini sağlar. Gençler uyandıklarında aileler birbirleriyle barışmıştır. Romeo ile Juliet'in birbirlerine duydukları aşk sayesinde çocuk oyunu mutlu sonla bitmektedir.

Özgün oyunda iki aile arasında olan düşmanlık çocuk oyununda iki ülke arasında gösterilmiştir (Capulet ve Montague ülkeleri). Ancak 'savaş' kavramı elma bahçesi için yapılan kavgalar ve aslında bu bahçeye bir yıllığına sahip olacak aileyi seçmek adında 730 senedir her yıl düzenlenen oyunlar olarak işlenir.

1.Sahne

Örnek 1:

YAŞLI BİLGE - Yeter artık! Yıllardır bıktım sizin kavgalarınızdan. Büyük büyük dedeleriniz de böyle inatçılardı fakat yine de benim sözümü dinlerlerdi. Şimdi size emrediyorum; gidin! (s. 13)

Örnek:2

YAŞLI BİLGE - Ayrılın, ikiniz de ülkenize dedim, yarın sabah sizi burada görmeyeceğim ona göre!

MERCUITO - Nasıl olur ihtiyar? Yarın büyük gün. Yarın Geleneksel Elma Bahçesi Savaşları Günü!

TYBALT - (Fanatik bir taraftar gibi) Yarın Capuletler yenecek Montagueleri.

MERCUITO - Sen öyle san. Bir Montague yere serer tüm Capuletleri (ss. 14-15)

Örnek 3:

YAŞLI BİLGE - Uyumalı artık, yarın büyük kıyametler kopacak burada. Şu yaşlı kalbim daha ne kadar dayanacak bu iki ülkenin düşmanlığına! Ah, ah! (Kulübesine doğru giderken ışık kararır) (s. 16)

Ayrıca, özgün metinde daha ilk perdede seyirciyi iki aile arasındaki düşmanlıktan haberdar eden koronun işlevi çocuk oyununda iki ailenin muhafızları tarafından yerine getirilir. Oyun başlarken Capulet ve Montague ülkelerinin muhafızları şarkı söylemekte ve dans etmektedirler. Söyledikleri bu şarkı aracılığıyla seyirci iki ülke arasındaki düşmanlığı öğrenir.

C. Muhafızlar

Burası Capulet Ülkesi

Giremez buradan içeri

Montague sülalesi

Bekleriz sabahtan akşama

Sinek dahi uçamaz burada

Bir Montague yakalayana

Kralımız altın verir bir torba

(Montague Ülkesi Muhafızları dans ederek şarkı söylemeye başlarlar)

M. Muhafızlar

Montague'dür ülkemizin adı

Her yerde ismimizin şanı

Gözlerimizi dört açmalı

Bir Capulet'in ayağı

Saraya adım atmamalı

Gözlerimiz şahin gibi

Yakalarsak bir Capulet'i

Doldururuz cepleri (ss. 11-12)

Özgün metinde Prensin iki ailenin arasındaki düşmanlıkla ilgili yaptığı konuşmayı çocuk oyununda Yaşlı Bilge yapmaktadır. Düşmanlık ve kan davası kavramları çocuk oyununda kavga ve inatçılık kavramları ile yumuşatılmaktadır.

Çocuk oyununda Balkon sahnesinde Romeo ile Juliet yaptıkları konuşmada savaşın kötü bir şey olduğuna ve barışın hüküm sürmesi gerektiğine dikkat çeker.

ROMEO - Keşke her zaman savaş olsa da sizi her gün görebilsem.

JULIET - Savaş olmadan da görüşebilmenin yolları olmalı!

ROMEO - Yanlış anlamayın savaşı desteklediğim için söylemedim bunları. Sadece sizi görmek için söyledim.

JULIET - Ben sizi görmek için savaş olmasını istemem. Aksine keşke hep barış olsa da sizi her gün gönül rahatlığıyla görebilsem. (ss. 42-43)

Çocuk oyununda iki aile oynadıkları oyunlarda (yarışmada) birbirlerini 'şakacıktan' öldürürler.

YAŞLI BİLGE - … Düşmanlarınızı kılıçlarla kalplerine dokunarak yok ediyorsunuz. En son yaşayan şövalye hangi ülkeden ise o ülke bu yılın galibi olur! Herkes hazır mı? (s. 31)

Final sahnesinde ise, Romeo ve Juliet Yaşlı Bilgenin kendileri için hazırladığı iksiri içerek uykuya dalar.

YAŞLI BİLGE - İyi, şimdi şöyle yere uzanın, (Uzanırlar) el ele tutuşun ailelerinizi etkileyici bir poz olsun! (El ele tutuşurlar, Bilge cebinden iksiri çıkarır) şimdi içebilirsiniz! Yarın görüşeceğiz! Aşkınızın gücü tüm düşmanlığı yok edecek yarın.

ROMEO - (içer) Uykumda da uyanıkken de hep seni göreceğim Juliet!

JULIET - Benim de tek düşüm sen olacaksın Romeo! (İçer)

YAŞLI BİLGE - Şu şişeyi de yanınıza bırakayım ki zehir sansınlar!

ROMEO - Gözlerim kapanıyor, uyku…(yavaşça uykuya dalar)

JULIET - Beni bekle sevgilim aynı uykuda buluşalım! (Uyur)

YAŞLI BİLGE - Evet şimdilik her şey yolunda, bakalım sabah neler olacak! (Kulübesine giderken, ışık yavaşça düşer) (s. 62)

Uyuyan gençleri gören aileler onların öldüğünü zanneder.

(Işık aydınlandığında Romeo ve Juliet aynı şekilde yerde yatmaktadırlar, İki taraftan da büyük bir gürültü gelir.)

KRAL CAPULET - Hemen Juliet'i bulun!

KRAL MONTAGUE - Romeo'yu gören yakalasın hemen! (Girerler) (Kral Capulet'e) Sen! Kızın başıma ne işler açtı?

KRAL CAPULET - Asıl senin çapkın oğlun kızımı kaçırdı!

KRALİÇE CAPULET - Aman Tanrım bu da ne?

KRAL CAPULET - Sen sus!

KRALİÇE MONTAGUE - Başımıza gelenler…

KRAL MONTAGUE - Sen bu işe karışma! (Dadı Romeo ile Juliet'in başına koşarak)

DADI: Aman yarabbi! Ölmüşler… (Herkes Romeo ile Juliet'in başına toplanır) (ss. 62-63).

Çocuk oyununda Romeo, Capuletlerin düzenlediği ziyafete gizlice gelir, bunu fark eden Tybalt onu amcası Capulet'e şikâyet eder, Capulet de kendi ülkelerine izinsiz girmenin cezası olarak Romeo'nun yakalanmasını ve zindana atılmasını ister. İlerleyen sahnelerde Romeo, Tybalt'i Montague ülkesinde yani kendi ülkesinde tutuklatır, bunun üzerine Juliet'in babası Capulet, Romeo'yu yakalayana ödül vereceğini duyurur. Juliet Romeo'ya bundan bahseder. Yaşlı Bilgeye danışırlar. Yaşlı Bilge iki aile arasındaki düşmanlığı sona erdireceğini düşündüğü planı gençlerle paylaşır.

Özgün metinde Juliet'in kısa süreliğine uykuya dalmak ve Romeo'nun son sahnede intihar etmek için içtiği zehir, çocuk oyununda iksire dönüşmektedir.

Özgün oyundaki Rahip çocuk oyununda birbirine düşman iki aile arasında arabulucu rolünü üstlenen Yaşlı Bilgeye dönüşmektedir. Her iki aile de Yaşlı Bilgeye saygı

duyar, onun sözlerine kulak asar. Özgün metinde kullanılan yazgı, cennet gibi diğer dini kavramlar çocuk oyununda yer almaz.

Özgün oyunda oyunun gidişatını olumsuz yönde değiştiren, bir başka deyişle, oyunu kaçınılmaz mutsuz sona götüren mektuplar çocuk oyununda mutlu bir sona aracı olmaktadır. Yaşlı Bilge iki gençten ailelerine, ülkelerini terk edip elma bahçesinde yaşamaya karar verdiklerine dair birer mektup yazmalarını ister. Böylece, iki aile de çocuklarının peşlerinden elma bahçesine gelecek ve iksirin etkisiyle uyuyan Romeo ve Juliet'i gördükten sonra onların intihar ettiklerini zannedip yıllardır birbirlerine besledikleri düşmanlıktan pişman olacaklardır.

YAŞLI BİLGE - İkiniz de ailelerinize bir mektup yazacaksınız, bu mektupta birbirinizi sevdiğinizi bu sebeple ülkelerinizden çıkıp Elma Bahçesinde yaşamaya karar verdiğinizi söyleyeceksiniz!

ROMEO - Demek buraya geleceğiz, sonra onlar da peşimizden gelirse ne olacak?

YAŞLI BİLGE: Amaç da bu zaten!

JULIET - Gelip bizi tekrar ülkelerimize götürürlerse Romeo'yu bir daha göremem!

YAŞLI BİLGE - (Cebinden bir şişe çıkarır) İşte onu yapmak kolay değil. Çünkü siz artık hayatta olmayacaksınız! (Juliet korkar ve Romeo'ya sarılır)

ROMEO - Sen ne saçmalıyorsun ihtiyar?

YAŞLI BİLGE - Tamam canım hemen korkmayın! İşte aileleriniz de böyle sanacaklar! Bu elimdeki iksir sizi uzun bir süre uyutacak güçlü bir iksir, öyle uyuyacaksınız ki bir ölüden farkınız kalmayacak neredeyse!

JULIET - Sonra uyanacağız değil mi?

YAŞLI BİLGE - Tabi ki, amacım sizi yaşatmak, yok etmek değil!

ROMEO - Peki biz uyurken ne olacak?

YAŞLI BİLGE - Aileleriniz sizin öldüğünüzü zannedecek! Sonra aralarındaki düşmanlığın korkunçluğunu fark edecekler! Yaptıklarından utanacaklar. Sizin için ağlayıp sizden af dileyecekler. İşte o noktada siz uyanacaksınız! Böylece dostluk kazanılmış olacak! (ss. 58-59).

Romeo ve Juliet çocuk oyunu uyarlamasında özgün oyunda yer alan mitolojik unsurlara yer verilmediği tespit edilmiştir. Emel Bala kendisiyle whatsapp üzerinden yapılan diğer bir görüşmede bu konuyu şöyle değerlendirmiştir:

> Oyunlarda mitolojik alt yapıya yer vermedim, çünkü oyunun aslında da çocuk tiyatrosu versiyonunda da olay dizisi çok ve hareketli, çocukların takip edebilmesi, daha rahat algılayabilmesi için kullanmadım. Çocuklarda alt metin çözümlemesi soyut algılamanın geliştiği 12 yaştan sonra geliştiği için çocukları zorlamak istemedim. (Bala, 23.09.2024)

Buna göre çevirmen, erek kitle olarak tanımlandığı çocukların mitolojideki tanrı ve tanrıçaları tanımadıkları, bilseler de arka plandaki göndermeyi anlamayabilecekleri öngörüsüyle uyarlamada bu unsurları kullanmaktan kaçınmıştır.

5.1.3.4 Gülmece Unsurları

Mizah ile gerçekler okura/seyirciye yumuşatılarak sunulur. Yazarlar çocukların duygularında herhangi bir örselenmenin önüne geçmek için mizaha başvurmaktadırlar. Çocuk tiyatrolarındaki mizah, deyiş, eylem ve uyumsuzluk üzerine örülmektedir (Akyüz, 2019, s. 1172). Oyun kişilerinin aralarındaki tekerlemeli takışmalar (s. 1172), birbirlerine yaptıkları şakalar, birbirlerini itme veya çekiştirme, kovalama, yere düşme, takla atma ya da yuvarlanma gibi hareket içeren durumlar mizah unsuru olarak kullanılabilir. Çocuk oyununda yukarıda bahsedilen mizah unsurlarına sıkça yer verilmektedir.

Tekerlemeli takışma örneği

2. Sahne'deki Elma Savaşları'nın ilk etabında iki ülke arasındaki tekerleme yarışması buna örnek gösterilebilir.

> DADI - (Sinirli elindeki kağıdı açar, fakat gözleri iyi seçemediğinden okumakta zorlanır.) Kırk… kırık ..Capulet… (Montagueler güler) kırkı-nın da.. kafa…sı kırık Capu-let…
>
> MERCUTİO - Bu Montaguleri sarımsaklasak da mı saklasak, sarımsaklamasak da mı saklasak. (Capuletlerin kahkahalarına sinirlenir, devamını okuyamaz) Bu Montagueleri (Kahkahalarla gülen Tybalt'e bakar) maya-la- malı… da.. mı … sak-lama-lı maya…la ma-ma-lı.. da ..mı saklamalı… (Bala, 2020, ss. 25-26)

Hareket içeren durum örnekleri

1. Sahne

MERCUITO - Oğlum Mercuito, formdan düşmüşsün, ne duruyorsun hâlâ, atlamalı ortaya. (Aynı anda ikisi de bir takla atıp bağırarak ortaya gelirler)

TYBALT - Heeyyt! Demek sen burada ha!

MERCUITO - Hayyyt! Ben de seni gördüğüme çok sevindim. (Birbirlerinin etrafında dönerler) (s. 12)

…

TYBALT - Asıl bir Capulet'i hafife almak ne demekmiş onu göreceksin sen. (Mercuito'yu iter Mercuito yere düşer, Tybalt üstüne atlar başlarlar çember şeklinde takla atmaya. Yer yer Tybalt üste çıkar yer yer Mercuito, sürekli bağırırlar) (s. 13)

2. Sahne

YAŞLI BİLGE - (Sinsice sırıtarak) Evet nerde kalmıştık… Ha! Tybalt ve Mercutio. (İkisi de ortaya çıkarlar ve el sıkışırlar. Tybalt, Mercutio'nun elini tüm gücüyle sıkar, eli acıyan Mercutio Tybalt'in ayağına basar. Eller ayrılır tekrar el tutuşurlar ve birbirlerinin etrafında dönerler tam bu sırada Yaşlı Bilge'nin düdüğü duyulur, aniden ayrılırlar.) (s. 21)

5. Sahne

DADI - Aman beni görünce heyecandan bayıldı. (Etrafa bakınır Yaşlı Bilge'nin su kovasını görür ve suyu getirip Balthasar'ın kafasına döker, Balthasar uyanır ve kalkıp kaçmaya çalışır. Bir ağacın etrafında Dadı ile döner dururlar) (s. 47)

…

DADI - (Omzuna vurur Balthasar'ın Balthasar savrulur) Sahiden anlamadın mı? (s. 48)

…

ROMEO - Başka türlü izin vermezler aşkımıza! (Balthasar Dadı'dan kurtulur kaçmaya başlar Dadı kovalar) (s. 49)

5.1.3.5 Kurgusal Özellikler

Aziz Çalışlar kurguyu "bir biçimlendirme yöntemi, bir yapıtın dilsel, biçemsel, içeriksel farklı ya da ayrı cinsten parçalarını biraraya getirme" (2004, s. 107) olarak tanımlamaktadır. Çocuk tiyatrolarının kurgusal yapıları şiir, tekerleme, anlatı ve masal gibi çok sesli anlatım özellikleriyle oluşturulmaktadır (Akyüz, 2019, s. 1168). *Romeo ve Juliet* başlıklı çocuk oyununda şarkı, şiir ve tekerlemelere sıkça rastlanmaktadır. Çocuk oyununda Shakespeare'in şiirsel dili şarkılarda, tekerlemelerde ve oyun kişilerinin aralarındaki şakalaşmalarda ortaya çıkmaktadır. Özgün oyun tragedya oyun türünün özelliklerini taşırken, çocuk oyunu tragedyadan apayrı bir tür olarak kurgulanmaktadır. Özgün oyunla benzer temaları işlese de çocuk oyununun bu temaları ele alış biçimi farklıdır.

5.1.3.6 Dramatik örüntü

ÇOCUK OYUN

TEK PERDE

1. SAHNE

Capulet ve Montague ülkelerinin arasında, Yaşlı Bilge'nin yaşadığı elma bahçesinde geçmektedir. Sahne dekorunda, sağ tarafta bir saray kapısı üzerinde büyük harflerle Capulet Ülkesi, solda ise Montague Ülkesi yazmaktadır. Bu iki ailenin farklı iki ülke şeklinde temsil edildiğini görmekteyiz. İlk sahnede bu iki ülke, aynı zamanda iki aile arasındaki düşmanlık seyirciye/okuyucuya ilk kez duyurulmaktadır. Sahne her iki ülkenin muhafızlarının sırayla söylediği şarkılarla ve danslarla başlamaktadır. Bu şarkılar iki ülkenin arasındaki düşmanlığı anlatmaktadır. Daha sonra sahneye çıkan Capulet'in yeğeni Tybalt ile Montague'nin yeğeni Mercuito kavga eder. Yaşlı Bilge onları ayırır. Geleneksel Elma Bahçesi Savaşları Günü'nün yaklaştığını öğreniriz. Ancak yeğenlerin kavgasında herhangi bir şiddet unsuruna rastlanmaz. Tam tersine, bu kavga şakalaşmaya varabilecek bir sataşma içerisinde gerçekleşmektedir. Bu sahne özgün metinle karşılaştırılınca, yetişkin dünyasına ait kavramlardan savaş ve kan davası kavramları üzerinden okunabilir. İki ülke yani aile arasındaki düşmanlık gerçeği çocuk oyununda korunmaktadır. Ancak bu düşmanlık özgün oyundaki gibi kan davası şeklinde gösterilmez. "Geleneksel Elma Bahçesi Savaşları" ifadesinden iki

ailenin birbiriyle her sene elma savaşı yaptığını öğreniriz. Kısacası, özgün metindeki savaş ve kan davası, çocuk oyununda elma savaşına indirgenmektedir.

2.SAHNE

Dekor aynı kalır, Yaşlı Bilge dışındaki tüm kişiler sahneye çıkar. Capuletler ve Montagueler şarkılar ile atışırlar. Dansları savaşan iki orduyu andırır. Söyledikleri şarkılardan bu iki ülkenin yıllardır elma bahçesi için savaştığını anlarız. Savaşı kazanan bir yıllığına elma bahçesinin sahibi olmaktadır. Şarkının son nakaratında savaştan ve ülke sınırlarını korumaktan bahsedilir.

Bu bahçe bizimdir bizim kalacak

Savaşı kaybeden sınırı boylayacak

El ele verip koruruz ülkemizi

Kimseler yenemez bizim ailemizi

Şarkılar ve danslar bittiğinde Yaşlı Bilge iki aileyi ayırmak için sahneye çıkar ve iki aileye savaş kurallarını okur.

Kural 1: Savaş sırasında yerlere çöp atmak yasaktır.

Kural 2: Savaş eşit sayıda kişiler arasında olmalıdır. (Tüm herkesi sayar) Evet bu kural da tamam.

Kural 3: Savaş sırasında hile yapmak yasaktır.

Kural 4: Savaş sırasında kışkırtıcı sözler söylemek yasaktır.

Kural 5…

Yaşlı Bilge savaş kurallarını okuduktan sonra iki ailenin kendilerini tanıtmasını ve selamlaşmasını ister. Kişiler oyunun başında sunuldukları sırayla ikişerli çıkıp tokalaşırlar. Savaş centilmence yürütülen bir yarışa indirgenmektedir. Romeo ve Juliet arasında bir hayranlık olduğunu da burada anlarız. Daha sonra Yaşlı Bilge yapılabilecek hilelerin önüne geçmek için muhafızlardan kişilerin üzerlerini aramalarını talep eder. Tencere kapağı, raptiye ve su tabancası gibi şeyler bulunur. Bu eşyalar mizah unsuru olarak kabul edilebilir. Bu savaş tekerleme mücadelesi ile başlar. İki aile birbirine Türkçede yaygın olarak bilinen tekerlemeler söyler. Romeo'nun tekerlemeyi tamamlayamaması üzerine ilk turu Capuletler kazanır. İkinci aşama

salyangoz savaşı ile devam eder. Birbirlerine sarılan aileler karşı aileden birini yakalamaya çalışır. Romeo Juliet'i yakalar ve kolay kolay bırakmaz. Son aşamada ise birbirlerine kılıç çekerler ve sırayla "ölmüş" gibi yaparlar. Taklit yoluyla anlatılsa da "ölüm" kavramına yer verilmektedir. Yine en sonda Romeo Juliet'in kendisini öldürmesine izin verir. Bu sahnede ikisi uzun uzun aralarındaki sevgiden ve hayranlıktan bahseder. Böylece o sene Capuletler kazandığı savaşı kutlamak adına maskeli bir balo düzenleyeceklerini duyurur. Yaşlı Bilge de Romeo'yu bu baloya katılması konusunda teşvik eder. Bu sahnede ilk sahnede geçen savaş kavramının bu iki aile için ne ifade ettiğini görmekteyiz. Elma bahçesi için verilen bu savaşta aileler aslında birbirleriyle oyunlar oynayıp yarışmaktadır. Yaşlı Bilge okuduğu savaş kuralları ve yaptığı uyarılar ile bu savaşın yani yarışın adil şartlarda gerçekleşmesinin önemine vurgu yapmaktadır. Her iki aile de birbirlerine saygı çerçevesinde ve sıralarını bekleyerek savaşırlar. Kazanan aile kaybeden aileyi baloya davet eder. Bu çocuk oyununda savaş ve düşmanlık kavramlarının aslında yarışmaya ve dostluğa evrildiğini görmekteyiz.

3. SAHNE

Balo sahnesi, elma bahçesi savaşını kazanan Capuletlerin sarayında geçmektedir. Kral Capulet Tybalt'a Romeo'nun kızı Juliet'a olan bakışlarından şüphelendiğini anlatır ve ondan bu konuyla ilgilenmesini ister. O sırada dans başlar, yüzünde maske ile salona giren Romeo hemen Juliet'in karşısına geçer. Juliet Romeo'yu tanır. Baloya gizlice gelmesinin çok tehlikeli olduğunu dile getirir. Kuzeni Tybalt'ın kendilerini gözetlediğini söyler. O sırada Tybalt ise Kral Capulet'e Romeo'nun orada olduğunu söyler. Kral Romeo'nun eve dönerken yakalanıp zindana atılmasını emreder. Tybalt Juliet ile Romeo'nun yanına geldiğinde Juliet Romeo'ya Romeo terziymiş gibi davranır ve onu kuzenine kumaş tüccarı Antonia olarak sunar. Romeo oradan çıkarken Tybalt da peşinden gitmeye yeltenir ancak Juliet onu lafa tutarak oyalar. Daha sonra Tybalt muhafızlara Romeo'yu yakalamaları konusunda emir verir. Muhafızlar bir şarkı eşliğinde Romeo'yu aramaya başlarlar.

4.SAHNE

Balkon sahnesinde Juliet evlerinin balkonundan, bahçede saklanan Romeo ile konuşur. Babasının adamlarının onun peşinde olduğunu söyler. Romeo ise Juliet'i

görmesini sağlayacaksa her gün savaş olmasını dilediğini ifade eder. Ancak Juliet her ne olursa olsun barıştan yana olduğunu vurgular. Çünkü barış ortamında daha rahat görüşebileceklerine inanır. Muhafızların sesi duyulduğunda Romeo Juliet'ten ertesi günü saat 2'de elma bahçesinde buluşmak için bir randevu ister. Tybalt girer sahneye. Juliet'in neden uyanık olduğunu merak eder. Konuşurlarken Juliet Romeo'yu el kol işaretleri ile uyarır. Tybalt kuzeninin hareketlerinden şüphelenir. Tybalt gittikten sonra Juliet Romeo'dan artık gitmesini ister. Bu sahne, Kral Capulet Tybalt'a Romeo'yu yakayalamadığı için sitem etmesiyle biter.

5.SAHNE

Elma bahçesinde Yaşlı Bilge elmaları sularken, Balthasar'ın geldiğini görünce saklanır. O sırada Dadı da gelir bahçeye. Yanlışlıkla Dadıya çarpan uşak (Balthasar) korkudan bayılır. Dadı uşağın başından aşağı su dökerek onu uyandırır. Dadı uşaktan hoşlanıyordur, uşak ise dadıdan haz etmiyordur. Aralarında bir kaçma-kovalama yaşanır. Sonra Juliet ile Romeo da gelir. Birbirlerine sarılırlar. Romeo böyle gizli buluşmak zorunda kalmalarından duyduğu rahatsızlığı dile getirirken Dadı da aynı şeyleri uşağa söyler. Romeo Juliet'e evlenip oradan kaçmalarını teklif eder. Juliet ise bunun iki aile arasındaki düşmanlığı artıracağını dile getirir. Romeo Juliet'e uşağından haber beklemesini söyler. Juliet Dadısı ile Romeo da uşağı ile sahneden ayrılır. Juliet ve Romeo'nun sevgisine tanık olan Yaşlı Bilge ise büyük bir mutluluk duyar. O sırada öfkeli Tybalt gelir, Romeo'yu arıyordur. Yaşlı Bilge ona sakin olmasını ve Montague ülkesine giremeyeceğini söylese de, Tybalt onu dinlemez ve karşı ülkeye girer. Yaşlı Bilge de bu iki düşman ülkenin geçmişten ders almadıklarından yakınır.

6.SAHNE

Tybalt Montague ülkesinde Romeo'yu ararken Mercutio'ya rastlar. İkisi atışırlar. Her ikisi de birbirine iter ve yere düşer. Sonra karşılıklı dikilerek denge oyunu oynarlar. Birbirlerinin ellerine vurarak birbirlerini düşürmeye çalışırlar. Sonra Romeo girer ve onlara ne yaptıklarını sorar. Romeo Tybalt'ı tutuklanabileceği konusunda uyarır. Tybalt ise Romeo'yu kuzeni Juliet'ten uzak durması konusunda uyarır. Bir Montague'nun bir Capulet'i sevemeyeceğini söyler. Romeo Tybalt'e saldırmak isteyen Mercutio'yu zor tutmaktadır. Tybalt'i uyarır sürekli. O sırada Kral Montague gelir ve Tybalt'i tutuklatır. Kral Romeo'yu kız meselesi hakkında uyarır. Ailelerini

küçük düşürecek bir şey yapmamasını ister. Romeo uşağı ile Juliet'e haber salar. O sırada Dadı Juliet'e kuzeni Tybalt'in Montague ülkesinde yakalandığından bahsediyordur. Juliet Romeo için endişelenir, dadısından Romeo'ya elma bahçesinde buluşacakları haberini vermesini ister.

7.SAHNE

Romeo ve Juliet elma bahçesinde buluşur. Romeo Juliet'e Tybalt'in tutuklandığından bahseder. Juliet bundan haberi olduğunu söyler ve babasının Romeo'nun peşinde olduğunu dile getirir. Kavuşmalarının imkânsız olduğunu düşünerek üzülürlerken Yaşlı Bilge gelir yanlarına ve hiçbir şeyin imkânsız olmadığını söyler. Romeo ve Juliet Yaşlı Bilge'nin bu tepkisi karşısında şaşırır. Yaşlı Bilge onlar için yaptığı plandan bahseder. İki genç de ailelerine bir mektup yazıp, ülkelerinden ayrıldıklarını ve elma bahçesinde yaşamaya karar verdiklerini söyleyecektir. Amacının aileleri bahçeye çekmek olduğunu dile getiren Yaşlı Bilge ailelerin kendilerini ülkelerine geri götürmelerinden korkan gençlere iksir planını anlatır. İki genç de Yaşlı Bilgenin hazırladığı iksiri içerek derin bir uykuya dalacaktır. Çocuklarının öldüğünü sanan aileleri ise pişman olacaktır. Ve yıllardır süregelen bu düşmanlık bir son bulacaktır.

8.SAHNE (FİNAL SAHNESİ)

Juliet ve Romeo bahçede buluşurlar. Yaşlı Bilgenin kendilerinden istediği mektupları yazdıklarını dile getirirler. Yere el ele tutuşarak uzanırlar ve iksiri içerler. İkisi de uykuya dalar. Yaşlı Bilge aileleri zehir sansın diye iksirin şişesini gençlerin yanında bırakır. O sırada Kral Capulet ve Kral Montague birbirleriyle tartışarak bahçeye gelirler. Eşleri de yanlarındadır. Sonra yerde yatan gençleri görürler. Dadı Romeo ve Juliet'in başucuna gelir ve onların öldüğü haberini verir. Aileler önce birbirlerini suçlarlar, daha sonra pişmanlıklarını dile getirirler. Yaşlı Bilge ailelerin barışma ihtimalinden emin olmak adına adeta yangına körükle gider.

> YAŞLI BİLGE-Tek suçlu sizsiniz! İki tane pırıl pırıl gencin birbirlerini sevmelerine engel oldunuz onlar da çareyi ölmekte buldu! Düşmanlığınız çocuklarınızın katili oldu!

Bunun üzerine iki aile de çok pişman olduklarını, düşmanlıklarının sebebi olan elma bahçesinden vazgeçtiklerini dile getirirler. Yaşlı Bilge ailelere bununla ilgili bir kâğıt imzalatır. O sırada Juliet ve Romeo öksürerek kıpırdanırlar. Aileler çok şaşırır ve

sevinir. Kral Capulet ve Kral Montague birbirine sarılır. Dadı ile Balthasar da. Ve diğer herkes. Barış dansı da denilen bir final dansı ile oyun sona erer.

FİNAL DANSI

Biz Capuletler, Biz Montagueler

Düşman olduk yıllarca birbirimize

Savaşlar yapıldı asırlar boyunca

Dostluğun adı bile geçmedi aramızda

Günün birinde iki ülkeden bir aşk doğdu

Romeo ile Juliet'in aşkı dillere destan oldu

Düşmanlık gömüldü tarihe

Dostluk hükümdar oldu iki ülkeye

Aşkın gücüyle eridi

Tüm kin nefret

Elma Bahçesi

Yeni bir ülke doğurdu

Ülkenin adı

Barış oldu

Romeo ile Juliet

Kavuştu birbirine

İki düşman ülke

Oldu şimdi tek ülke

Savaşın kazancı

Ölümdür sadece

Barış öğretir bize

Sevmeyi özgürce

5.2. *Romeo and Juliet* Başlıklı Oyunun Çözümlemesi

5.2.1. Kaynak Metnin İşlevinin Belirlenmesi

Bu etapta *Romeo and Juliet* oyunu hakkında genel bilgi verilecektir.

Özgün adıyla *Romeo and Juliet*, beş perde ve 24 sahneden oluşmaktadır ve Shakespeare'in gençlik dönemine ait bir oyundur. İlk dörtlü[21] içinde yer alan oyunu Shakespeare'in 1595 ya da 1596 yılında yazdığı düşünülmektedir (Bloom, 2010, s. 14). Özdemir Nutku'ya göre Shakespeare *Romeo and Juliet*'te "trajik havayı romantik bir konunun süslediği şiirli bir görünüş içinde" (2021, s. 152) vermeye çalışmaktadır. Bu oyunda trajedi, yazarın olgunluk döneminde yazdığı diğer oyunlarında olduğu gibi kişilerin kusurlarından değil, içinde bulundukları dış koşullardan doğmaktadır. Montague ve Capulet ailelerinin arasındaki düşmanlık Romeo ile Juliet'in sonu olur. Romeo ile Juliet katı yürekli ve birbirine uzun zamandır düşman iki aile ile yaşamaktadır. Juliet'in evliliği ailesi için bir iş anlaşmasından öte değildir. Juliet'in Romeo'ya olan aşkını görmezden gelip kendi istedikleri kişi ile evlenmesinde diretirler. Bu iki genci ölüme götüren olaylar şöyle gelişir: Romeo istemeden Juliet'in bir yakın akrabasını öldürür; bunun üzerine sürgün edilir. Romeo'ya mektup götürmesi gereken haberci veba salgınından dolayı mektubu iletemezç Zehri içtikten sonra öldü zannedilen ve mezara koyulan Juliet ise bir dakika geç uyandığı için Romeo onun gerçekten öldüğünü düşünüp kendi canına kıyar. Aslında bu hikâye, Elizabeth İngilteresinin aşina olduğu bir hikâyedir. *Romeo ve Juliet* oyunundan önce hikâyenin farklı versiyonlarına rastlanmaktadır. 1410-1475 yılları arasında yaşamış olan İtalyan şair Masuccio Salernitano'nun 50 öyküden oluşan koleksiyonundaki 'Mariotto and Ganozza' öyküsünün Romeo ve Juliet'in dayandığı eserlerden ilki olduğu ileri sürülmektedir (Prunster'den akt. Kuleli, 2023, s. 89). Romeo ile Juliet aşkları ile sadece ailelerine değil, o dönemin toplumuna da karşı gelmektedir. Toplum evlilik ile yasal kılınan bir aşkı ya da ilişkiyi onaylamaktadır. Çünkü romantik aşk toplum

[21] İlk Quarto 1597 yılında oyunda oynamış bir oyuncu tarafından oyunun anısına derlenip bastırılmıştır. Shakespeare'in el yazmasından alınmadığı için orijinal oyunla aynı değildir. 1599'da yayımlanan ikinci Quarto'nun başlık sayfasına metnin düzeltildiğine ve geliştirildiğine dair bir not düşülmüştür. Bu metin Shakepeare'in yazdığı metne yakın bir el yazmasından alındığı için orijinaline daha yakın bir metindir. 1623'te yayımlanan ilk Folya da dahil, sonraki tüm metinler ikinci Ouarto'yu esas almıştır (Bloom, 2010, s. 14).

kurallarına uymayarak toplum düzenini bozmaktadır. Bu yüzden aşıklar birbirlerinden ayırılmalıdır. Bu ayrılık gerçekleşmezse ölüm kaçınılmaz sondur (Bloom, 2010, s. 26). Trajediye yol açan felaketlerin kendiliğinden gerçekleşmediğini, tam tersine bu felaketlerin kişilerin eylemleri sonucu yaşandığını ileri süren A. C. Bradley'e göre, oyunun kahramanı da kendini mahvedecek trajediye katkıda bulunmaktadır (2010, ss. 61-62). Romeo ile Juliet'in sonunu getiren daha çok Romeo'nun eylemleridir. Bradley Shakespeare'in tragedyalarının çoğunda 'talihsizlik' ya da 'şans' unsurunun önemli bir yeri olduğunu vurgulamaktadır. Rahip Laurence'ın Juliet için hazırladığı zehir ile ilgili yazdığı mektubun Romeo'ya ulaşmaması ve Juliet'in bu zehri içtikten sonra daldığı uykudan bir dakika geç uyanması talihsizliğe örnek gösterilebilir. Tragedyada kişiler belirli birtakım olayları başlatabilirler, ancak onları kontrol edemezler (s. 63). Ayrıca, Romeo ve Juliet bir tragedya olsa da bu oyunda müstehcen kelime oyunları, el şakaları, sataşma gibi erken dönem komedyalarında kullanılan en etkili mizah ögelerine rastlanmaktadır. Bu ögeler oyunda yan karakterler üzerinden işlenmektedir (Rozett, 1985, s. 155). Mercutio'nun yer aldığı sahneler buna örnek verilebilir.

5.2.2. Kaynak Metnin Metiniçi Tutarlılığının Belirlenmesi

Bu çalışmanın amacı yetişkinler için yazılmış bir tiyatro oyununun çocuklar için uyarlanması sürecinde çevirmen kararlarını ve çeviri yaklaşım ve stratejilerini ortaya çıkarmaktır. Çevirmen kendisiyle yaptığımız görüşmede çocuk oyununu uyarlarken İngilizce oyununun iki farklı Türkçe çevirisinden[22] faydalandığını dile getirmiştir. Dolayısıyla uyarlama doğrudan kaynak metinden yola çıkılarak yapılmamıştır. Bu nedenle bu çalışmanın çerçevesi içinde kalmak amacıyla özgün oyun metni detaylı bir çözümlemeye konu edilmeyecektir. Bu çizgide, *Romeo and Juliet* oyununun çocuk oyunu uyarlamasında ortaya çıkan bazı dönüşümler çerçevesinde kaynak metinin bazı unsurları tartışılacaktır. Oyunları çocuklar için farklı bir dile ve kültüre uyarlarken çevirmenin dikkat etmesi gereken unsurlara ışık tutması açısından Shakespeare'in dilinden ve oyunlarının genel özelliklerinden bahsedilmesinin gerekli olduğu düşünülmektedir.

[22] Shakespeare, W. (2006). *Romeo ve Juliet*. (Çev. Z. Yılmaz). İstanbul: Ve Edebiyat Yayınları.
Shakespeare, W. (2001). *Romeo ve Juliet*. (Çev. Y. Mardin). Ankara: MEB Yayınları.

Özgün oyunda oyun kişileri ailelere göre sunulmaktadır. İlk önce Romeo'nun, sonra Juliet'in ailesi, sonra oyunun diğer kişileri ve son olarak da koroyu oluşturan kişileri görmekteyiz. Olay dizisi Montague ile Capulet ailelerini temsilen Romeo ve Juliet arasında geçmektedir. Aşk, oyunda işlenen temel kavramlardandır. William Shakespeare'in soneleri ve erotik şiirleri ona İngiliz Ovid[23] ünvanı kazandırmıştır. Ancak tragedyalarına bakıldığında, "cinsellikten daha derin ilişkiler kurmak isteyen, ihtirasları ortaya çıkan ya da erkek kılığında olmadan gerçeği söyleyen kadınların hepsinin sonu ölüm" olmaktadır (Tangün, 2010, s. 33). *Romeo ve Juliet*'te de gerçek aşkından vazgeçmeyen Juliet oyun sonunda ölmektedir. Tangün, Honan'a atıfla Juliet'in aşka bakışını şöyle açıklamaktadır; "Juliet, aşkı sadece sevgi ya da beraberinde gelen seks olarak değil, yaşamın bir ışığı olarak görüyor" (Honan'dan akt. Tangün, 2010, s. 40). Romeo ve Juliet'in birbirlerine duyduğu büyük aşkı ve tutkuyu anlatan bu oyunda cinsellik ikinci planda kalmaktadır. Uşakların sarf ettiği cinsel çağrışım yapan birtakım kelimeler ve Juliet'in düğün gecesini beklerken dilinden dökülenler dışında cinsel içerikli sözlere pek yer verilmediğini görmekteyiz. Diğer bir tema ise düşmanlık ve bunun sonucunda süregelen kan davasıdır. Özgün metinde her ilişki düzeyinde ailelerin birbirine düşman olduğuna dair diyaloglar bulunmaktadır (Uşaklar arasında, yeğenler arasında, Romeo ile Juliet arasında, Capulet ile Montague arasında). Ayrıca kavga ettikleri bölümlerde, prensin son sahnedeki nutkunda ve rahibin öğütlerinde savaş, düşmanlık ve kan davası konularının işlendiği görülmüştür.

Oyuna girişte Koro oyunla ilgili seyirciyi bilgilendirir. Seyirci iki ailenin birbirine düşman olduğunu ilk kez burada öğrenir.

PROLOGUE

Two households, both alike in dignity

(In fair Verona, where we lay our scene),

From ancient grudge break to new mutinity[24] (lines 1-4)

---

[23] Publius Ovidius Naso (M.Ö. 43 – M.S. 17): Ovid olarak bilinen ve aşk şiirleriyle ünlü Romalı bir şairdir.

[24] Bu tezde referans gösterilen *Romeo and Juliet* oyunu https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/romeo-and-juliet/ adresinden indirilmiştir.

Sahnemizi açtığımız şu güzel Verona'da,

Asalette birbirinin eşi iki aile

Çok eski bir kin yüzünden büyüyen bir kavgada [25] (Mardin, 2001, s. 5)

Prologun ilerleyen satırlarında iki aile arasındaki düşmanlığın ancak çocuklarının ölümüyle sonlanacağını öğreniriz. 1. perdenin ilk sahnesinde iki ailenin de uşakları sokakta birbirlerine sataşır. Capulet ve Montague de kavga etmeye hazırlanır. Ancak o sırada Prens gelir ve iki ailenin yıllardır düşman olduğunu vurgulayan bir konuşma yaparak onları uyarır. Aynı perdenin 5. sahnesinde Tybalt, Romeo'nun baloda olduğunu anlayınca amcası Capulet'e onu öldürmek istediğini dile getirir. Aynı sahnede Romeo ile Juliet'in dadısı da bu iki ailenin düşmanlıklarından bahseder.

ROMEO

Is she a Capulet?

O dear account! My life is my foe's debt. (Act 1, Scene 5, lines 734-735)

Demek o bir Capulet? Sevimli alacaklı!

Düşmanıma borçluyum şu halde bu hayatı. (s. 46)

NURSE

His name is Romeo, and a Montague,

The only son of your great enemy. (Act 1, Scene 5, lines 753-754)

Romeo, bir Montague, düşmanınızın oğlu. (s. 47)

[25] *Romeo and Juliet* oyunundan yapılan alıntıların Türkçe çevirisi için başvurulan kaynak: Shakespeare, W. (2001). *Romeo ve Juliet*. (Çev. Y. Mardin). Ankara: MEB Yayınları.

2. perdenin 2.sahnesinde Juliet ve Romeo birbirlerine aşklarını itiraf ederler. Juliet Romeo'dan adını ve babasını inkâr etmesini, çünkü düşmanının kendisi değil, sadece adı olduğunu söyler.

JULIET

O Romeo, Romeo, wherefore art thou Romeo?

Deny thy father and refuse thy name, (Act 2, Scene 2, lines 859-860)

Ah! Romeo! Romeo! Neden Romeo'sun sen?

Babanı inkar eyle, kendi ismini reddet! (ss. 52-53)

…

Tis but thy name that is my enemy.

Thou art thyself, though not a Montague. (Act 2, Scene 2, lines 864-865)

Benim düşman olduğum yalnız senin adındır.

Montague olmasan da bu vücut yine senin (s. 53)

Savaşın aksine 'barış'tan pek söz edilmez. Yalnızca 1. Perdenin 1. Sahnesinde Tybalt barış kavramından nefret ettiğini şu sözlerle belirtmektedir.

TYBALT

What, drawn and talk of peace? I hate the Word

As I hate hell, all Montagues, and thee.

Have at thee, coward! (Act 1, Scene 1, lines 85-87)

Çekmişsin kılıcı hem

Bir de ara bulmaktan, sulhten vuruyorsun dem.

Bu sözden iğrenirim; nasıl ki cehennemden,

Montague'lerden, senden nefret etmekte isem,

Öylece iğrenirim. Hazır ol korkak adam! (s. 11)

Juliet'in kısa bir süre uykuya dalmasını sağlayan zehir son sahnede Romeo'nun intihar aracına dönüşerek bu tragedyayı kaçınılmaz sona götürmektedir. Ölüm teması ise ilk olarak farklı sahnelerde yapılan kavgalar sonucu bazı karakterlerin ölümüyle verilmektedir. Son sahnede ise Juliet'in öldüğünü düşünen Romeo zehri içerek intihar eder, sonrasında uykudan uyanan Juliet ise Romeo'nun hançeriyle kendini öldürür. Oyunda baş kişilerden Rahip Laurence ve onun repliklerinde işlenen yazgı, cennet gibi kavramlar oyundaki 'dini unsurlar'dır. Son olarak, olay dizisinde doğrudan dönüştürücü olan mektup oyunda şöyle yer bulmaktadır: Özgün oyunda iki tane mektup vardır. Rahip'in Juliet hakkında Romeo'ya yazdığı ancak veba salgınından dolayı ona ulaşamayan mektup ve Romeo'nun kendini öldürmeye karar verdikten sonra yazdığı ve uşağı Balthasar'a verdiği mektup (Balthasar son sahnede mektubu Prense verir, Prens ise tüm olan biteni bu mektupla teyit eder).

Oyunun kurgusal özelliklerine bakıldığında, bir tragedya olan *Romeo ve Juliet*'in dili şiirseldir. Tragedyaların sanat açısından güzelleştirilmiş bir dili vardır (Nutku, 2021, s. 44). Mina Urgan Shakespeare oyunlarının diliyle ilgili "Ne var ki, şair Shakespeare deyince yalnız bunlar[26] değil, tüm oyunları aklımıza gelir. Bunun nedeni de oyunlarının hem biçim hem de öz açısından şiir oluşu; onun yazdıklarında tiyatroyla şiirin eşsiz bir uyum içinde bütünleşmesidir" yorumunu yapmaktadır (2012, s. 226).

Romeo ve Juliet başlıklı oyunun dilinin şiirselliği gözden kaçmamaktadır. Oyun kişileri, en acıklı ya da zor koşullarda bile şiirsel söyleme başvurmaktadır. "Bir kahramanın kendi çevresindeki koşullarla savaşıp yenik düşmesini anlatan bir oyun türü" (Nutku, 2020, s. 35) olarak tanımlanan tragedyanın temel konusu insandır. Özdemir Nutku Platon'un *Devlet* ve Aristoteles'in *Poetika* yapıtlarından yola çıkarak tragedyanın özelliklerini tartışmaktadır. İki büyük yapıttan da örnekler verdiği

[26] Urgan, Shakespeare'in yazdığı iki uzun şiir olan *Venus and Adonis* ve *The Rape of Lucrece* ile sonelerine atıfta bulunuyor.

Tragedya[27] başlıklı bölümde, Nutku'nun Aristoteles'in görüşlerine daha yakın olduğu açıktır (2020, ss. 35-58).

5.2.3. Erek Metin ile Kaynak Metin Arasındaki Metinler Arası Tutarlılığın Belirlenmesi

Eleştirinin bu adımında özgün oyun ile çocuk oyunu uyarlaması arasındaki temel benzerliklere ve farklılıklara yer verilecektir. Bu karşılaştırma sonrasında yetişkinler için yazıldığı düşünülen bir oyunun çocuk oyununa uyarlanırken nasıl bir dönüşüm geçirdiğine, bu uyarlamanın çevirmenin belirlediği skoposa uygunluğuna ve bu doğrultuda bu uyarlamanın başarısına dair bir değerlendirme yapılmaya çalışılacaktır.

Yapılan inceleme sonucunda iki oyunun oyun kişileri, oyun teması (aşk, iki aile arasındaki düşmanlık gibi) ve ana izlek gibi temel unsurlarda benzerlik gösterdiği sonucu çıkarılabilir. Ancak çocuk oyununun erek kitlesinin öncelikle "çocuklar" olduğu göz önüne alındığında çevirmenin özgün oyunu çocuk oyununa uyarlarken dönüştürdüğü veya değiştirdiği noktalar şu şekilde özetlenebilir:

- Capulet ve Montague aileleri arasında uzun yıllardır süregelen düşmanlık ve kan davası çocuk oyununda iki ülke arasında konumlanan elma bahçesine sahip olma isteği üzerinden verilmektedir. Ayrıca iki aile arasındaki ölümüne düşmanlık çocuk oyununda kurallarına göre oynanan yarışmalarda inatçılığa ve basit kavgalara dönüşmektedir. Kazananın kaybedeni baloya davet ettiği bu yarışmalar aslında çocuk oyununda iki ülke arasındaki düşmanlığın bir şekilde dostluğa evrildiğini göstermektedir.
- Ölüm temasının elma bahçesi için yapılan oyunlarda oyun kişilerinin birbirlerini şakacıktan öldürmesi ve onların da 'ölmüş' gibi yapması şeklinde işlenmesi yine çevirmenin erek kitlenin özelliklerini dikkate aldığını göstermektedir. Çocuk oyununun özgün oyundan en büyük farkı oyunun sonudur. Özgün oyunda her iki aşık da ölürken, ölüme yer vermeyen çocuk oyununda aşk kazanmaktadır ve oyun mutlu sonla bitmektedir.

[27] Bkz. Nutku, Ö. (2020): *Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş*, 2. Baskı, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

- Savaşın yerine barışın, düşmanlığın yerine dostluğun, aşkın ve sevginin vurgulandığı çocuk oyunu uyarlaması Türkçede şiirsel bir dille yazılmıştır. Oyunun geneline hâkim olan tekerleme, şarkı, atışma, şakalaşma gibi unsurlar Shakespeare'in dilini andıran, kafiyeli ancak duru bir Türkçeyle birleşmiştir. Çocuk oyununun dilinin klasik bir tiyatro eserinin estetik değerinden ve duygusundan ödün vermediği gözlenmiştir. Yan metinsel bir inceleme gerçekleştirildiğinde de bir başka deyişle, çevirmenin çocuk oyununun kitap versiyonuna yazdığı ön söze ve kendisiyle yaptığımız görüşmeye bakıldığında, çevirmenin klasik bir yazarı ve eseri, eserin estetik değerinden vazgeçmeden çocuklara tanıtma arzusunu ve Türkiye'de çocuk tiyatrosunda kaliteli çocuk oyunlarına olan ihtiyacı gidermeye katkıda bulunma isteğini gerçekleştirmiştir saptamasını yapmak mümkündür. Bir başka deyişle, çevirmen çevirisinde belirlediği skoposa ulaşmıştır.

5.2.4. Kaynak Metnin Dramatik Örüntüsü

BİRİNCİ PERDE

1. SAHNE

Verona'da bir sokakta- Montague ve Capulet'lerden uşaklar yolda birbirlerine sataşırlar. Tybalt (Capulet) ve Benvolio (Montague) de bu kavgaya dahil olur. Sonra Montague ve Capulet (eşleriyle beraber) gelir. Prens Escalus ve adamları kavga eden aileleri uyarır, onları yargılamakla tehdit eder (bir sayfalık bir konuşma – yıllardır süregelen düşmanlığa vurgu).

Romeo Benvolio'ya (Montague'nin yeğeni, Romeo'nun arkadaşı) ilk defa aşkı Rosaline'den bahseder.

2. SAHNE

Paris (prensin akrabası) Capulet'e Juliet ile evlenmek istediğini söyler. Capulet ise erken yaşta evlenenlerin (Juliet henüz 14'ündedir) hüsrana uğradıkları ile ilgili uzun bir konuşma yapar (Baba kızının rızasını almadan onu evlendirmeye karşıdır burada). Capulet evinde vereceği ziyafetten bahseder.

Benvolio ve Romeo aralarında konuşurlar. Romeo da gizlice davete gidecektir (Rosaline de davetli olduğu için).

3. SAHNE

Lady Capulet, Dadı ve Juliet aralarında konuşur. Juliet'in annesi kızını Paris ile evlenmesi konusunda Dadı ile birlikte ikna etmeye çalışır.

4. SAHNE

Benvolio, Romeo ve Mercutio (prensin akrabası ve Romeo'nun arkadaşı) Capuletlerin evinde düzenlenen maskeli baloya giderler.

5. SAHNE

Capuletlerde balo sahnesi – Tybalt Romeo'yu sesinden tanır, onu öldürmek istediğini söyler Capulet'e, Capulet kendilerine yakışmayacağını dile getirerek Tybalt'ı adeta azarlar.

Romeo Juliet'i görür, ona âşık olur, ayaküzere sohbet ederler (Romeo iki kere öper). Ve Juliet'in bir Capulet olduğunu anlar Dadısı Juliet'i çağırmak için gelince yanlarına. Juliet ise Dadısından öğrenir Romeo'nun düşmanlarının oğlu olduğunu.

İKİNCİ PERDE

1. SAHNE

Romeo duvardan Capuletlerin meyve bahçesine atlar, arkadaşları Mercutio ve Benvolio onu bırakıp balodan ayrılır.

2. SAHNE

Romeo meyve bahçesinde, Juliet ise balkonda durmaktadır. Juliet Romeo'nun kimliğinden, adından vazgeçmesini ister. Romeo gayet uysal bir şekilde bunun münkün olabileceğini söyler. Birbirlerine itiraf ederler aşklarını. Dadı içeriden Juliet'e seslenir.

3. SAHNE

Rahip Laurence'in odasında – Romeo Rahip'e açılır. Rahip bu aşkın iki ailenin düşmanlığını dostluğa dönüştürebileceğini düşünür.

4. SAHNE

Sokakta – Mercutio ve Benvolio Romeo'yu arıyordur. Romeo gelir. Dadı da Romeo'yu ararken ona rastlar. Romeo Dadıya Juliet'in öğleden sonra Rahip'e gitmesini söyler nikah için. Dadı Paris'ten de bahseder Romeo'ya.

5. SAHNE

Meyve bahçesinde – Dadı Juliet'e müjdeli haberi verir.

6. SAHNE

Rahip Laurence'in hücresinde – Rahip, Romeo ve Juliet buluşur.

ÜÇÜNCÜ PERDE

1. SAHNE

Benvolio – Mercutio vs. Tybalt – Tybalt Romeo gelince onunla kavga etmek ister. Mercutio ise Tybalt ile. Romeo onları ayırmaya çalışır. Ancak Tybalt Mercutio'ya kılıcını saplar ve onu öldürür. Romeo ve Tybalt dövüşür. Tybalt ölür. Benvolio Romeo'ya kaçmasını söyler. Tam o esnada Prens gelir. Benvolio uzun bir konuşma ile neler olup bittiğini anlatır. Prens Romeo'nun canını bağışlar, ancak onu sürgün etmeye karar verir.

2. SAHNE

Meyve Bahçesinde – Dadı Juliet'e Tybalt'ın öldüğünü ve Romeo'nun da sürgüne gönderileceğini iletir.

3. SAHNE

Rahip'in odasında – Rahip Romeo'ya sürgün cezasından bahseder, Romeo çok üzülür. Dadı gelir, Juliet'in ne kadar üzüldüğünden bahseder. Rahip Romeo'nun kendini hançerlemek istemesi üzerine ona uzun uzun öğüt verir.

4. SAHNE

Capuletlerin evinde – Capulet Juliet'in birkaç gün içinde Paris ile nikahlanacağını iletmesini ister eşinden. Eşinden kızını düğün gününe hazırlamasını ister (acele ediyorlar).

5. SAHNE

Meyve bahçesinde – Romeo ile Juliet pencerede görülür, sonra Romeo gider. Lady Capulet Juliet'e Paris ile evleneceğini söyler. Juliet annesine ve babasına karşı çıkar. Capulet onu azarlar ve aşağılar. Dadı da Paris ile evlenmesinin daha mantıklı olduğunu söyler. Juliet Rahip'e gider sonunda.

DÖRDÜNCÜ PERDE

1. SAHNE

Rahip Laurence Paris ile konuşuyordur. Juliet girer, Paris ona karşı olan aşkını dile getirir. Juliet duyarsız kalır. Paris oradan ayrılır. Juliet Rahip'ten yardım ister. Rahip ise gizli planını Juliet'a anlatır, Juliet de bu planı kabul eder.

2. SAHNE

Juliet babasından af diler, Paris ile evlenmeye razı olduğunu söyler. Capulet de düğün hazırlıklarının başlaması için uşaklara emir verir.

3. SAHNE

Juliet'in odasında – Juliet ve Dadı Juliet'i hazırlamak için odasında giderler. Juliet Dadıyı odasından yollar ve zehri içer.

4. SAHNE

Mutfakta hazırlıklar son sürat devam ediyordur. Capulet gece uyumaz. Sabaha karşı çalgıcılarla birlikte Paris gelir. Capulet Dadıya Juliet'i uyandırmasını söyler.

5. SAHNE

Juliet'in odasında – Dadı Juliet'in öldüğünü sanar. Capulet ve Lady Capulet de odaya girer. O sırada Rahip ile Paris de gelir. Aile ağıt yakar. Rahip bakire kızlarının cennete gittiğini söyleyerek onları teselli eder. Sonra çalgıcılar kendi aralarında tartışırlar ve yemeye kalmaya karar verirler.

BEŞİNCİ PERDE

1. SAHNE

Mantua – Romeo'nun sürgün edildiği yer – Romeo'nun uşağı Balthasar Juliet'in öldüğü haberini verir. Rahibin mektubu Romeo'ya ulaşmamıştır. Romeo eczacıdan

zehir satın alır yüklü bir altın karşılığında (zehir satışı yasak aslında). Bu zehri Juliet'in mezarında içmeyi planlar.

2. SAHNE

Rahip'in odası – Rahip Laurence, mektubu verdiği Rahip John ile görüşür. Rahip John ona vebadan dolayı evlerinin kapısının mühürlendiğini ve Montua'ya (Romeo'nun sürgün edildiği yer) gidemediklerini söyler. Romeo'ya mektubu ulaştıramamıştır. Rahip Laurence hemen demir bir levye alarak Juliet'i mezarından çıkarmaya gider.

3. SAHNE (FİNAL SAHNESİ)

Capuletlere ait bir aile mezarlığının da bulunduğu kilise mezarlığında –

Paris ve uşağı ellerinde çiçek ve su ile mezarlığa gelir. Romeo ve Balthasar da ellerinde meşale, kazma ve demir levye ile gelirler. Romeo bir mektup verir uşağına ve mezarlığın dışında beklemesini, kesinlikle onun yanına gelmemesini emreder. Juliet'in parmağından yüzüğünü almak için mezarı kazacağını söyler sadece. Romeo mezarı kazarken Paris gelir. Dövüşürler ve Romeo Paris'i öldürür. Mezarı açar ve Juliet'in yanında uzun bir konuşma yapar. Elindeki zehri içer ve ölür. Tam o sırada Rahip Laurence gelir. Balthasar ile karşılaşır. Sonra Romeo ve Paris'in cansız bedenleriyle karşılaşır. Juliet uyanır. Romeo'nun öldüğünü görünce kendisi de ölmek için onu dudaklarından öper. Sonra Romeo'nun hançeri ile öldürür kendini. Sonra iki tane bekçi, prens, Capuletler gelirler ve Montague de gelir. Rahip her şeyi anlatır prense. Balthasar Romeo'nun mektubunu prense verir. Prens, mektubun rahibin sözlerini doğruladığını teyit eder.

(Prensin konuşması ile oyun sona erer.)

5.2.5. Verilerin Değerlendirilmesi

Shakespeare'in yetişkinler için yazdığı düşünülen *Romeo and Juliet* başlıklı oyunun Emel Bala tarafından *Romeo ve Juliet* adıyla çocuk oyununa uyarlaması skopos kuramı bağlamında oluşturulan çeviri eleştirisi yöntemiyle irdelenmiştir. Bu incelemeden elde ettiğimiz bulgular aşağıda yer almaktadır:

- Çocuk oyununda, özgün oyunda olduğundan daha az oyun kişisi yer almaktadır. Perde ve sahne sayıları da özgün oyundakine göre oldukça azdır. Böylece, çocuk oyunu özgün oyuna göre çok daha kısadır. Söylem

üreten karakterlerin ve olayların uzamları sınırlı sayıdadır. Kişi sayısında azaltmaya gidilmesinin birbiriyle ilişkili iki sebebi öne sürülebilir. İlki, oyunda daha az kişinin olması, daha az konuşmanın olacağı anlamına gelmektedir. İkincisi ise, daha az kişi ve dolayısıyla daha az rol ve konuşma, çocuk oyunun daha anlaşılır olmasını sağlamaktadır. Ayrıca, bu kişilerin daha ilk sayfada sunuluş biçimi de aralarındaki ilişkinin anlaşılmasını kolaylaştırmaktadır.

- Özgün oyunda yer alan ve yetişkin dünyasına ait bazı kavramlar çocuk oyununda bulunmamaktadır (cinsellik, din ve mitoloji ile ilgili kavramlar). Bazı kavramlar ise çocuk oyununda değişime uğramıştır. Özgün oyunda gençlerin içtiği zehir, çocuk oyununda iksire; yine özgün oyunda iki aile arasındaki düşmanlık ve savaş çocuk oyununda bir oyuna, yarışmaya ve rekabete dönüşmektedir. Ölümden ise, oyuncuların şakacıktan savaştıkları oyunda 'ölmüş gibi' yaptıkları bir durumda bahsedilmektedir. Bazı kavramlar ise işlevleri farklılaşsa da iki oyunda da yer almaktadır (mektup, sürgün-tutuklama gibi).
- Özgün oyundaki güldürü unsurları çoğunlukla yan karakterler ile sınırlıyken, çocuk oyununda birçok güldürü unsuruna yer verildiği görülmektedir (Oyun kişilerinin aralarındaki tekerlemeli takışmalar, birbirlerine yaptıkları şakalar, birbirlerini itme veya çekiştirme, kovalama, yere düşme, takla atma ya da yuvarlanma gibi hareket içeren durumlar).
- Özgün oyunun ağdalı dili ve şiirselliği dikkat çekerken, çocuk oyununun dili daha gündelik ve doğaldır. Çocuk oyununda tekerleme, şarkı ve kafiyeli diyaloglar sıkça yer almaktadır.

Çözümlemeden elde edilen bulgular doğrultusunda, Shakespeare'in yetişkinler için yazdığı düşünülen *Romeo and Juliet* başlıklı oyunun çocuk oyununa dönüştürülürken birçok değişime uğradığı, ancak bazı temel noktalarda ise benzerliklerin korunduğu gözlemlenmektedir. Tiyatrocu Emel Bala'nın *Romeo ve Juliet*'in kapağında dile getirdiği "Shakespeare'in *Romeo ve Juliet* başlıklı oyunundan esinlenerek yazılmıştır" ifadesi çocuk oyununun özgün oyunun bir yeniden yazımı olduğuna işaret etmektedir. Bu verileri ve çevirmenden aldığımız bilgileri değerlendirdiğimizde yetişkinler için

yazılmış bir tiyatro oyununun çocuk oyunu olarak çevrilmesi sürecinin sonunda ortaya çıkan ürünün bir uyarlama olmakla birlikte özgün metinden pek çok unsuru içinde barındırması, özgün metnin özünün erek kültüre aktarılması işlevini yerine getirmesi bakımından bir yeniden yazım ürünü olarak görülmesinin mümkün olduğu sonucuna ulaşılabilir.

5.3. *Bir Yaz Masalı* Başlıklı Çocuk Oyununun Çözümlemesi

5.3.1. Erek Metnin İşlevinin Belirlenmesi

Çözümlemenin ilk aşamasında, *Bir Yaz Masalı* çocuk oyunu hakkında genel bilgi verilecektir. Ardından ilgili çocuk oyunu uyarlaması, oyun adları ve sahne başlıkları, oyun kişileri, yetişkin dünyasına ait kavramlar, gülmece unsurları, kültürel-mitolojik unsurlar, kurgusal özellikler ve dramatik örüntü başlıkları altında incelenecektir.

Tiyatrocu-çevirmen Emel Bala'nın bu tez kapsamında inceleyeceğimiz ikinci çocuk oyunu Shakespeare'in *A Midsummer Night's Dream* başlıklı oyunundan uyarladığı *Bir Yaz Masalı'*dır. Bu oyuna Ankara Devlet Tiyatroları Sevgi Sanlı Oyun Arşivinden erişilebilir. *Bir Yaz Masalı* başlıklı çocuk oyunu uyarlaması 2008-2009 ve 2009-2010 sezonunda Ankara Devlet Tiyatrosu, 2016-2017 sezonunda ise Diyarbakır Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelenmiştir. Kendisiyle yapılan çevrimiçi görüşmede Emel Bala üniversite yıllarından bu yana çocuk oyunlarına ilgi duyduğunu ve 2007 yılında *Romeo ve Juliet* uyarlamasını yaptıktan yalnızca bir yıl sonra, 2008'de *Bir Yaz Masalı* çocuk oyununu lisans bitirme tezi olarak yazdığını dile getirmiştir (Bala, 23.03.2024).

Emel Bala'nın uyarladığı *Bir Yaz Masalı* başlıklı çocuk oyunu da *Romeo ve Juliet* gibi, 2021 yılında Pagos Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Böylece, Türk çocuk yazını dizgesinde de yer edinen bu oyun, oyunu tiyatroda izleme imkânı olmayan çocuklar ve yetişkinler için erişilebilir bir konuma gelmiştir. Kitap olarak yayımlanmış tiyatro oyunu ile çevirmenden edindiğimiz oyun metni arasında herhangi bir fark bulunmamaktadır.

Çocuk oyunu olarak kaleme alınan *Bir Yaz Masalı* oyunu 67 sayfadır. Bu oyun sekiz sahneden oluşmaktadır. Oyun, tüm oyuncuların birlikte söylediği "Masal Şarkısı" adlı başlangıç şarkısı ile başlamaktadır. 1. Sahne olan (ss. 15-25) "Kraliçe'nin Düğün Hazırlıkları" sahnesinde evlilik arifesindeki Obur Kraliçe, müstakbel eşi Bay Sıska,

Kraliçe'nin hizmetçisi ve Çiçek Peri'nin yardımcısı Lale, Kraliçe'nin veziri, Böcek Peri'nin yardımcısı ve Lale'nin aşığı Çekirge ile tanışırız. Ayrıca Kraliçe'nin gelinliğini dikmekte olan Terzi İplik, Bay Sıska'nın kızı Balkız, Balkız'ın aşığı Şekeroğlan ve Bay Sıska'nın kızıyla evlenmesini istediği Beteroğlan karakterleri de ilk sahnede çıkar seyircinin karşısına. 2. Sahne (ss. 26-29) "Kaçış Planı (Kraliçenin Sarayı)" sahnesinde Balkız ile Şekeroğlan'ın başka bir ülkede yaşayan teyzesine kaçma planlarından haberdar olmaktayız. Beteroğlan'a aşık ancak aşkına karşılık bulamayan Balkız'ın kuzeni Aykız ile bu sahnede tanışırız. 3. Sahne (ss. 30-35) "Esnaf ve Zanaatkârlar – Sokak" sahnesi zanaatkarların (Teneke, Testere, Makara ve İplik) iş tanımlarından bahsettiği ve kendi iş aletleriyle müziğini yaptığı bir şarkı ile başlar. Bu işçiler tiyatroya meraklıdırlar ve saray erkanına *Birmuz ile Pisbe'nin Mutlu Başlayıp Mutlu Bitemeyen Aşkları* başlıklı oyunu oynayacaklardır. 4. Sahne (ss. 36-41) "Ormanda Karmaşa" sahnesinde Böcek Peri'nin isteği üzerine Çekirge'nin sihirli bir çiçekle hem Çiçek Peri'yi hem de diğer aşıkları "yanlış" kişilere aşık ettiğini görürüz. 5. Sahne (ss. 42-51) "Eşek Başı" sahnesinde uykusunda gözlerine sihirli çiçek sürülen Çiçek Peri uyandığında eşek başlı Makara'ya âşık olur. 6. Sahnede (ss. 52-59) Çekirge'nin bir önceki sahnede sebep olduğu karışıklığı izleriz. 7. Sahnede (ss. 60-61) Çiçek Peri ile Makara arasındaki diyaloga ve sonra Böcek Peri ile Çiçek Peri'nin barışmasına tanık olmaktayız. 8. Sahnede (ss. 62-64) aşıklar birbirine kavuşur, aşklarını Kraliçe ile Bay Sıska'ya anlatırlar ve onlar tarafından da onaylanırlar. 9. Sahne olan Final Sahnesinde (ss. 65-67) uyandığında yanında Çekirge'nin bıraktığı bir kese altını bulan Makara arkadaşlarına gider ve altın ile tiyatro kurabileceklerini söyler. Oyun bir final şarkısı ile biter.[28]

5.3.2. Çevirmenin *Skopos*'unun Belirlenmesi

Tiyatrocu-çevirmen Emel Bala ile yapılan görüşmeden ele edilen bilgiler "5.1.2. Çevirmenin *Skopos*'unun Belirlenmesi" başlıklı bölümde işlenmiştir. Bala'nın skopos'unun *Bir Yaz Masalı* oyununda da değişmediği görüldüğü için tekrara düşmemek adına bu bilgilere burada yeniden yer verilmeyecektir.

[28] Oyun sahneleri 'dramatik örüntü' maddesinde daha detaylı anlatılacaktır.

5.3.3. Erek Metnin Metiniçi Tutarlılığının Belirlenmesi

5.3.3.1 Oyun adları ve sahnelere verilen başlıklar

Özgün oyundan oldukça kısa olan çocuk oyununun ismi *Bir Yaz Masalı* olarak uyarlanmıştır. Erek kitlenin çocuklar olduğu düşünüldüğünde 'masal' kelimesi yerinde bir seçim gibi görünmektedir. Özgün oyun beş perde ve dokuz sahneden oluşmaktayken, çocuk oyununda sahne sayısı aynı kalmakla birlikte, tüm bu sahneler tek perdede toplanmaktadır. Özgün oyunda perdeler ve sahneler yalnızca numara ile adlandırılırken (Act 1, Scene 1), çocuk oyununda ilk altı sahneye isim verildiğini, 7., 8. ve final sahnesi olan 9. sahnelerin ise sadece numaralandırıldığını görmekteyiz.

5.3.3.2 Oyun Kişileri

Oyun kişileri, çocuk oyununda verildiği sırayla aşağıda belirtilmektedir:

Obur Kraliçe: Ülkenin Yalnız Kraliçesi evlenmek üzere

Bay Sıska: Kraliçenin evleneceği adam

Balkız: Bay Sıska'nın kızı, Şekeroğlan'ın aşığı

Aykız: Balkız'ın kuzeni

Şekeroğlan: Balkız'ın sevgilisi

Beteroğlan: Balkız'ın aşığı, Aykız'ın sevdalısı, Kraliçenin yeğeni

Çiçek Peri: Perilerin Ecesi

Böcek Peri: Perilerin Sultanı

Çekirge: Böcek Peri'nin yardımcısı, Lale'nin aşığı, Kraliçe'nin veziri

Lale: Çiçek Peri'nin yardımcısı, Çekirgenin aşığı, Kraliçe'nin hizmetçisi

Teneke: Lehimci, oyun içinde Duvar ve Aslan

Testere: Marangoz, Oyunun yönetmeni, önsöz ve ay ışığı

Makara: Dokumacı, Oyun içinde Piramus

İplik: Terzi, oyun içinde Pisbe, Kraliçe'nin gelinlikçisi (Bala, 2021, ss. 11-12)

A Midsummer Night's Dream oyunundan farklı olarak, *Bir Yaz Masalı*'nda kişi sayısında azalmaya gidilmiştir. Özgün oyundaki Egeus, Philostrate, Örümcek Ağı, Hardal Tohumu, Pervane, Doğramacı Snug, Körükçü Flute ve hizmetkarlara çocuk oyununda yer verilmemiştir. Oyunda Hermia'nın Babası, Balkız'ın babası Bay Sıska'ya dönüşürken, Dük Theseus'un yerini, Obur Kraliçe almıştır. Böylece çocuk oyununda evlenme hazırlığında olan Obur Kraliçe ve Bay Sıska'dır. Balkız ile evlenmek isteyen Beteroğlan ise asıl oyundaki Demetrius'tur. Beteroğlan sadece soylu biri olmakla kalmaz aynı zamanda *Bir Yaz Masalı*'nda evlenmek üzere olan Kraliçe'nin yeğenidir. Beteroğlan'ın, Balkız ile evlenme isteği ve bu konudaki baskı böylece güçlenir. Ayrıca özgün oyunda bir soylu olan Lysander çocuk oyununda bir köylüye dönüşür. Akıllı ve romantik olan bu halk adamı, Balkız'ın babası tarafından reddedilir. Bu evliliğe yasalar, Kraliçe, Bay Sıska ve Beteroğlan karşıdır. Aykız ise Balkız'ın kuzenidir ve Beteroğlan'a sırılsıklam aşıktır. Beteroğlan Balkız'ı sevdiği için de Balkız'ı çok kıskanır, onun mutluluğuna katlanamaz.

Shakespeare'in metnindeki Titania, bu oyunda Çiçek Peri'ye, Oberon ise Böcek Peri'ye dönüşür. Puck yaramaz bir peri olma özelliğini korurken, adı Çekirge olur. Bezelye Çiçeği ise Lale adını alır. Bu iki peri, Çiçek ve Böcek Peri tarafından olanı biteni öğrenmek ve durumu kontrol etmek için sarayda görevlidirler. Çekirge yani Puck Vezir, Lale ise hizmetçidir. Böylece kişi sayısında ekonomik olunmuş, aynı zamanda da olaylar ve ilişkiler arasında bağ kurulmuştur. Oyundaki zanaatkâr sınıfı ise hem saf hem de iyi yürekli olma özelliklerini korurlar. Özgün oyunda ukala ve cahil gösterilen Dokumacı Bottom çocuk oyununda akıllı ve tiyatro aşığı olarak çizilmiştir. Tenekeci Snout, bu oyunda aşırı saf ve doğal bir kişilik özelliğiyle gösterilmiştir. Marangoz Testere ise unutkan oyuncu tipidir ve işi yaptıran olmayı sever fakat hiçbir şey bilmez. Terzi yani oyundaki adıyla İplik ise oldukça zeki ve eğlenceli bir tiptir. Bunlar, amaçları para kazanıp tiyatro kurmak olan tiyatroya aşık bir amatörler grubudur. İlişkileri sıcak ve doğaldır. Özgün oyun zanaatkarların gösterisi ile biterken, çocuk oyunu genç aşıkların birbirine kavuşması ve Makara'nın büyüden kurtularak arkadaşlarının yanına dönmesiyle sona ermektedir. Çocuk oyununda zanaatkarlar provasını yaptıkları oyunu soylulara oynayamamıştır, ancak

Çekirge'nin bıraktığı bir kese altın ile ortaya çıkan Makara arkadaşlarına hayalini kurdukları tiyatroyu kurabileceklerini duyurunca hepsi büyük bir sevinç yaşar.[29]

5.3.3.3 Yetişkin dünyasına ait kavramlar

Çocuk oyununda evlilik ve düğün teması ilk sahnede oyunun ana karakteri olan Obur Kraliçenin kendisi için dikilen gelinliğe girebilmek için yaptığı diyet üzerinden işlenmektedir. Adından da anlaşılacağı üzere Obur Kraliçe yemeyi çok sever, yaptığı diyetten dolayı çok aksidir ve yardımcılarını ve terziyi sürekli azarlar.

KRALİÇE - Ayy! Ne diyordum ben?

ÇEKİRGE - Bir deri bir kemik kaldım eridim diyordunuz Kraliçem! (Lale, Çekirge'nin ayağına basar)

KRALİÇE - Doğru, baksanıza bir deri bir kemik kaldım. Ayy, gelinlik bol gelecek gene!

ÇEKİRGE - Ayy! Gelinlik yaa! Unuttum efendimiz, terzi prova için gelmişti.

KRALİÇE - Ne duruyorsun gönder içeriye. (Çekirge çıkar, Terzi İplik girer)

İPLİK - İyi sabahlar, Kraliçem! (Kraliçe'nin önünde eğilir)

KRALİÇE - Hadi artık başla çabuk, düğüne çok az kaldı, bu gelinlik tamamlanmalı.

İPLİK - Başüstüne efendim. (Gelinliğin alt kısmını çıkarır, Kraliçe'ye) İzninizle.

KRALİÇE - (Ayağa kalkar) Hadi bakalım, zayıfladığım için bol olacak. (Terzi İplik zorlanır, ıkınır, sıkınır fakat gelinliğin beli dar gelir kavuşmaz.) Ayyy, bu ne!

İPLİK - Efendim en son dün prova yapmıştık ölçüyü doğru aldım ama bugün anlamıyorum niye böyle olduğunu.

[29] Çocuk oyunu "oyun kişileri" başlığı altında incelenirken Emel Bala'nın onayı ile yayımlanmamış lisans bitirme tezinden yararlanılmıştır. Bala, E. (2018). *Bir Yaz Masalı.* Lisans Bitirme Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Sahne Sanatları Anasanat Dalı Dramatik Yazarlık – Dramaturgi Sanat Dalı.

KRALİÇE - Tabi anlamazsın, zevzek herif! Kör müsün sen! Ölçüyü yanlış aldın değil mi?[30] (ss. 18-19)

Obur Kraliçe'nin iki gün sonra Bay Sıska ile evleneceğini veziri Çekirge'den öğreniriz.

ÇEKİRGE - Günaydın ince belli, narin elli, süzgün yüzlü Kraliçem! Günaydın ay gibi parlayan Ecem!

KRALİÇE - Ah, günaydın Vezir! Sen de olmasan güzel sözler çıkmayacak kimsenin ağzından.

ÇEKİRGE - Ah Kraliçem! İki gün sonra eşiniz olacak Bay Sıska'nın dizeleri yanında hiç kalır benim sözlerim. (s. 15)

Yine aynı sahnede Bay Sıska'nın kızı Balkız'ı Kraliçe'nin yeğeni Beteroğlan ile evlendirmek istediğini öğreniriz. Şekeroğlan'ı seven Balkız ise bu evliliği istemez (Bu konu 'otoriteye karşı gelme' alt başlığımızda daha detaylı işlenecektir).

Final sahnesinden bir önceki sahne olan 8. Sahnede aşıkların kavuştuğunu, Balkız ile Şekeroğlan'ın, Aykız ile Beteroğlan'ın ve ayrıca Lale Peri ile Çekirge Peri'nin evlenmesine onay çıktığını görürüz.

BETEROĞLAN - Teyzeciğim izninizle açıklayayım!

KRALİÇE - Açıkla bakalım. Bu ne vaziyet?

BETEROĞLAN - Biz dört kişi düşündük taşındık. Eşlerimizi yanımıza aldık. Siz izin vermezsiniz diye buradan kaçacaktık. Sonra kaybolduk ormanda, sabah uyandık burada.

KRALİÇE - Demek kaçmak ha!

AYKIZ - Ne olur affedin bizi. Seviyoruz birbirimizi.

BAY SISKA - Beteroğlan Balkız ne olacak?

BALKIZ - Şekeroğlan sevdiğim, evlenmek tek dileğim.

---

[30] *Bir Yaz Masalı* çocuk oyunu uyarlamasından yapılan alıntılar için bkz. Bala, E. (2020). *Bir Yaz Masalı.* İzmir: Pagos Yayınları.

ÇEKİRGE - Doğrusu kraliçem pek yakışmışlar. Bu âşıkları artık evlilik paklar!

LALE - (Kraliçeye küçük bir büyü yapar) Tam düğün gününüzde aşkınız örnek oldu, tüm sevenler birbirini buldu.

KRALİÇE - Demek öyle! Mademki sevmişler birbirlerini bugün nikahlara eklendi dört kişi. Biz evlenirken bugün siz de evlenin bizle, mutluluğu paylaşalım üç çift hep birlikte.

ÇEKİRGE - İzin verirsen Kraliçem bu çiftler dört olsun, Lale'de benim karım olsun!

KRALİÇE - Ne yani Lale'yi sever miydin sen gizli!

LALE - Kraliçem izin verin, ben de gelin olayım, şu yaramaz vezirin aşkını karşılayayım. (ss. 63-64)

Çocuk oyununda evlilik teması ana hatlarıyla özgün oyundakine benzer bir şekilde işlenmiştir.

Dük Theseus ile Amazonlar Kraliçesi Hippolyta yerine çocuk oyununda Obur Kraliçe ile Bay Sıska, Lysander ile Hermia yerine Şekeroğlan ile Balkız, Dimitrius ile Helena yerine ise Beteroğlan ile Aykız evlenecektir. Özgün oyunda Periler Kralı Oberon ile Periler Kraliçesi Titania halihazırda evlilerdir. Çocuk oyununda bu çifte karşılık gelen Böcek Peri ile Çiçek Peri de evlilerdir. Ancak saray ile ilişki içerisinde olan Çekirge Peri (vezir) ile Lale Peri (hizmetçi) oyun sonunda evleneceklerdir. Kısacası, her iki oyunda da çiftlerin evlenmesinin önü açılarak mutlu sona ulaşılmaktadır.

Ana teması aşk ve sevgi olan çocuk oyunu *Bir Yaz Masalı*'nda özgün oyundaki ilişkiler ana hatlarıyla korunmaktadır. Ancak, Dük ile Kraliçe arasında güç ilişkisine de dayanan aşk, çocuk oyununda daha naif ve komik bir dille anlatılmaktadır. Erkek karakterin (Dük Theseus) daha baskın olduğu özgün oyunun aksine, çocuk oyununda ilişkiyi yönlendiren Obur Kraliçedir. Şekeroğlan ve Balkız; ailelerini, Dük Theseus'u ve Atina yasalarını karşılarına alan Lysander ve Hermia ile aynı mutlu sona ulaşmaktadır. Beteroğlan'ın sihirli çiçek sayesinde Balkız'dan vazgeçip Aykız'a tutulmasıyla bu iki karakter de bir araya gelmektedir. Özgün oyunda periler arasındaki aldatma ve çekişme, çocuk oyununda yerini ufak tefek anlaşmazlıklara bırakır.

Çocuk oyununda ilk sahnede Bay Sıska kızı Balkız'ı Kraliçe'nin yeğeni Beteroğlan ile evlendirmek istemektedir. Balkız ise sevdiği adam Şekeroğlan ile evlenmek istediğini dile getirmektedir. Bay Sıska kızının asiliğinden dem vurur.

> BAY SISKA - Güzel Kraliçem, kızım Balkız çok asi oldu şu son günlerde. Benim sözlerime kulak asmıyor hiç!
>
> KRALİÇE - Nasıl olur? Bir evladın görevi büyüklerini dinlemek.
>
> BAY SISKA - Ah, Kraliçem! Evlenmem diyor Beteroğlan'la. Halkın içinden fakir bir genç, güzel sözlerle kandırıp kızımı, âşık etmiş kendine. Şekeroğlan deyip duruyor. Hiç söz dinlemiyor. (s. 20)

Ancak özgün oyundaki Hermia karakterinin aksine, Balkız babasına veya Obur Kraliçe'ye karşı gelme konusunda daha çekingen davranır. Şekeroğlan Balkız'a göre daha iddialıdır. Buna rağmen çocuk oyununda özgün oyundaki gerilimin ve çatışmanın yerine, gençlerin büyüklerden anlayış beklediklerini görürüz.

> ŞEKEROĞLAN - İzninizle efendim durumu benim açıklamam daha yerinde olacak. Güneşin yeryüzünü tatlı tatlı ısttığı bir sabah, karşılaştık Balkız'la. O günden beri ikimizin de kalpleri birbiri için atıyor. Siz ki evlenmek üzeresiniz aşkı bizden daha iyi tanır ve bilirsiniz. Sizden dileğimiz aşkımıza desteğiniz. (s. 21)
>
> …
>
> ŞEKEROĞLAN - Kraliçem, evet bir köylüyüm ben, tek varlığım gücümdür, emeğimdir. İnanın aşkım olmazsa ben yokum demektir. Sizden bize merhamet etmenizi, bizi ayırmamanızı istiyoruz. (s. 22)
>
> …
>
> ŞEKEROĞLAN - Görüyorum ki Sayın Kraliçem, hâlâ zalim bir yürek çarpan bedeninizde. Balkız, aşkı anlattık hiç bilmeyene. (s. 24)

Türk aile yapısında anneye veya babaya karşı gelmek hoş karşılanmamaktadır. Çocuk oyununda da böylesi bir çatışmadan kaçınıldığı açıktır.

Çocuk oyununda sosyal sınıf ayrımı saray ile zanaatkarlar arasında değil, aşıklar arasında yapılmaktadır. Balkız'ın sevdiği Şekeroğlan soylu değildir. Bay Sıska, Kraliçe ve Beteroğlan bu konu ile ilgili Balkız'ın ve Şekeroğlan'ın üzerine gelirler.

Onlara göre iki farklı sınıftan iki kişinin ilişki yaşaması, birbirine âşık olması doğru değildir.

BAY SISKA - Ben buna izin vermem. Kanım soylu bir kandır. Halktan sıradan birinin, kanı karışamaz yuvama.

BALKIZ - Yalvarırım baba böyle deyip de üzmeyin beni.

BETEROĞLAN - Yalan mı, basit bir adam o. Sokakta yetişmiş, yoksul bir köylü.

BALKIZ - Sorarım Beteroğlan, soyluluk damarda akan kanda mıdır yoksa tavır da mı? Bana sorarsanız siz yaptıklarınızla daha basit oluyorsunuz!

BAY SISKA - Bu ne biçim bir konuşma! Unutma ki karşında Kraliçe'nin sevgili yeğeni Beteroğlan var. Sanırım bu âşık unutturdu sana terbiyeni.

ŞEKEROĞLAN - Kraliçem, evet bir köylüyüm ben, tek varlığım gücümdür, emeğimdir. İnanın aşkım olmazsa ben yokum demektir. Sizden bize merhamet etmenizi, bizi ayırmamanızı istiyoruz. (ss. 21-22)

Yukarıdaki satırlarda Balkız soyluluğun aileden gelmediğinin, insanın davranışlarında olduğunun altını çizer. Kraliçe yine de Balkız'ın "yanlış bir aşk"ın peşinde olduğunu ve bunun sonucunun zindan olacağını dile getirir.

KRALİÇE - Aşkı bilirim delikanlı fakat aşkın da kuralları vardır. Sen kendi sınıfından birini seçmelisin. Balkız'dan uzak durmak hem kurtarır canını hem de mutlu eder birçok insanı.

ŞEKEROĞLAN - Yapamam efendim, ben onu soylu diye sevmiyorum ki! Bir köylü kızı olsaydı gene severdim onu.

KRALİÇE - Laf anlamıyorsun demek. Peki sen Balkız, bu yanlış aşkta, ne diye ısrar edersin?

BAY SISKA - Bak kızım, ya dinlersin babanı ya da ömrünün sonuna dek boylarsın zindanı.

KRALİÇE - Yasalar böyle diyor Balkız! Mantıklı düşün, babanı çiğnemek seni karanlığa hapsedecek. (s. 22)

Şekeroğlan ise soylu sınıfı ve Kraliçe'yi eleştirir, Kraliçe bunun karşısında Şekeroğlan'ı bekleyen iki tür cezadan bahseder: idam veya sürgün.

> ŞEKEROĞLAN - Yazık size! Saraylarda oturup, yüksek yerden bakarak, soylu doğdunuz diye, bize caka satarak yaşıyorsunuz. İki gün öncesine kadar yalnızdı Kraliçe, onun aşksız günleri zehir oldu ülkeye.
>
> BALKIZ - (Şekeroğlan'ı susturmaya çalışır) Sus Şekeroğlan. Sus lütfen, onlar susturmadan seni.
>
> ŞEKEROĞLAN - Görüyorum ki Sayın Kraliçem, hâlâ zalim bir yürek çarpan bedeninizde. Balkız, aşkı anlattık hiç bilmeyene.
>
> KRALİÇE - Bakıyorum ağzın iyi laf yapıyor fakat yazık olmadan kellene, terk edeceksin bu ülkeyi yirmi dört saatte. Eğer bu zaman içinde gitmez isen cezan ölüm olacak! (s. 24)

Sınıf ayrımı özgün oyundakinden farklı işlenmektedir. Özgün oyunda saray ile işçi sınıfı arasında bir ayrım yapıldığını görmekteyiz. Ancak çocuk oyununda aşıklar arasında soylu ve halk/köylü olarak yapılan sınıf ayrımı başta iki gencin evliliğine bir engel teşkil etmektedir. Sevenlerin aralarındaki sosyal sınıf farkından dolayı kavuşamaması veya birlikte olsalar bile mutluluklarına engel olunması Türk kültüründe, yazınında veya sinemasında sık işlenen bir temadır. Ancak çocuk oyununda dört gencin ormanda kaldığı gecenin sabahında onları bulan ve hikayelerini dinleyen Bay Sıska ve Kraliçe'den aşkları için onay çıkar.

> BAY SISKA - Ormanın büyüsü müdür bu âşıklar bilinmez, bu ormana belli ki tek başına girilmez.
>
> KRALİÇE - Bundan sonra bu ormanın adı; Âşıklar Ormanı, buraya yalnız giren sevdiğiyle çıkmalı! (Gülerler) Her şey iyi güzel de çok yürüdük gençleri ararken. Midem gene başladı kazınmaya, Saraya gidip oturmalı sofraya. (Hepsi el ele çıkarlar sırayla, Borazan sesleri) (s. 64)

Çocuk oyununda 2. Sahne tamamıyla kaçış planına ayrılmıştır. Şekeroğlan ile Balkız evlenmek için Şekeroğlan'ın başka bir ülkede yaşayan teyzesine gitmeye karar verirler. Ancak özgün oyundaki orman vurgusu bu sahnede yoktur. Balkız ile Şekeroğlan'ın teyzesine gitmeden önce ormanda buluştuğunu ilerleyen sahnelerde

anlarız. Özgün oyundakine benzer bir şekilde, Obur Kraliçe ve Balkız'ın babası Bay Sıska, Balkız ile Şekeroğlan'ın evlenmelerini onaylamamaktadır. Özgün oyundan farklı olarak, onaylamama sebepleri Şekeroğlan'ın kendilerinden daha alt bir sınıftan olmasıdır. Gençlerin itaatsizliğinin devam etmesi sonucunda şu cezalar verilecektir; Balkız zindana girecek, Şekeroğlan ise 24 saat içinde ülkeyi terk etmezse idam cezasına çarptırılacaktır. Tüm bunlar bu iki genci Atina'dan kaçmaya iter.

BALKIZ - Ben yapamam sensiz.

ŞEKEROĞLAN - Dur bir bakalım. Aşkımız bir çiçek mi ki hemen solup tükensin. Bu aşk için her şeyi yaparız biz.

BALKIZ - Ne yapacağız peki?

ŞEKEROĞLAN - Başka bir ülkede yaşayan bir teyzem var kaçıp gideceğiz buradan, zalim yasaların olmadığı bir yere. (s. 26)

Her iki oyunda da Atinalı iki gencin Atina yasalarından kaçarak farklı bir yerde evlenmek istemesi benzer bir şekilde işlenmektedir.

Çocuk oyununda 'orman' kelimesi ilk kez zanaatkârların oyun provası aldıkları 3. sahnenin sonuna doğru karşımıza çıkmaktadır.

TESTERE - Hayır senin rolün Birmuz. Bu akşam benim evde ilk provayı yapalım fakat yarın ormanda buluşup, tüm kostümler hazır biçimde bir prova alalım. Ama dikkat edin de kimse ne oynadığımızı duymasın. Sonra aynı oyunu onlar da oynarsa yanarız, altınları rüyamızda sayarız. (s. 34)

"Ormanda Karmaşa" başlıklı 4. Sahnede ise Çiçek Peri ile Böcek Peri'nin aralarındaki atışmaya ve Böcek Peri'nin ormandan sihirli çiçek (gelincik) getirilmesini istediğine tanık oluruz. Özgün oyundakine benzer bir şekilde, Çekirge'nin sihirli çiçeği yanlış kişinin gözlerine damlatması sonucu aşıklar arasında bir karmaşa yaşanır ve bu karmaşayı yine Çekirge çözer. Çiçek Peri de bu sihirli çiçek ile eşek kafalı Makara ile bir aşk yaşar. Ancak özgün oyunda ormanın daha derin ve fazla alt anlamı varken, çocuk oyununda orman sadece bir mekân olarak karşımıza çıkar.

Çocuk oyununda sihirli çiçek gelinciğe dönüşür. Böcek Peri Çekirge'den gelincik tarlasından gelincik toplayıp getirmesini ister. Çiçek Peri'ye bir oyun oynamak isteyen Böcek Peri onun esnaf kumpanyasından makaraya âşık olmasını sağlar. Çekirge

makaraya bir eşek kafası takmıştır. Çiçek Peri de bu eşek kafalı zanaatkara âşık olur. Yine özgün oyundakine benzer bir şekilde, Çekirge Beteroğlan yerine Şekeroğlan'ın gözüne sürer çiçeği ve Şekeroğlan Aykız'a âşık olur. Sonra Çekirge yaptığı yanlışı düzeltir ve sonunda Beteroğlan Aykız'a, Şekeroğlan da olması gerektiği gibi Balkız'a âşık olarak uyanır. Gelincik Türkiye'nin nerdeyse her bölgesinde kolay yetişen bir çiçektir. Bu yüzden de çocukların bildiği bir çiçek türüdür. Çocuk kitaplarında da gelincik görsellerine rastlanır. Sihirli çiçeğin çocuk oyununa gelincik olarak aktarılmasının sebepleri arasında bunlar gösterilebilir. Aynı zamanda çocuk oyunundaki sihirli çiçeğin işlevi özgün oyundaki işleviyle aynıdır.

Bir Yaz Masalı çocuk oyunu uyarlamasında da *Romeo ve Juliet* çocuk oyununda olduğu gibi çevirmenin herhangi mitolojiye herhangi bir göndermede bulunmadığı görülmüştür. Buna göre, çevirmenin her iki çocuk oyununda da aynı stratejiyi izlediği tespitinde bulunulabilir.

Bir Yaz Gecesi Rüyası ataerkil tuzakların ve ehlileştirilen kadınların hikâyesi olarak okunabilir. Öykü 'isyanların' yol açabileceği toplumsal 'kaosa' dikkat çeker ve oyun içindeki dört kadın karakter, dönemin koşulları içinde, kendilerine dayatılan toplumsal cinsiyet rollerine karşı radikal diyebileceğimiz çıkışlarda bulunsalar dahi, toplumsal sistemin bekası lehine taviz vermek ve ataerkiyle uzlaşmak zorunda bırakılırlar (Sönmez, 2007, s. 31) Amazonlar Kraliçesi Hippolyta Dük Theseus için bir savaş ganimeti gibidir. Theseus Amazonlarla yaptığı savaşı kazanınca Kraliçeyi ele geçir ve onu eşi yapar. Periler Kraliçesi Titania eşi Oberon gibi çokeşli, nispeten özgür bir hayat yaşıyor olsa da oyunun başında eşine vermeyi reddettiği Hintli çocuğu, eşinin onu eşek kafalı Bottom'a aşık edip onunla dalga geçmesi sonucu yaşadığı utançtan dolayı geri adım atar ve eşine verir. Hermia babasına ve Atina yasalarına karşı gelerek sevdiği genç Lysander ile evlenecektir. Ama Hermia ve Lysander ilişkisinde yönlendirici olan Lysander'dır. Uzaklara kaçarak evlenme planını Lysander yapar. Ormanda kaldıkları gece sihirli çiçekten dolayı ve geçici süreliğine bile olsa Helena'ya âşık olur ve Hermia'yı küçümser. Tüm bunlara rağmen Hermia ona olan aşkından şüphe duymaz. Helena da kendisine başlarda karşılık vermeyen ve peşinde koşturan Demetrius'tan bir an bile vazgeçmez. Tüm diğer yazarlar gibi Shakespeare de yaşadığı dönemden bağımsız düşünülemez. 16. yüzyıl'da İngiltere'de ilahi düzene göre oluşturulan hiyerarşide kadın erkekten sonra gelmektedir. Shakespeare oyunlarında

çok çeşitli ve renkli ve zaman zaman ataerkil düzene karşı çıkan kadın karakterler yaratmış olsa da bu kadınlar erkeklerin gölgesinde kalmaktadır.

Ancak, çocuk oyununda erkek karakterlerin özgün oyuna göre biraz daha geri planda kaldığını görürüz. Dük Theseus'un yerini Obur Kraliçe almaktadır. Özgün oyunda Kraliçe Hippolyta ikinci planda kalırken, çocuk oyununda Kraliçe Bay Sıska'ya göre daha çok söz sahibidir. Periler dünyasında ise, Çiçek Peri, Titania gibi başta güçlü ancak sonradan aciz gösterilmez. Böcek Peri'nin Çiçek Peri üzerinde görünür bir baskısı ya da üstünlüğü yoktur. Çocuk oyununda kadın karakterlere yapılan vurgu dikkate değerdir.

5.3.3.4 Gülmece Unsurları

Çocuk oyunu da özgün oyun gibi komedi türünde kaleme alınmıştır. Oyundaki fantastik ögeler, periler, büyülerin etkisiyle değişen insanlar gibi birçok öge oyunda komik olanı geliştiren ögelerdir. Oyunda komik olanı daha da geliştirmek adına; oyun kişilerinin bazı özellikleri sivriltilmiş, özellikle zanaatkâr olan halk adamlarının tiyatro yapma sahnesine eklemeler yapılarak gülmece desteklenmiştir (Bala, 2018).

Kraliçe'nin düğün hazırlıklarının yapıldığı daha ilk sahnede mizah unsurları ile işlenmeye başlar çocuk oyunu. Bu durum Kraliçe ile veziri Çekirge ve hizmetçisi Lale arasında geçen diyaloglarda ve birbirlerine olan hitap şekillerinde kendini gösterir. Çekirge ile Lale'nin Kraliçe'nin arkasından el kol işaretleri ile anlaşmaya çalışması, bazen Kraliçe'den gizli konuşabilmek için sihir ile onu dondurmaları, Kraliçe'nin etrafındakilere abartılı bir şekilde bağırıp çağırması gibi örnekler çocukları güldürecektir. Kraliçe'nin sarayında geçen ve Şekeroğlan ile Balkız'ın kaçmak için plan yaptıkları sahne, her ne kadar hüzünlü başlasa da Aykız'ın araya girmesiyle komediye dönüşür. Çevirmen "ayna çalışması" diye not düşmüştür. Aykız Balkız'ı taklit ederek komik hallere girer. Zanaatkarların oyun provası aldıkları 3. Sahnede bu esnaf takımın kendi aralarında kaba konuşmaları ve şakalaşmaları ile komik durumlar oluşur.

> TESTERE - Makara, İplik ayıp yahu! Yani burada başçavuşun beygiri mi şey ediyor?
>
> TENEKE - Ne ediyor?

TESTERE - Başlatma şimdi ne ettiğinden!

TENEKE - (Saf bir şekilde) Ne yapıyor ki beygir? (Herkes güler sonra aralarında bir kulaktan kulağa oyunu başlar. En son Teneke'ye gelir, kulağına fısıldarlar) Ne dedin anlamadım ya! (İplik fısıldar)

TENEKE - Nasıl yani?

TESTERE - (Gaz çıkarma taklidi yapar) Zaaaaart! (s. 31)

Ormanda Karmaşa başlıklı 4. Sahnede Beteroğlan'ın peşini bırakmayan Aykız çevirmenin "Boal'in çalışması" diye not düştüğü "mıknatıs" tekniği ile bir süre Beteroğlan'a yapışık yürür.

BETEROĞLAN - Hani burada buluşacaklardı Şekeroğlan'la Balkız. (Yürür, Aykız da yürür, koluna yapışmıştır, onunla eğilir kalkar, sürünür, ama Beteroğlan'ı bırakmaz. [Boal'in çalışması: Mıknatıs])

AYKIZ - Bana Balkız söyledi, sıkıca tembih etti. (Yapışık yürümeyi sürdürür)

BETEROĞLAN - Bırak artık Aykız peşimi. Düş yakamdan!

AYKIZ - Bırakamam seni ben, ayaklarım gitse yüreğim gitmez

BETEROĞLAN - Sana umut mu verdim, benimle gel mi dedim? (Aykız ile yapışık yürürler, etrafta dolanırlar.) (ss. 38-39)

Böcek Peri'nin yardımcısı Çekirge'nin Makara'nın kafasına eşek kafası geçirdiği sahne olan 5. Sahnede, zanaatkarların rollerini oynama şekilleri ve Makara'nın bir anda "aii" diye anırarak aralarına dalması oldukça eğlenceli bir durum yaratır.

MAKARA - Bana aaii… güvenin (Anırarak güler) aiii, aiii,aiii! Tiyatro aii!

İPLİK - Ne o başındaki çıkarsana onu!

TESTERE - Seni gidi kerata nasıl da eşek taklidi yapıyor. (Gülerler)

MAKARA - Aaaii! Sizsiniz eşek aaii be!

İPLİK - Bir tuhaflık var bu işte.

TENEKE - (Makara'nın kafasına yapışır, kulaklarını çıkarmaya çalışır, kuyruğunu da görür) Şimdi anlarız. Bu gerçek! (Teneke korkar biraz uzaklaşır, Testere gelir dokunur)

TESTERE - Sen Makara sen, artık sen değilsin!

İPLİK - Kaçalım, Makara sen de kaç bu orman da bir şey var, kaçın!

TENEKE - Annnneeeeeee! (Bağrışlar içinde kaçarlar) (s. 50)

Tam o sırada Çiçek Peri'nin bu anırmaları duyup, eşek kafalı Makara'ya âşık olması da oldukça komiktir.

ÇİÇEK PERİ - Bu güzel ses kimden geliyor, hangi büyü beni yatağımdan uyandıran!

MAKARA - Oklarına aaii. Yoksa aaii. Diretip aaii.

ÇİÇEK PERİ - (Makara'ya yaklaşır) Ey güzel ruh! Ne tatlı konuşuyorsun!

MAKARA - Teşekkür ederim aaaaii!

ÇİÇEK PERİ - Sesin de beni çağıran bir aşk var.

MAKARA - Elini açar, ama şey aai! Yani aai! Ben anlayamıyorum aai! (Çiçek Peri sarılmak için atılır aşkla, Makara anırarak eğilip bacaklarının arasından geçer. Kovalamaca başlar. Sonunda Çiçek Peri, Makara'yı yakalar.)

ÇİÇEK PERİ - Gel kaçma, benimsin artık! Ben senin aşkından ölürken, beni bırakıp hiçbir yere gidemezsin sen!

MAKARA - Ama aaii! Oyun aai! Birmuz…Aaai aaaii (Çiçek Peri onu gıdıklar, Makara anırır)

ÇEKİRGE - İşler iyice karıştı, Efendim Böcek Peri öğrenince bunları dilerim kıtır kıtır kesmez parmağımı! (Kaçarak uzaklaşırken ışık kararır) (ss. 50-51)

Çekirge'nin sihirli çiçeği yani gelinciği yanlış kişilerin gözüne sürmesi sonucu aşıklar arasında karmaşanın yaşandığı 6. Sahnenin sonunda Çekirge yaptığı yanlışı düzeltmek için aşıkları tekrar eşleştirmeye çalışır. Bu sırada oyuncuların uyurken Çekirge'nin direktiflerine göre hareket etmeleri eğlenceli bir sahne yaratır.

BÖCEK PERİ - Çekirge sen bunları doğru eşleştir önce. Hepsini ormanda bırak bir köşeye. Şekeroğlan ile Beteroğlan'ın gözüne sür çiçeği herkes bulsun kendi sevdiğini. Ben de gidip Çiçek Peri'ye bakayım, bu eşekliği ortadan kaldırayım. (Çıkar)

ÇEKİRGE - Şimdi her şey daha kolay. Sen gel bakalım. (Beteroğlan'ın omzuna dokunur o bir kukla gibi hareket eder. Burnundan bağlı bir ipi takip eder, Çekirge onu dışarı çıkarır, sonra geri döner, Şekeroğlan'ın omzuna dokunur) Sıra sende Şekeroğlan sen de gel bu taraftan (Şekeroğlan'ın karşısında ayna olarak elini tutar onu biraz süründürür, sonra çıkarır.) Şimdi sıra bu güzel kızlarda hangisini önce şeçsem ki acaba. Aykız mı, Balkız mı? Mademki karar veremedim ikisi arasında o zaman ikisi de uyansın aynı anda. (Elleriyle alkış yapar. İki kız doğrulur) Evet şimdi de dönün geriye! (parmak şıklatınca kızlar arkasını döner.) İşte oldu. (El çırparak Ritm verdikçe ritm eşliğinde yürürler) (Çekirge el çırpar, yürürler, dolanırlar hızlanırlar, yavaşlarlar, sonunda ikisi de ayrı yerden koşarak çıkarlar) Çok kolay oldu be. (El çırpar, ışık kararır) (ss. 58-59)

5.3.3.5 Kurgusal Özellikler

Bir Yaz Masalı başlıklı çocuk oyununda şarkı, şiir ve kafiyeli söylemlere sıkça rastlanmaktadır. Çevirmenin Shakespeare'in dilinin şiirselliğini çocuk oyununda koruduğunu görmekteyiz. Sarayda Obur Kraliçe etrafındaki kişiler Kraliçeye "efendim" diye hitap eder. Ancak Kraliçe agresif ve otoriter yapısından dolayı çevresindekileri azarlar, zaman zaman kabalaşır ve dili biraz serttir. Özgün oyunda en çok söz sanatı ve mitolojik öge içeren diyaloglar periler arasındadır. Çocuk oyununda bu özellikler yok olur. İki oyun arasında en çok benzerlik gösteren karakterler ise zanaatkarlardır. Zanaatkarların konuşmalarına çocuk oyununda sesli tepkiler ve şakalaşmalar da eklenince onların doğal ve gündelik dilleri daha vurgulu bir hal almaktadır.

5.3.3.6 Dramatik Örüntü

TEK PERDE

1.SAHNE

Kraliçe'nin düğün hazırlıkları sürmektedir. Obur Kraliçe iki gün içerisinde Bay Sıska ile evlenecektir. Kraliçe'nin veziri Çekirge Kraliçe'ye övgüler düzerken, hizmetçisi Lale Kraliçe'nin gelinlik işleriyle ilgilenir. Kraliçe'nin gelinlik için diyete girdiğini ancak bu diyetin onu zorladığını görürüz. Öfkesini yine hizmetçisinden çıkarır.

LALE: Ama efendim siz verdiniz bu emri. Diyet yapıyorum, benim pastalar, dondurmalar yememi engelleyeceksin, bana sağlıklı, az kalorili yiyecekler vereceksin, dediniz.

KRALİÇE: Ne olur demişsem? Yani bu diyette azıcık da olsa çikolata, pasta, kurabiye, dana pirzola, fırında kızarmış hindi, fıstıklı dolma, kadayıf, köfte, pastırma, sucuk olmayacak mı canım? Hep ot mu yiyeceğim ben?

Aralarındaki işaretleşmelerden Çekirge ile Lale'nin de birbirinden hoşlandığını anlarız. Terzi İplik gelinlik provası için gelir. Ancak daha bir gün önce prova almış olmalarına rağmen, Kraliçe gelinliğe sığmaz. Kraliçe ona da sinirlenir. Sonra Bay Sıska Kraliçe'ye kızı Balkız'ı şikâyet eder. Kızı sözünü dinlememektedir. Babasının sunduğu damat adayı Beteroğlan ile evlenmeyi reddetmektedir. Beteroğlan Kraliçe'nin yeğenidir. Beteroğlan gelir ve yasalardan bahseder. Bir genç kızın babasının izni olmadan evlenmesinin cezası zindan hapsidir. Beteroğlan yasalardan bahsederken Şekeroğlan ile Balkız çıkagelir. İkisi de Kraliçe'yi selamlar. Şekeroğlan Balkız'a olan sevgisinden bahseder. Bay Sıska halktan birinin soylu biriyle evlenemeyeceğini söyler. Şekeroğlan köylü olsa da kızını çok sevdiğini dile getirir ve onlardan merhamet diler. Kraliçe aşkın kuralları olduğunun altını çizerek gençlere yasaları hatırlatır. Balkız karşı çıkar.

BALKIZ: Yeter artık! Anlamıyorum yasalarınızı. Ben bir suç işlemedim, tek suçum sevmek Şekeroğlan'ı. Eğer sevdiğimi bırakıp, sevmediğimle evlen diyor ise yasalarınız bu karanlıkta boğulmaktansa, zindanı tercih ederim.

Şekeroğlan ise soyluları biraz da küçümseyerek onları zalim olmakla suçlar.

ŞEKEROĞLAN: Yazık size! Saraylarda oturup, yüksek yerden bakarak, soylu doğdunuz diye, bize caka satarak yaşıyorsunuz. İki gün öncesine kadar yalnızdı Kraliçe, onun aşksız günleri zehir oldu ülkeye.

BALKIZ: (Şekeroğlan'ı susturmaya çalışır) Sus Şekeroğlan. Sus lütfen, onlar susturmadan seni.

ŞEKEROĞLAN: Görüyorum ki Sayın Kraliçem, hâlâ zalim bir yürek çarpan bedeninizde. Balkız, aşkı anlattık hiç bilmeyene.

Kraliçe “davul bile dengi dengine diyerek” bu aşkın karşısındaki tavrını sürdürür. Ülkeyi terk etmezse Şekeroğlan’ın sonunun ölüm ile biteceğine dikkat çeker. Kraliçe, Bay Sıska, Beteroğlan ve yardımcılar bu iki aşığı vedalaşmaları için yalnız bırakır.

2.SAHNE

Balkız ile Şekeroğlan’ın Kraliçe’nin sarayında kaçış planı yaptıkları bu sahnenin açılışında Balkız Şekeroğlan’a sürgün cezası verildiği için ağlamaktadır. Şekeroğlan başka bir ülkede yaşayan teyzesine gideceklerini söyler. O sırada Balkız’ın kuzeni Aykız gelir. Balkız’ın ona yaklaşma çabalarını karşılıksız bırakır. Beteroğlan Balkız’ı sevdiği için Balkız’ı kıskanmaktadır ve ona biraz da öfkelidir. Balkız Beteroğlan’a hiç yüz vermediğini ve Şekeroğlan ile kaçacaklarını söyler. Kendisinin yokluğunda Beteroğlan’ın Aykız’a döneceğini düşünmektedir. Aykız sevdiği elinden alınmış gibi sinirlidir. Şekeroğlan ile Balkız’ın kaçış planlarını Beteroğlan’a anlatmaya karar verir.

3.SAHNE

Zanaatkarlar sokakta kendi işleri ile uğraşmaktadır. Teneke, Testere, Makara ve İplik karakterleriyle tanışırız bu sahnede. Sahnenin girişinde birlikte söyledikleri “Zanaatkar Şarkısı” ile birlikte bu zanaatkarların iş tanımlarını öğreniriz. Bu sahnede zanaatkarlar Kraliçe’nin düğün töreni için planlanan gösteri yarışmasında oynayacakları tiyatro oyunu hakkında konuşurlar. Bu yarışmada kazanana bir kese altın verilecektir. Zanaatkarların bu altın ile kendilerine ait bir tiyatro kurmayı planladıklarını öğreniriz. Testere yönetmen rolünü üstlenir ve rolleri dağıtır. Oyunun adı “Birmuz ile Pisbe’nin Mutlu Başlayıp Mutlu Bitemeyen Aşkları”dır. Birmuz’u Makara, Aslanı Teneke ve Pisbe’yi de İplik oynayacaktır. Testere oyunun ilk provasının o akşam kendi evinde alınacağını söyler. Ertesi gün ise kostümler ile beraber bir prova da ormanda yapacaklardır. Zanaatkarlar konuşmaları boyunca birbirleriyle atışırlar ve şakalaşırlar.

4. SAHNE

“Ormanda Karmaşa” başlıklı bu sahnede Lale ile Çekirge Kraliçe’nin evlendikten sonra eskisi kadar zalim ve hırçın olmayacağından, bunun da ülkeye iyi geleceğinden bahseder. Böcek Peri ile Çiçek Peri’nin de kavgalı olduğunu dile getirirler. Daha sonra iki peri de gelir ve konuşmaya başlar. Çiçek Peri’nin Böcek Peri’ye evlilik yıldönümlerini unuttuğu için kızgın ve dargın olduğunu anlarız. Böcek Peri Çiçek Peri

ile aralarının düzelmesini istemektedir. Ancak Çiçek Peri bu isteğe karşılık vermez. Böcek Peri Çiçek Peri'nin inadından dolayı ona bir oyun oynamak ister. Çekirge'den ormandaki gelincik tarlasından gelincik toplamasını ister. Bu çiçek sihirli bir çiçektir, gözlerine damlatılan kişiyi, gördüğü ilk kişiye aşık eder. Böcek Peri bu çiçek ile Çiçek Peri'nin önüne çıkan ilk yaratığa âşık olmasını ister. O esnada Beteroğlan ile Aykız gelir. Aykız Beteroğlan'ın koluna yapışmıştır, o ne yaparsa aynısını yapmaktadır. Beteroğlan'ın ormanda Şekeroğlan ile Balkız'ı aradığını anlarız. Kendisini bırakmayan Aykız'dan kurtulmaya çalışır, ancak ne yaparsa yapsın Aykız onu bırakmaz. Sonra Beteroğlan koşarak uzaklaşır oradan ve Aykız'ı ormanda tek başına bırakır. Bunu gören Böcek Peri, Aykız adına üzülür ve Çekirge'den "ormanda bir kızı peşinden koşturan soylu kandan, kaba ruhtan bir adam" diye tarif ettiği Beteroğlan'ın gözlerine gelincikten damlatmasını ister. Çekirge bütün gece ormanda bu gençleri arar ancak bulamaz. Sonra Şekeroğlan ile Balkız'ı görür. Şekeroğlan'ı Beteroğlan sandığı için çiçeği onun gözlerine damlatır.

5. SAHNE

"Eşek Kafası" başlıklı bu sahne Böcek Peri'nin Çiçek Peri'nin gözlerine sihirli çiçek sürmesiyle açılır. Böcek Peri çıktıktan sonra zanaatkarlar şarkı söyleyerek gelir. Oyunun provasını tam da Çiçek Peri'nin uyuduğu yerde almaya karar verirler. Kostümlerini giyerler ve oyunu oynamaya başlarlar. Çiçek Peri'nin yanında oyun oynayan zanaatkarları gören Çekirge onlarla eğlenmek ister. Makara'nın başına eşek kafası geçirir. Bunu fark etmeyen Makara arkadaşlarının yanına anırarak girince arkadaşları onun eşek taklidi yaptığını düşünür ve Makara'ya başındakini çıkarmasını söyler. Makara onların ne dediğini anlamaz göründüğü için arkadaşları Makara'nın şaka yapmadığını anlarlar ve ondan korkup kaçarlar. Makara'nın anırmasını duyan Çiçek Peri onu görünce de ona âşık olur. Aralarında komik diyaloglar geçer.

6.SAHNE

Uykusundan uyanan Şekeroğlan o sırada Beteroğlan'ı arayan Aykız'ı görür. Sihirli çiçeğin etkisiyle Aykız'a vurulur. Aykız'a olan aşkını anlatmaya başlar, ancak Aykız Şekeroğlan'ın kendisiyle dalga geçtiğini düşünür. Diğer tarafta, Böcek Peri Çekirge'den neler yaptığını anlatmasını ister. Çekirge Çiçek Peri'nin bir eşeğe âşık olduğunu anlatır. Böcek Peri eşine hem kızar hem onun adına üzülür. O sırada

Şekeroğlan'ı arayan Balkız gelir, ağlıyordur. Çekirge gördüğü kızın Balkız olduğunu söyler. Böcek Peri ise bahsettiği kişinin Balkız olmadığını söyler. Beteroğlan gelir. Böcek Peri gözlerine sihirli çiçeği sürmesini istediği kişinin Beteroğlan olduğunu ifade eder. Çekirge çiçeği başka birine sürdüğünü söyleyince, Böcek Peri işlerin karıştığını anlar. O esnada Beteroğlan Balkız'ı ikna etmeye çalışıyordur. Şekeroğlan ise Aykız'ın peşindedir. Bunu gören Balkız yıkılır. Beteroğlan bir köylü için üzülmeye değmeyeceğini söyleyerek teselli etmeye çalışır Balkız'ı. Sonra bu dört genç kendi aralarında bir düelloya tutuşurlar. Birbirlerine saldırırlar. Böcek Peri kavga eden gençleri bir fotoğraf gibi durdurur ve Çekirge'den bu gençleri doğru eşleştirmesini ister.

7. SAHNE

Çiçek Peri ile Makara Shakespeare'in Hırçın Kız başlıklı oyununu oynamaktadır. Böcek Peri gelir ve ikisini de dondurur. Çiçek Peri'nin gözlerine sihirli çiçekten sürer yine ve kollarında uyanmasını bekler. Çekirge'den Makara'yı uzağa götürmesini ister. Çiçek Peri uyandığında Böcek Peri'ye sarılır ve garip rüyalar gördüğünden bahseder. Böylece barışırlar.

8. SAHNE

Beteroğlan ile Aykız uyanır. Beteroğlan Aykız'ı seviyordur artık. Aykız çok mutlu olur. Balkız ile Şekeroğlan da uyanır. Şekeroğlan da eskisi gibi Balkız'a aşıktır. Balkız çok kötü rüyalar gördüğünü söyleyecekken, diğerleri onu susturur. "Gece ne olduysa hepsi ormanda kalsın bu sabah herkes için yeni bir sayfa açsın." der Şekeroğlan. Onlar tam saraya gidecekken Obur Kraliçe, Lale ve Bay Sıska gelir. Gençler birbirini sevdiğinden bahseder. Çekirge aşıkların birbirine çok yakıştığını söyler. Lale o sırada bir büyü yapar Kraliçeye. Kraliçe de onaylar aşıkları ve bu gençlerin onlarla birlikte evlenebileceği müjdesini verir. Çekirge de Lale ile evlenmek istediğini belirtir. Kraliçe ormana artık "Aşıklar Ormanı" denmesi gerektiğini söylediğinde herkes güler.

FİNAL SAHNESİ 9. SAHNE

Makara uyanır. Arkadaşları onun hakkında endişelenirken Makara yanlarına gelir. Makara ortalarda yokken, düğün bitmiş, herkes evlenmiştir. Yarışmadan kazanıp tiyatro kurabilecekleri parayı kaçırmışlardır. Makara üzüldüğünü ifade eder. Testere ise Makara'nın iyi olmasına sevinmektedir. Tiyatroyu başka bir zaman da

kurabileceklerini ifade eder. Sonra Makara kendisine Çekirge tarafından bırakılan bir sandık dolusu altın getirir ve arkadaşlarına gösterir. Bu parayla istedikleri tiyatroyu kurabileceklerdir. Hepsi birden çok sevinir. Bir final şarkısı ile kapanışı yaparlar.

5.4. *A Midsummer Night's Dream* Başlıklı Oyunun Çözümlemesi

5.4.1. Kaynak Metnin İşlevinin Belirlenmesi

Bu bölümde *A Midsummer Night's Dream* oyunu hakkında genel bilgi verilecektir.

1595 ya da 1596 yılında yazıldığı varsayılan *A Midsummer Night's Dream* (Urgan, 1996, s. 111) 5 perde ve 9 sahneden oluşmaktadır. Shakespeare'in dördüncü en kısa oyunu olma özelliği bu oyunun bir düğün merasiminde sergilenmek üzere yazılmış olma ihtimalini güçlendirmektedir (Bassnett, 1993, s. 70). Shakespeare'in "İlk komedyalarının en güzeli" (Urgan, 2012, s. 232) olduğu düşünülen bu oyun karakterler ve olay örgüsü bakımından çok katmanlıdır. Atinalı çiftler, periler ve emekçiler olmak üzere üç farklı insan grubu (Urgan, 1996, s. 112) karakterlerin çok boyutluluğuna örnek gösterilebilir. Olay örgüsü karışıktır, ancak oyunu izleyenler veya okuyanlar Theseus'un sarayından Atina dışında kalan sihirli ormana ve yeniden saraya uzanan bu olay örgüsünü takip etmekte zorlanmazlar (Halio 2003, s. X). Oyunda perilerin arasındaki şairane diyaloglar ve işçilerin arasındaki şakalaşmalar Shakespeare'in dil ve güldürü ustalığını bir kez daha gözler önüne sermektedir. Ormandaki aşıklar Puck'ın büyülü çiçeği yanlış kişilerin gözlerine sürmesiyle yanlış kişilerle eşleşirler. Bu sırada peri kraliçesi Titania da başına eşek kafası geçirmiş Bottom'a âşık olur. Sonunda herkes kendi sevgilisine kavuşur ve oyun düğün eğlenceleriyle biter.

Oyundaki her şarkının, sözün veya eylemin bir işlevi vardır, hiçbiri öylesine konulmamıştır (Raffel, 2005, s. XXIV). Shakespeare bu oyunuyla, okuru, bir yaz gecesi ormanda yaşananlar, rüya mıydı yoksa gerçek miydi kuşkusu içinde bırakır.

5.4.2. Kaynak Metnin Metiniçi Tutarlılığının Belirlenmesi

Çevirmenle yapılan görüşmede çevirmenin çocuk oyununu uyarlarken İngilizce oyunun Bülent Bozkurt tarafından Türkçeye yapılan çevirisinden yararlandığı

öğrenilmiştir[31]. Bundan dolayı İngilizce oyun metni ayrıntılı olarak ele alınmayacaktır. Özgün oyun çocuk oyununda mercek altına alınan unsurlardan yola çıkılarak irdelenecektir.

Oyun kişilerine bakılacak olursa, özgün oyundaki *Dramatis Personae* (kişi) sayısı yirmi ikidir. Shakespeare'in diğer oyunlarından farklı olarak bu oyunda başrol oynayan oyuncu sayısı fazladır. Theseus, Lysander, Demetrius, Bottom, Hermia, Helena, Oberon, Titania ve Puck başrol sayılır. Bu oyuncuları başrol oyuncusu yerine yardımcı oyuncu kabul edersek Egeus, Quince ve Hippolyta karakterlerinin de eklenmesi sonucu sayı on ikiye çıkar (Raffel, 2005, s. XX). Ancak beş perdelik, çok karakterli ve çok katmanlı bu oyunda seyircinin olay dizisini takip etmesi zannedilenin aksine daha kolay olur (s. XXI). Elizabeth dönemi tiyatrosunda, karakterler sosyal sınıflarına göre önem sırasına koyulmaktaydı. Buna göre, Atina Dükü Theseus, Periler Kralı Oberon ve Periler Kraliçesi Titania sıralamada ilk yerleri alır. Theseus kendine güvenen, müstakbel eşi Kraliçeye (o dönemin erkeklerine göre) çok saygılı, Lysander ve Hermia'nın evliliklerine izin vermese de ilişkileri hakkında olumlu düşünen, kendisinden sınıfça oldukça aşağıda olan zanaatkarlara ve oynadıkları tiyatro oyununa sempati duyan bir yöneticidir. Oberon ise Theseus'un tersine kibirli ve kendinden aşağıda olanlara karşı otoriterdir (s. XXII). Elizabeth Döneminde, kraliçelerin krallara tabii olduğu bilinse de kraliçeler kendi çıkarları doğrultusunda hareket etme becerisine de sahiptiler. Ayrıca o dönemde kadınların cinsel anlamda öz denetimlerinin erkeklere kıyasla daha düşük olduğu söylenmektedir. Periler kraliçesi Titania da bu özellikleri bir peri hafifliğiyle sergilemektedir oyun boyunca (s. XXIII). Bu oyunda soylu sınıfı ve perilerin yanı sıra bir grup esnaf ya da diğer bir deyişle zanaatkar vardır. Bu oyunun özellikle gülmece-mizah unsurlarını oyun içinde oyun yapmaya çalışan bu zanaatkarların konuşmaları, hareketleri ve soylu sınıfı ile aralarında geçen diyalogları içerisinde görmekteyiz.

Shakespeare'in *A Midsummer Night's Dream* başlıklı oyunu soylu bir ailenin düğün merasimleri için yazdığı söylenmektedir (Olson, 1957, s. 95). O dönemde evliliğe "sosyal bir değer" (s. 100) atfediliyordu. Çocuklar ancak ailelerinin onayıyla

[31] Shakespeare, W. (1995). *Bir Yaz Gecesi Rüyası*. (Çev., B. Bozkurt), İstanbul: Remzi Kitabevi.

evlenebiliyordu (s. 101). Oyunun ilk sahnesinde Atina Dükü Theseus ile Amazonlar Kraliçesi Hippolyta'nın düğün hazırlıkları içerisinde olduğu anlaşılmaktadır. Hippolyta evliliğin hiyerarşik yapısını tersine çeviren anaerkil Amazonlar toplumunun hükümdarı olsa da (s. 102) Theseus ile evlenmeyi, bir başka deyişle onun boyunduruğunun altına girmeyi kabul etmektedir. Oyunda Theseus karakterinin Hippolyta karakterinden daha baskın olduğu görülmektedir. Theseus Hippolyta'yı nasıl 'zorla kazandığını' şu dizelerle anlatır:

THESEUS

Hippolyta, I wooed thee with my sword

And won thy love doing thee injuries, (Act 1, Scene 1, lines 17-18)

Hippolyta, seni kılıcımla baştan çıkarmıştım

Ve seni bazen yaralasam da aşkını kazandım[32] (Avcı, 2024, s. 12)

Birinci perde, birinci sahnede geçen bu diyaloğa Bülent Bozkurt çevirisinde şöyle bir sonnot düşmektedir: "Eski Yunan efsanesine göre Theseus, Attika'nın en ünlü kahramanlarından biridir. Kadın savaşçı Amazonlarla yaptığı savaşı kazanır ve Kraliçe Hippolyta'yı ele geçirir." (Bozkurt, 1998, s. 117).

Theseus yaklaşan düğünü ile ilgili heyecanını ifade ederken, Hippolyta'nın bu konudaki duygularını henüz öğrenemeyiz. Egeus'un kızı Hermia ise, tüm baskılara ve olası cezalara rağmen babasının istediği kişi (Demetrius) ile değil, kendi istediği kişi (Lysander) ile evlenmek ister. Lysander ise Hermia'ya Atina dışında bir ormanda buluşup, Atina'dan çok uzakta yaşayan teyzesine kaçarak orada gizlice evlenmelerini teklif eder. Gizli evlilikler 16. yüzyılda yasadışı sayılırdı ve bu tür evliliklere soylular iyi gözle bakmazdı (Olson, 1957, ss. 104-105). Lysander da Hermia ile yaptığı bu kaçış

[32] *A Midsummer Night's Dream* oyunundan yapılan alıntıların Türkçe çevirisi için başvurulan kaynak: Shakespeare, W. (2024). *Bir Yaz Gecesi Rüyası*. (Çev. Z. Avcı). İstanbul: Can Yayınları.

planı ile Atina yasalarının onları bağlamayacağı bir yere gidip orada evlenmeyi teklif ederek aileleri saf dışı bırakmak istemektedir.

Perilerin dünyasına yani ormana gelindiğinde, Titania yaz kraliçesi ve yer kürenin tanrıçasıdır. Bu oyunda dünyevi aşkın sembolü haline gelir (Olson, 1957, s. 111). Oberon ile çalkantılı bir evlilikleri vardır. Titania eşi Oberon'a dargındır ve Oberon ise Titania'nın efendisi olduğunun altını çizerek gücünü kanıtlamaya çalışmaktadır.

OBERON

I'll met by moonlight, proud Titania.

TITANIA

What, jealous Oberon? Fairies, skip hence.

I have forsworn his bed and company.

OBERON

Tarry, rash wanton. Am not I thy lord? (Act 2, Scene 1, lines 62-65)

OBERON

Ay ışığında buluşmak ne güzel, mağrur Titania.

TITANIA

Ne var, kıskanç Oberon? Periler, gidelim buradan.

Yemin ettim, ne yatağına girerim ne yanında olurum.

OBERON

Dur bakalım, yaygaracı şıllık. Senin efendin değil miyim ben? (s. 31)

İki tarafın da farklı kişilerle gönül ilişkisi yaşadığını ve birbirlerinden haberleri olduğunu yukarıdaki konuşmanın devamında görüyoruz. Ancak o anki çekişmelerinin sebebi, Oberon'un Titania'nın büyütmek üzere sahiplendiği bir çocuğu kendine uşak olarak istemesi, Titania'nın ise bu teklifini reddetmesidir.

Oyunun sonunda (Dördüncü perdenin ilk sahnesinde) sevenler kavuşur. Theseus ve Hippolyta, Demetrius ve Helena son olarak da Lysander ve Hermia evlenirler.

Shakespeare bu oyunla, evlilikle ilgili soyut ya da klişe gibi görünen gerçeklere dikkat çekmek istemiştir. Atina ile orman, periler dünyası ile aşıklar dünyası, aile, toplum ve doğanın düzeni arasında kurduğu paralellikler ile bu gerçeklerin önemini bir kez daha vurgulamıştır (Olson, 1957, s. 119).

Özgün oyunda aşk teması şöyle işlenmektedir: birbirine aşık karakterler 'aptal aşık' olarak betimlenmektedir. Beşinci perdede, Theseus delileri, aşıkları ve şairleri aynı kefeye koymaktadır. Aşıklar onları akıldan mahrum bırakan delilikten mustariptir. Kolay kolay çıkamadıkları zor durumların içine balıklama atlamaktadırlar (Bassnett, 1993, s. 67).

THESEUS

More strange than true. I never may believe

These antique fables nor these fairy toys.

Lovers and madmen have such seething brains,

Such shaping fantasies, that apprehend

More than cool reason ever comprehends.

The lunatic, the lover, and the poet

Are of imagination all compact. (Act 5, Scene 1, lines 2-8)

Gerçek olamayacak kadar garip. Ben asla inanmadım

Bu eski hikayelere, peri masallarına.

Aşıklarla kaçıkların beyinleri açıktır bunlara,

Tuhaf fantezilere, aklın ermediği

Mantığın bir türlü yetmediği böyle şeylere.

Deliler, aşıklar ve ozanlar

Tepeden tırnağa hayal gücüdür (s. 99)

Özgün oyun saray (Atina) ve orman olmak üzere iki farklı mekânda geçmektedir. Saray düğününe dayanan bu oyunda aşkın hem akılcı hem de akıldışı taraflarına tanık oluruz (Olson, 1957, s. 95-96). Saray aklın, akılcı aşkın; orman ise akıl dışılığın, mantıksız aşkın bir yansımasıdır. Atina'dan ormana gitmek deliliği tercih etmektir. Gece ormanda gerçekleşen olaylar ise bu deliliği kanıtlar niteliktedir (s. 107). Tüm karışıklığa rağmen, sonunda aşıklar birbirine kavuşur ve aşklarını evlilikle taçlandırır.

Özgün oyundaki çiftlerin çocuk oyunundaki karşılığı şöyledir: Dük Theseus - Kraliçe Hippolyta çifti çocuk oyununda Kraliçe - Bay Sıska çifti ile, Lysander – Hermia çifti Şekeroğlan – Balkız ile, Periler kralı Oberon - Kraliçe Titania çifti Böcek Peri - Çiçek Peri ve Dimitrius - Helena çifti ise Beteroğlan – Aykız ile temsil edilmektedir. Sihirli çiçek ile kısa bir süreliğine aşk yaşayan çiftler ise şöyledir: Kraliçe Titania - Bottom (eşek kılığında) yerine çocuk oyununda Çiçek Peri - Makara (eşek kılığında) ve Lysander – Helena (Lysander Helena'yı sevdiğini söylese de Helena onun kendisiyle dalga geçtiğini düşünür.) yerine çocuk oyununda Şekeroğlan - Aykız (İlişkilerinin seyri özgün oyundaki ile aynı gelişir.) çiftlerini görürüz.

Krallığa itaat gibi bir ebeveyne mutlak itaat de Shakespeare'in oyunlarında sorguladığı bir kavramdır (Bassnett, 1993, s. 63). *Romeo ve Juliet*'teki anne figürleri Dadı ve Lady Capulet güçsüz karakterler olarak betimlense de *A Midsummer Night's Dream* başlıklı oyunda, *Romeo ve Juliet*'tekinin aksine bir anne figürü yoktur. Bu oyunda ebeveyn otoritesine karşı gelmek, babaya karşı gelmek demektir (s. 64). Hermia, Demetrius ile evlenme konusunda hem Theseus'a hem de babası Egeus'a karşı gelir. Theseus Hermia'nın babasını 'Tanrı' yerine koyarak Hermia'yı uyarır, ancak Hermia buna pek aldırış etmez. Hermia Demetrius ile evlenmediği takdirde başına gelecekleri sorduğunda, Theseus olabileceklerden bahseder. Hermia ya ölümle cezalandırılacaktır ya da hayatının geri kalanını rahibe olarak bir manastırda geçirecektir. Hermia bunun üzerine herhangi bir boyunduruğun altına girmeyeceğini dile getirir.

Özgün oyunda, Hermia'nın babası Egeus'u kızını Demetrius ile evlendirme isteğinden, aşıkları ormanda uyurken bulan ve onların hikayelerini dinleyen Dük Theseus vazgeçirir. Egeus yasaların gücünü kullanmak istese de gençler sorunu kendileri çözer ve doğanın kanunu, yani aşk galip gelir. Bazı eleştirmenler bu oyunun

bir düğün merasimi için yazıldığı varsayımından yola çıkarak olay dizisindeki bu gelişmenin oyunun amacıyla örtüştüğünü dile getirmektedir (Bassnett, 1993, s. 65).

Özgün oyunda sosyal sınıf ayrımı temasına gelindiğinde, oyun kişileri birbirinden oldukça farklı üç sınıfa ayrılmaktadır. Bir tarafta ayrıcalıklı sosyal statüleri ve dahil oldukları değişken ilişkiler ile soylular, diğer tarafta zanaatkarlar/işçiler vardır. Bu iki zıt sosyal düzenin arasında ise, sadece orman sahnelerinde gece ve ay ışığında ortaya çıkan orman perileri bulunmaktadır. Shakespeare orman perileri ile bu oyuna bir rüya izlenimi vermektedir (Bloom, 2010, s. 130).

Oyunun sonunda, yani Theseus ile Hippolyta'nın düğün akşamında zanaatkarlar bu gece için özel olarak hazırladıkları tiyatro oyununu sergilerler. Özellikle sarayın işçi sınıfı hakkındaki düşüncelerini bu bölümde görmekteyiz. Oyunda daha önce bu iki sınıf arasında doğrudan herhangi bir diyalog geçmemektedir.

PHILOSTRATE

Hard-handed men that work in Athens here,

Which never labored in their minds till now,

And now have toiled their unbreathed memories

With this same play, against your nuptial.

THESEUS

And we will hear it.

PHILOSTRATE

No, my noble lord,

It is not for you. I have heard it over,

And it is nothing, nothing in the world,

Unless you can find sport in their intents,

Extremely stretched and conned with cruel pain

To do you service. (Act 5, Scene 1, lines 75-86)

PHILOSTRATE

Atina'nın elleri nasırlı işçi takımından;

Şimdiye kadar kafalarını hiç çalıştırmamışlar,

Ve şimdi hiç çalışmamış beyinlerini

Düğününüz için bu oyunda kullanıyorlar.

THESEUS

Ve biz de kulak vereceğiz onlara.

PHILOSTRATE

Hayır soylu efendim,

Size göre değil. Hepsine kulak verdim.

Hiçbir şeye benzemiyor, beş para etmez,

Sadece iyi niyetlerine sempati duymak mümkün,

Oyunculuk berbat, ezber dersen yok,

Hiçbir şey bulamıyor insan. (ss. 102-103)

Dük Theseus'un uşağı Philostrate düğün akşamında katılabilecekleri etkinlikleri sıraladıktan sonra Theseus'un ilgisini bir tiyatro oyunu çeker. Yukarıdaki satırlarda Theseus'un bu oyunu kimlerin oynayacağını sorması üzerine bu kişileri "Atina'da çalışan el işçileri" olarak niteleyen uşak, işçilerin daha önce işlemedikleri kafalarını bu oyun için zorladıklarını dile getirerek onları küçümser. Theseus'un oyunu görme isteğinden vazgeçmemesi üzerine ise uşak oyunun efendisine uygun olmadığını, ancak onu eğlendirebileceğine kanaat getirir. Tam o esnada Hippolyta da "zavallı kişileri kaldıramayacakları bir yükün altında ezilir görmek hoş değil" sözleriyle işçi sınıfı hakkındaki tutumunu açıklar. İşçiler bu gece için hazırladıkları oyunu oynarken de Theseus, Dimitrius, uşağı Philostrate ve Hippolyta oyun hakkında sürekli olumsuz yorumlar yaparlar. Buradan da saray erkanının kendini işçi sınıfından oldukça yukarıda gördüğünü, günlük hayatlarında işçi sınıfıyla doğrudan bir ilişki kurmadıklarını, ancak onlardan kendilerini eğlendirmek için faydalanabileceklerini anlarız.

Egeus kızı Hermia'yı Demetrius ile evlendirmek istemektedir. Hermia Dük Theseus'un Atina yasalarına dayanarak kendisini uyarmasına rağmen babasına ve dolayısıyla yasalara karşı çıkmakta ve Lysander ile evlenme isteğinden vazgeçmemektedir. Lysander'in teklifiyle Atina'dan kaçmaya karar verirler. Kaçış planının ilk adımı ormanda buluşmadır. Lysander Hermia'ya Atina'dan uzakta (böylece Atina yasalarının da geçerli olmadığı) yaşayan teyzesinin yanına giderek orada evlenmeyi teklif eder. Ertesi gece şehrin dışındaki ormanda buluşmak üzere sözleşirler. Ancak Hermia Helena'ya kaçış planlarından bahseder. Helena da bu planı Demetrius'a anlatır. Hermia ile Lysander'in kaçış planı bu dört aşığın geceyi ormanda geçirmelerine ve türlü türlü olaylar yaşamalarına sebep olacaktır. Bu plan olay dizisinin gelişiminde önemli bir yere sahiptir.

Özgün oyunun oynandığı iki mekândan biri ormandır. Bu oyunda iki grup insan geceyi ormanda geçirmektedir. İlk grupta, birbirlerinden ayrılan dört mutsuz aşık, ikinci grupta ise, Theseus'un düğün merasimi için bir tiyatro oyunu hazırlayan yerel esnaf vardır (Bloom, 2010, s. 7). Hermia ve Lysander ilişkilerine karşı çıkıldığı için, Lysander'ın Atina'dan uzakta yaşayan teyzesine kaçmak üzere ormanda buluşurlar. Atina'dan ormana gidiş, 'aydınlıktan karanlığa' geçişi temsil etmektedir (Olson, 1957, s. 106). Atina 'akıl', orman da 'aşk' ile eşleştirildiği için, Atina'dan ormana gitmek, deliliği seçmek demektir. Shakespeare ormanla ilgili sembolik çıkarımları orada gece yaşanan sahnelerle güçlendirmektedir (Olson, 1957, s. 107). Ormanda aşıkların yaşamak üzere olduğu trajedi, oyunun şiir dilindeki kabalık ve zanaatkarların oyun provaları sayesinde bir komediye dönüşmektedir (s. 108). Orman aynı zamanda perilerin de yaşadığı yerdir. Periler aşıkların ormanda kaldığı gece onların başlarına işler açar. Periler aynı zamanda oyun provası yapan zanaatkarlara da müdahale eder. Kısacası, periler ile insanlar arasındaki etkileşimin yaşandığı yerdir burası. İnsanların yaşadıklarını 'rüya mıydı, gerçek miydi' diye sorguladıkları yerdir. Özgün oyun için çok önemli bir yere sahiptir.

Bu oyunda Atina düzeni, orman ise karışıklığı temsil etmektedir. Oberon düzeni tesis etmek ve Titania üzerinde yeniden kontrol sağlamak için Puck'tan ormana gidip sihirli çiçeği getirmesini ister (Olson, 1957, s. 112). İlk amacı, eşine bir ders verip, onun aklını başına almasını sağlamaktır. Gözlerine sihirli çiçekten damlatılan Titania uyandığında karşısında Puck'un eşek kafası geçirdiği esnaf Bottom'ı görür ve ona âşık

olur. Özellikle burada geçen diyaloglarda erotik imgeler vardır. Oberon kendi yöntemiyle Titania'dan intikam almış olur. Sonrasında sihirli çiçekten Titania'nın gözlerine yeniden damlattıklarında, Titania karşısında Oberon'u görür ve yaşadıklarına inanamaz. Titania ve Oberon barışır, Titania yaşadıklarından utanır ve Oberon'un verasetini istediği çocuğu ona verir. Ayrıca özgün oyunda Puck'un yüzünden gönül işlerinde bir karmaşa yaşanır. Oberon Demetrius'un peşinde koşan Helena'ya acır ve Puck'a sihirli çiçeği Atinalı genç diye tarif ettiği Demetrius'un gözlerine damlatmasını emreder. Puck Demetrius yerine Lysander'in gözüne damlatınca ve Lysander de Helena'ya vurulunca ormanda işler karışır. Neyse ki, bir karışıklık olduğunu anlayan periler durumu düzeltirler. Dört genci de bir araya getirirler ve uykularında yine sihirli çiçekten faydalanarak Lysander'ı yeniden Hermia'ya, Demetrius'un ise Helena'ya aşık ederler.

Bir Yaz Gecesi Rüyası komedya türünde bir oyundur. Özünü komik olanın oluşturduğu ve komik-olanın nereden kaynaklandığına göre çeşitlilik gösteren temel oyun türüdür. "Uyum-dengesizlik-uyumun yeniden kurulması" gibi bir eylemsel yapıya sahiptir. Komedyada komik bir durum vardır, bu durumu komik kişiler yaratır, uyumsuzluk geliştirilir ve sonunda "mutlu son" ile çözülür (Çalışlar, 2004, s. 100). Özellikle ormanda geçen sahnelerde uyum-dengesizlik-uyumun yeniden kurulması yapısını görmekteyiz.

Oyunun kurgusal özelliklerine bakıldığında, bu oyun hem karakterler hem de olay dizisi bakımından üç katmanlıdır. Birinci katmanda aristokrasiyi (saray erkanını), ikinci katmanda perileri, üçüncü. katmanda ise zanaatkarları görürüz. Her bir grubun kullandığı dil ve konuşma şekli birbirinden farklıdır. Çevirmen Bülent Bozkurt'un deyimiyle "söz cambazı" (1998, s. 8) Shakespeare bu oyununda özellikle soyluların ve perilerin konuşmalarında söz sanatlarına sıkça başvurmaktadır. Zanaatkarların ise oldukça doğal ve gündelik bir dil kullandığına tanık olmaktayız. Bu esnaf takımı yine şiirsel ve kafiyeli bir dil kullanır ama bu dil zaman zaman kabalaşmaktadır.

5.4.3. Erek Metin ile Kaynak Metin Arasındaki Metinler Arası Tutarlılığın Belirlenmesi

Eleştirinin bu adımında özgün oyun ile çocuk oyunu uyarlaması arasındaki temel benzerlik ve farklılıklara yer verilecektir. Bu karşılaştırma sonrasında yetişkinler için

yazıldığı düşünülen bir oyunun çocuk oyununa uyarlanırken nasıl bir dönüşüm geçirdiğine, bu uyarlamanın çevirmenin belirlediği skopos'a uygunluğuna bir değerlendirme yapılmaya çalışılacaktır.

Yapılan inceleme sonucunda iki oyunun ana izlek, fantastik öğeler (sihirli çiçek, büyü), oyun kişileri (soylular, periler ve zanaatkarlar), oyun teması (aşk ve sevgi), oyun türü (komedya) gibi temel unsurlarda benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Çocuk oyununun özgün oyundan farklılaştığı noktalar ise şunlardır:

- Shakespeare oyunlarında kimi zaman ataerkil düzene karşı gelen, kimi zaman da bu düzene boyun eğen kadın karakterler yaratmıştır. Aşk ve evlilik temaları ekseninde gelişen *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası*'nda kadın karakterler "yer yer erkekler için kul-köle olan, onların peşinden koşturan, aşk ve cinsellik için her şeyi yapabilecek" (Tangün, 2010, s. 25) karakterler olarak çizilmiştir. Çocuk oyunu uyarlamasında ise kadın karakterlerin erkeklere göre daha baskın olduğu gözden kaçmamaktadır. Emel Bala ile 13.04.2024 gerçekleştirdiğimiz 2. görüşmede[33] Bala bu konuyla ilgili şunları dile getirmektedir:

> *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın cinsel içeriğinin çok güçlü olduğu yönetmenler tarafından hep üzerinde duruldu. Tabi kadın üzerinden yürüyen bir cinsellik var, biraz daha seksist bir yaklaşım var. Kadın kendi hayatıyla ilgili bir karar veremiyor, eş seçimiyle ilgili bir karar veremiyor, bir büyüyle bile bir eşeğe âşık olabiliyor gibi bayağı kadını tutsak edici bir durum var. Bu cinsellik kıskacı çocuklar için uygun değil ve tabi ve öyle anlatılmaması gerekir. Orada eğitmen tarafım devreye girmiş olabilir. Ama biraz da güçlü kadın ve her şeyi isterse yönetebilir durumu bilinçaltından gelen bir şeydir. Obur Kraliçe gerçekten çok baskın bir kraliçe, kafamızdaki kraliçe imgesinden de herhalde biraz öyle ama diğer çiftlerde mesela biraz eşitlik söz konusu. Çocukların o şeyi görebilmeleri önemliydi, çünkü çok ezen-ezilen dengesinde olursa izlemek de zor oluyor. Çocuklar o güç dengesini ne kadar eşit görürlerse de o kadar merak öğeleri ve kendileriyle bağ

[33] Görüşmenin tam metni için bkz. Ek-2

kurup, o karakterle ilişki kurup devam etmeleri söz konusu oluyor. Biraz da güçlü kadınları tercih ederim yazar olarak (Bala, 13.04.2024).

- Ayrıca diyette olmasına rağmen sürekli yemek yiyen ve dikilmekte olan gelinliğine sığamayan obur bir kraliçeyle evlilik teması çocuk oyununda mizahi bir dille anlatılmaktadır. Özgün oyunda evlenmelerine karşı çıkılan gençlerin sarayla ve aileleriyle çatışması çocuk oyununda bu gençlerin otoriteyle uzlaşma çabasına evrilmektedir.
- Özgün oyunda saray ve işçi sınıfı arasındaki ayrım, çocuk oyununda saray ve halk arasındaki sınıf ayrımına dönüşürek gençlerin evlenmelerine bir engel olarak sunulmakta, bu sınıf ayrımı temasıyla aslında insanların eşit görülmesi gerektiğinin altı çizilmektedir. Böylece eşitlik mesajı didaktik bir söylemle verilmemektedir.
- Çocuk oyunu uyarlamasında bazı kelimelerin yerlileştirilerek aktarıldığını görmekteyiz. Sihirli çiçek gelinciğe, manastıra kapatılma cezası ise zindan cezasına dönüşmektedir. Çevirmen erek kültürde çocuk okura veya seyirciye yabancı olabilecek bazı kavramları çocuklara tanıdık gelecek kavramlarla vermiştir.
- Diğer önemli bir nokta ise, özgün oyunda çok fazla alt anlama sahip olan ‘orman’ kavramının çocuk oyununa aktarımıdır. Özgün oyunda orman aşıkların buluştuğu, yerel esnafın tiyatro provalarını gerçekleştirdiği ve aynı zamanda perilerin de yaşadığı bir mekân. Çocuk oyununda da orman bir mekân olarak karşımıza çıksa da bu mekâna özgün oyundaki kadar derin anlamlar yüklenmemektedir. Çevirmen bu konuyu şöyle yorumlamaktadır:

> Orman, zaten Shakespeare’in kullanımı da o, bizim için gizemli bir yer. Hep hayal gücüne dayalı. İçinde her şeyin yaratılabileceği ama aslında tam olarak gizemini hiçbirimizin bilmediği, masallarda da hep kaybolunan, işte farklı bir yere varılan, başka bir yerden başka bir boyuta geçmeyi sağlayan yer, gizemli bir yer. Ama oyun yazımında tabi mekâna çok fazla yer vermiyorsun. Shakespeare yetişkin oyunu yazdığı için, yetişkinlere uygun bir orman yarattığı için biraz daha fazla tasvirlemiş bence. Yetişkinleri o hayal dünyasına çekme ihtiyacı duyduğu için. Ama çocuklar zaten hayal dünyasına yatkınlar, içindeler.

> O yüzden dekorla, yönetmenle, imkanlar dahilinde tamamlanır diye düşündüm. Tabi ki ormanın çok büyük bir etkisi var, ama o etmenleri yazarın yazmasından çok yönetmenin ve tasarımcının yaratması aslında çok önemli. Özel tiyatrodan geldiğim için şunu da biliyorum: mekâna bağlı durumlar verirsen bazı tiyatrolar imkansızlıktan dolayı bunu kullanamayabilirler. O yüzden biraz açık kapı bırakmak, oradaki imkânlar dâhilinde kullanmak ve yaratmaya açık bırakmak sebebiyle o kadar çok değinmedim (Bala, 13.04.2024).

Çevirmenin orman temasını çocukların hayal gücüne bıraktığı için özgün oyundaki kadar ayrıntılandırmadığını öğrenmekteyiz. Bu kararı almasında oyunun sahne boyutu da etkili olmuştur.

- Ayrıca, zanaatkarların ortaya çıktığı ilk sahne olan üçüncü sahne bu kişilerin mesleklerini anlattığı bir şarkıyla başlamaktadır. Çocuklar bu şarkıyla oyun kişileri hakkında daha somut ve net bilgilere sahip olmaktadır.

Emel Bala'nın *Bir Yaz Masalı*'na yazdığı ön söz ve kendisiyle yapılan görüşmeler ışığında, çeviriye başlamadan önce belirlediği skoposa ulaştığı sonucu çıkarılabilir. Yetişkinler için yazıldığı düşünülen, gerçek ile fantastik dünyanın iç içe geçtiği, çok katmanlı bir oyun kurgusuna ve oyun kişisine sahip bir tiyatro oyununun çocuklar için uyarlanırken de özgün oyunun estetik değerini ve dokusunu koruduğu, Shakespeare'ın dil ustalığının erek esere aktarılabildiği söylenebilir.

5.4.4. Kaynak Metnin Dramatik Örüntüsü

BİRİNCİ PERDE

1.SAHNE

İlk perde Dük Theseus'un sarayında (Atina'da) geçer. Dük Theseus ile Kraliçe Hippolyta'nın düğünlerine çok az kalmıştır. Hermia'nın babası Egeus, kızını evlendirmek istediği Demetrius ve kızının evlenmek istediği Lysander ile çıkagelir. Lysander'in kızını kandırdığından bahseder. Atina yasalarına göre çocuklar ailelerinin onayı olmadan evlenemezler. Theseus da Hermia'dan babasının sözünü dinlemesini ve yasalara itaat etmesini ister. Aksi takdirde ya ölecek ya da ömrünün kalanını bir manastırda geçirecektir. Lysander ise Hermia'yı sevdiğini duyurur oradakilere. İkisi

baş başa kaldığında Lysander Atina'dan uzakta yaşayan teyzesinden bahseder. Hermia ile orada evlenebileceklerini dile getirir. Ormanda buluşmak için sözleşirler. Tam o esnada Demetrius'u karşılıksız seven Helena gelir. Hermia'nın güzelliğinden ve Demetrius'un onu nasıl sevdiğinden dem vurur. Hermia ise Demetrius'a yüz vermediğini dile getirir ve Lysander ile ormanda buluşup kaçacakları haberini paylaşır. Helena da bu kaçış planından Demetrius'a bahsetmeye karar verir. Ondan alacağı bir teşekkür bile onun için çok şey ifade etmektedir.

2.SAHNE

Bu sahnede zanaatkarlar Dük ile Kraliçenin düğün törenlerinde sahneleyecekleri oyun için rol dağılımı yaparlar. Atina'da Marangoz Quince'in evinde toplanırlar. Quince oyunun yönetmenidir. Oynayacakları oyunun adı "Pyramus'la Thisbe'nin İçli ve Hazin Komik Aşkı ve Haince Ölümleri"dir. Rol dağılımı şöyledir: dokumacı Nick Bottom Pyramus, körükçü Francis Flute Thisbe, terzi Robin Starveling Thisbe'nin annesi, tenekeci Tom Snout Thisbe'nin babası, doğramacı Snug aslan. Rol dağılımı sırasında Bottom diğer rolleri de oynayabileceğini söyler. Arkadaşlarına verilen rollerin hemen havasına girerek tiyatroya karşı ne kadar hevesli olduğunu gösterir. Quince prova için ormanda buluşacaklarını iletir.

2.PERDE

1.SAHNE

Ormanda geçen bu sahnede ilk defa Periler ile karşılaşırız. Periler Kralı Oberon ile Periler Kraliçesi Titania'nın konuşmalarına tanık oluruz. Bu konuşmalardan Titania'nın yetiştirmek üzere evlat edindiği bir erkek çocuğunu Oberon'a vermek istemediği için Oberon ile arasının bozuk olduğunu anlarız. Ayrıca, bu çift zaman zaman birbirini aldatmaktadır ve bundan haberleri vardır. Oberon Titania'nın "efendisi" olduğunu söyler. Titania buna pek aldırış etmez. Oberon çocuk konusunda ısrarcı olunca Titania ve yanındaki periler giderler. Oberon ise peri dostu Puck, diğer adıyla Robin Goodfellow'a seslenir. Ondan ormandaki sihirli çiçeği bulup getirmesini ister. Uyurken gözüne bu çiçekten bir damla damlatılan, uyandığında karşısında ilk kimi görürse ona âşık olur. Oberon Titania'nın gözüne bundan damlatıp karşısına ilk çıkana âşık olmasını sağlayacaktır. Bu şekilde onunla eğlenerek ondan intikam almayı planlar. O sırada Demetrius'un peşinden koşan Helena'yı görür Oberon. Helena'nın

çaresizliği ve karşılıksız aşkı karşısında etkilenir ve çiçeği getiren Puck'a bu çiçekten biraz da kendisinin alıp Atinalı gencin (Demetrius'u tarif eder) gözüne sürmesini, bu genç uyandığında ilk olarak Atinalı sevimli kızı (Helena) görmesini sağlamasını emreder.

2.SAHNE

Orman sahnesi devam etmektedir. Titania Periler korosunun söylediği şarkılarla uykuya dalar. Oberon sihirli çiçeği Titania'nın gözlerine sıkar. O sırada Lysander ile Hermia da ormanda uyuyabilecekleri bir yer arıyorlardır. Puck ise ormanı dolaşır. Lysander'ı Oberon'un bahsettiği Atinalı zanneder ve onun gözlerine damlatır çiçeği. Demetrius ile Helena da oraya gelir. Lysander uyandığında Helena'yı görür ve ona vurulur. Ona aşkını dile getiren Lysander'a gücenir Helena, onun kendisiyle dalga geçtiğini düşünür. Hermia uyandığında ise yanında Lysander'ı bulamaz.

ÜÇÜNCÜ PERDE

1. SAHNE

Titania uyumaktadır. O sırada zanaatkarlar oyun provası için orada toplanır (Bottom, Quince, Snout, Starveling, Flute ve Snug). Onlar oyunla ilgili konuşurken Puck da onları izler. Onlarla eğlenmek ister. Bottom'ın kafasına eşek kafası geçirir. Eşek kafasıyla Bottom'ı gören arkadaşları orayı cinlerin bastığını söyleyerek dört bir tarafa kaçışırlar. Bottom ne olduğunu anlamaz. O esnada Titania uyanır ve karşısında Bottom'ı görür. Ona âşık olur. Bottom'a methiyeler düzmeye başlar. Bottom yine anlayamaz olanları "Bana kalırsa, sayın bayan, pek aklım ermedi bu işe. Ama yine de, doğrusunu isterseniz, bugünlerde akılla aşkın yan yana gezdiği de söylenemez" diyerek aşkta mantık aranmaması gerektiğine dikkat çeker. Titania emrindeki bütün perileri Bottom'ın hizmetine verir. Sevdiğiyle yakından ilgilenmek istiyordur.

2.SAHNE

Bu sahne Periler Kralı Oberon ile Puck'un konuşmasıyla açılır. Puck Titania ile Bottom'dan bahseder. Oberon'un hoşuna gider bu durum. Atinalı gençleri sorar (Demetrius ile Helena'yı). O sırada Demetrius ile Hermia girer. Demetrius Hermia'nın peşinden koşmaya devam ediyordur. Oberon Atinalı gencin Demetrius olduğunu

söyler. Puck ise kişileri karıştırdığını anlar. Oberon ise sitemkâr bir şekilde şu sözleri sarf eder:

(*Robin'e*) Ne halt ettin sen? Büyük bir hata yaptın,

Aşk iksirini zaten aşık birinin gözüne damlattın.

Hatan yüzünden bak neler ortaya çıkacak,

Gerçek aşk sahteye dönüşecek, sahtesi gerçek olacak. (Avcı, 2024, s. 64)

Oberon Puck'a işleri düzeltmesini, çiçeği Helena geldiği zaman Demetrius'un gözüne sürmesini emreder. Puck söyleneni yapar, Demetrius uyandığında Helena'ya âşık olur. Ancak Helena ona inanmaz. Kendisiyle hala dalga geçildiğini düşünür ve üzülür. Lysander ile Demetrius Helena için tartışırlar. Hermia da olanları anlamaz. Oberon ve Puck gelir. Oberon Puck'a kızıyordur. Puck dört genci de bir araya toplar. Onların uyumasını sağlar. Çiçekten Lysander'ın gözüne damlatır. Lysander yeniden Hermia'ya âşık olacaktır.

DÖRDÜNCÜ PERDE

1. SAHNE

Lysander, Demetrius, Helena ve Hermia uyumaktadır. Titania ve Bottom da girer. Titania Bottom'a aşk ve övgü dolu sözler sarf etmeye devam ediyordur. İkisi de uykuya dalar. Oberon ve Puck da gelir. Oberon Titania uyurken onun gözlerine yine sihirli çiçekten damlatır. Titania uyandığında karşısında Oberon'u görür. Kötü bir rüya gördüğünü, rüyasında bir eşeğe vurulduğunu anlatır. Oberon Bottom'ı gösterir, Titania ondan iğrenir. O da olanları anlayamaz. Oberon Puck'tan Bottom'a taktığı eşek kafasını çıkarmasını ister. Periler gider. O sırada ormanda gezen Theseus, Hippolyta ve Egeus gelir. Uyuyan dört genci görür. Theseus Hermia'nın seçimini o gün yapacağını hatırlar. Aşıklar uyanır. Lysander ve Demetrius kaçış planlarından başlayarak her şeyi anlatır. Demetrius artık Helena'yı sevdiğini de söyler. Theseus şöyle karşılık verir:

Güzel sevgililer, talih yüzünüze gülmüş, buluşmuşsunuz.

Bu konuyu daha da çok konuşacağız.

Egeus, senin isteklerini geçersiz sayıyorum,

Zira bu çiftler tapınağa bizimle gelecekler,

Ve sonsuza kadar beraberlik yemini edecek.

…

(s. 93)

Dük'ün bu sözlerinden genç aşıkların evlenmelerine onay çıktığını anlıyoruz. Sonra Bottom uyanır. Arkadaşlarının onu uyurken bıraktıklarını düşünür. Yaşadıklarının ise bir rüya olduğunu zanneder.

2.SAHNE

Atina'da geçer. Bottom dışındaki zanaatkarlar toplanırlar. Bottom'ın nerede olduğunu merak ederler. O sırada Bottom gelir. Arkadaşları Bottom'dan başına neler geldiğini anlatmasını ister. Bottom hiçbir şey anlatamayacağını, ancak oyunlarını sahneye koyacaklarını ve herkesin hazırlanmasını söyler.

BEŞİNCİ PERDE

1. SAHNE

Hippolyta Theseus'a aşıkların garip şeyler anlattığını söyler. Theseus ise onun sözlerini onaylar. Hippolyta ise gençlerin anlattıklarında yine de gerçeklik payının olduğunu dile getirir. O sırada gençler gelir. Theseus uşağı Philostrate'e seslenir. Eğlenmeleri için ne tür seçeneklerin olduğunu sorar. Uşak Dük'e bir liste sunar. Bu listede Dük'ün ilgisini zanaatkarların oyunu çeker. Uşak bu oyundan pek iyi bahsetmez. Theseus oyuncuların kim olduğunu merak eder. Uşağın zanaatkarlar hakkındaki küçümseyici yorumuna rağmen Dük bu oyunu görmek istediğini söyler. Ancak hem Dük hem de Hippolyta zanaatkarların zaten iyi bir iş çıkaramayacağına eminlerdir. Zanaatkarlar oyunlarını sahneler. Bu süreç boyunca Dük, Hippolyta, Demetrius ve Lysander oyunu bölerek yorumlar yaparlar. Hatta oyunun sonunu görmek istemezler. Sonra hepsi ayırılır ve Puck, Oberon, Titania ve diğer periler gelir. Gelin yatağını kutsayacaklarından bahsederler. Oyunun kapanışını Puck yapar.

5.5. Verilerin Değerlendirilmesi

Skopos bağlamında oluşturulan çeviri eleştirisi yöntemi ile Shakespeare'in yetişkinler için yazdığı düşünülen *A Midsummer Night's Dream* başlıklı oyunun Emel Bala tarafından *Bir Yaz Masalı* adıyla çocuk oyununa uyarlanması sürecine ışık tutulması amaçlanmıştır. Buna göre elde edilen bazı bulgular şöyledir:

- Çocuk oyununda, özgün oyunda olduğundan daha az oyun kişisi yer almaktadır. Sahne sayısı aynı kalmakla beraber perde sayısı bire düşmektedir. Böylece, çocuk oyunu özgün oyuna göre çok daha kısadır. Bu değişiklikler çocuklara daha yalın ve kolay anlaşılır bir oyun sunmak için yapılmıştır.
- Çocuk oyunundaki oyun kişilerinin isimleri Türkçeleştirilmiştir. Oyun kişilerinin isimlerinde, zıtlıklar kurularak çocukların bu kişilerin özellikleriyle ilgili fikir sahibi olmaları sağlanmıştır. Beteroğlan-Şekeroğlan, Obur Kraliçe-Bay Sıska, Çiçek Peri- Böcek Peri isimlerinde zıtlık kurulan kişilerdir. Diğer oyun kişilerinin ise kişiliklerinde zıtlıklar bulunur. Balkız- iyi yürekli, mutlu, Aykız- kıskanç, mutsuz, Çekirge-yaramaz, hareketli ve ukala, Lale- sakin ve uslu. Tüm bu özellikler oyun kişilerinin çocuklar için renkli ve kolay akılda kalır olmasını sağlamıştır (Bala, 2018).
- Özgün oyunda yer alan ve yetişkin dünyasına ait bazı kavramlar çocuk oyununda bulunmamaktadır (cinsellik, din ve mitoloji ile ilgili kavramlar). Bazı kavramlar ise çocuk oyununda değişime uğramıştır. Özgün oyunda ormandaki sihirli çiçeğin çocuk oyunundaki ismi gelinciktir, özgün oyunda Hermia'nın alacağı manastıra kapatılma cezası, çocuk oyununda zindan cezasına dönüşür, özgün oyunda Periler bir çocuğun veraseti yüzünden kavgalılardır, çocuk oyununda perilerin aralarındaki dargınlık erkek perinin evlilik yıldönümlerini unutmasına bağlanır.
- Özgün oyunun türü komedyadır. Özellikle zanaatkarların ve perilerin olduğu sahnelerde komik ve eğlenceli replikler bulunmaktadır. Çocuk oyununda bu tür repliklere oyun boyunca rastlanmaktadır. Saray erkanı,

periler ve zanaatkarların diyaloglarında güldürü unsurları sık gözlemlenmektedir.

- Özgün oyunun ağdalı dili ve şiirselliği dikkat çekerken, çocuk oyununun dili daha gündelik ve doğaldır. Çocuk oyununda şarkı ve kafiyeli diyaloglar sıkça yer almaktadır.
- Özgün oyunun ve çocuk oyunun dramatik örüntüleri "dramatik örüntü" başlığı altında verilmektedir. Buna göre, iki oyun da ana izlekleri, fantastik öğeler (sihirli çiçek, büyü), oyun kişileri (soylular, periler ve zanaatkarlar), oyun teması (aşkın ve sevginin gücü), oyun türü (komedya) gibi temel unsurlarda benzerlik göstermektedir. Ancak çocuk oyununda oyun kişilerinde azalmaya gidilmesi dramatik örüntüde de genel anlamda bir sadeleşmeye yol açmıştır. Bala, oyun kişilerinin bazı özelliklerini sivrilterek çocuk oyununu özgün oyuna göre daha komik bir oyun haline getirmeyi amaçladığını dile getirir. Zanaatkarların oyun provalarını aldıkları sahnelere yapılan eklemelerle güldürü unsurları artırılmıştır (Bala, 2018).

5.6. *Fırtına* Başlıklı Çocuk Oyununun Çözümlemesi

5.6.1. Erek Metnin İşlevinin Belirlenmesi

Tiyatrocu-çevirmen Zerrin Altıok'un bu tez kapsamında inceleyeceğimiz oyunu Shakespeare'in *Fırtına* başlıklı oyunundan uyarladığı aynı isimli çocuk oyunudur. Bu oyuna Ankara Devlet Tiyatroları Sevgi Sanlı Oyun Arşivinden[34] ulaşmak mümkündür. Bu oyun 2009-2010 sezonunda Bursa Devlet Tiyatrosu, 2011-2012'de Erzurum Devlet Tiyatrosu ve 2015-2016'da Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelenmiştir. Ayrıca 9 Nisan 2004[35] tarihli bir gazete haberinden bu oyunun Kadıköy Halk Eğitim Merkezi'nde de sahnelendiğini öğreniyoruz. "Çocuklar için Shakespeare" başlıklı bu haberde Altıok'un uyarladığı çocuk oyunu hakkında, "her yaş grubundan çocuğa hitap

[34] https://www.devtiyatro.gov.tr/DevletTiyatro/tr/Basdramaturgluk/9018 (Erişim Tarihi: 31.10.2023)

[35] https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/cocuklar-icin-shakespeare-38590891 (Erişim Tarihi: 31.10.2023)

ediyor", "oyunun 19 kişilik kadrosu sekiz kişiye düşürüldü ve sadece ana karakterler bırakıldı, böylece çocukların sadece ana karakterlere dikkatini verip, sıkılmamaları sağlandı" ve "oyundaki uzun diyaloglar çocukların anlayabilmesi için kısaltılmış" gibi ifadelere yer verilmiştir. Zerrin Altıok ile 08.06.2024 tarihinde e-posta üzerinden gerçekleştirdiğimiz görüşmede[36], Altıok bu oyunun nasıl ortaya çıktığını şöyle dile getirmiştir:

> Fırtına oyununun çıkış noktası yönetmen Barış Erdenk'in bu oyunu çocuk oyunu olarak sahnelemek istemesi fikriyle ortaya çıktı. Bu işin başlangıç noktasıydı elbette. Ben yazar olarak böyle bir uyarlamanın yapılabileceği noktasında devreye girdim. Çocuk tiyatrosunun estetiğini, nasıl yapılması gerektiğini iyi biliyor olmam böyle bir kaynaktan yararlanıp yararlanamayacağım konusunda bana ışık oldu. Fırtına tam bir uyarlama olmaktan çok çocuk oyununa ilham olabilecek mükemmel öğeler barındırıyordu. Fantastik olana yer vermeye uygundu. İçerisinde iktidar, iktidar hırsı gibi yetişkinlere yönelik temalar olsa da çocukların naif dünyası için kullanabileceğim temalar da vardı. Affetmek, cezalandırmak, ödüllendirmek, sevmek, iyi olan kötü olan, ders çıkartmak, sevgi gibi. (Altıok, 08.06.2024)

Çocuk oyunu olarak kaleme alınan *Fırtına* oyunu[37] 40 sayfadır. Beş sahneden oluşmaktadır. Birinci sahnenin başında verilen sahne direktifinden oyunun Prospero'nun renkli patlamalar eşliğinde sahneye düşmesiyle başladığını anlarız. Bu sahnede (ss.1-6) oyunun baş karakteri Prospero ve cini Ariel ile tanışırız. Ayrıca bu sahnede Prospero'nun, kızı Miranda'nın, cini Ariel ve 'biçimsiz köle'si Caliban'ın ıssız bir adada yaşadığını öğreniriz. Prospero Napoli Kralının gemisini görür görmez kendisine ihanet eden Napoli Kralını cezalandırmak amacıyla gemiyi yakalamak için Ariel'den yardım ister. Ariel ise bir fırtına çıkartmayı önerir. İkinci sahnede (ss. 6-7) gemiciler Trinculo ve Stephano, Napoli Kralı Alonso ve oğlu Ferdinand gemidedir ve fırtınayla boğuşmaktadır. Sahnenin sonunda verilen sahne direktifinden ise geminin bir yere çarpmasından sonra denizdeki fırtınanın sona erdiğini anlarız. Üçüncü sahnede (ss. 7-12) bu fırtınayı Ariel'in çıkardığını öğreniriz. Prospero'nun kızı

[36] Görüşmenin tam metni için bkz. Ek-3

[37] Devlet Tiyatroları Sevgi Sanlı oyun arşivinden edinilen oyun metni.

Miranda babasının ve cinin böyle kötü bir olaya sebep olduğunu fark edince onlara sitem eder. Prospero ise neden böyle bir olaya kalkıştıklarını, zamanında Milano Kralı iken kardeşi tarafından oradan nasıl sürüldüğünü anlatır. Dördüncü sahnede (ss. 13-31) Miranda ile Ferdinand birbirlerine ilk görüşte âşık olur. Ariel'in görünmez olup aşıkların konuşmalarına dahil olmasıyla komik sahneler yaşanır. Ayrıca Caliban'ı ilk kez bu sahnede görürüz. Çalışırken bir yandan efendisi Prospero hakkında kötü şeyler söylemektedir. Adaya çıkan iki gemici (Trinculo ve Stephano) ile karşılaştıktan sonra da Stephano'yu yeni efendisi ilan eder ve onlarla beraber Prospero'yu öldürme planı yapar. Daha sonra aynı grup Napoli Kralı Alonso ile karşılaşır. Alonso aklını yitirmiştir. Kral ile alay ederler. Beşinci sahnede (ss. 31-40) Caliban ve iki gemici ile Prospero'nun mağarasının önünde onu öldürmeyi planlarlarken, gök gürültüsünü çıkarttığını düşündükleri Tanrı Zeus'tan korkarlar ve Zeus'un bunu durdurmasına karşılık Prospero'yu öldürme planından vazgeçeceklerinin sözünü verirler. Ferdinand Caliban'ı ilk kez gördüğünde ondan korkar ve kaçmaya başlar. Sonra herkes birbirinden kaçar. Gemide bir kovalamaca başlar. Alonso ile Ferdinand fırtınadan sonra ilk defa karşılaşır. Babasının hafızasını kaybettiğini anlayan Ferdinand ona kral olduğunu hatırlatacak şeyler söyler. Ayrıca Prospero ve Alonso da geçmişle ve birbirleriyle yüzleşir. Sahnenin ve oyunun sonunda Ariel dışında adadaki herkes gemiye biner ve adadan ayrılır.

5.6.2. Çevirmenin *Skopos*'unun Belirlenmesi

Bu tez çalışmasında Shakespeare'den uyarladığı bir oyunla yer alan Zerrin Altıok ortaöğrenimini Bornova Anadolu Lisesi'nde tamamladıktan sonra 1985 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü'ne girmiştir. Buradan 1991'de doktora unvanıyla mezun olmuştur. 1990-2005 yılları arasında GSF Sahne Sanatları Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev almış; 2005-2011 yılları arasında da Kıbrıs Türk Devlet Tiyatroları'nda çalışmıştır. Yazdığı çocuk oyunları Devlet Tiyatroları'nda, İstanbul Şehir Tiyatroları'nda ve özel tiyatrolarda oynamıştır.[38] Çevirmen Almanya'da yaşamakta ve Actors Company Berlin adlı bir

[38] Bu bilgiler Zerrin Altıok'un görev yaptığı "Actors Company Berlin" adlı tiyatro okulunun internet sitesinden alınmıştır. http://www.actorscompanyberlin.com/index.php/pages/akademik-kadro/106-doc-dr-zerrin-akdenizli (Erişim Tarihi: 10.11.2023)

tiyatro okulunda doçent olarak görev yapmaktadır. Eğitmenliğin yanında tiyatro çalışmalarına da devam eden çevirmen hem çocuk oyunu uyarlamaları hem de özgün çocuk oyunları kaleme almaktadır. *Fırtına* oyununun çevirmeni Zerrin Altıok ile çocuk oyununun skopos'unu belirleme amacıyla yapılan görüşme aşağıda işlenmektedir.

Yönetmen Barış Erdenk *Fırtına* oyununu çocuklar için sahnelemek isteğini çevirmenle paylaşmış, bu oyunun bir çocuk oyununa dönüştürülüp dönüştürülemeyeceği konusunda ise son kararı çevirmen vermiştir. Çevirmen hem öğrenciyken hem de eğitmenken inceleme fırsatı bulduğu bu oyunun içinde "affetmek, cezalandırmak, ödüllendirmek, sevmek, iyi olan – kötü olan, ders çıkartmak, sevgi gibi" çocuklara uygun temalar olduğu ve oyun fantastik öğelere yer verme imkânı sunduğu için oyunu çocuk oyununa dönüştürmeyi kabul etmiştir (Altıok, 08.06.2024). Kısacası, çevirmen bu oyunu bir tiyatro yönetmeninin isteği üzerine değerlendirmiş ve çocuk oyununa uyarlamıştır. Uyarlama yapma kararını çevirmen aldığı için yönetmenle aralarında herhangi bir işveren-çevirmen ilişkisi olmadığı söylenebilir.

Çevirmenin yetişkinler için yazılan bu oyunları çocuk oyununa uyarlamasındaki öncelikli amacı, bir Shakespeare oyununu, Shakespeare'den uzaklaşmadan, ancak çocuk seyircinin özelliklerini de hesaba katarak çocuklara ulaştırmaktır (Altıok, 08.06.2024).

Çevirmene göre, bir çocuk oyununu yetişkinler için yazılmış oyunlardan ayıran temel fark oyununun sahneleneceği seyirci kitlesidir. "Olay örgüsünden, karakterlere, karakterlerin temsil ettiği düşünceye, mesajın içeriğinden sunulma şekline, diyaloglardan, ışığına, kostümüne, dekoru*"* gibi hususlar yeniden ele alınmalıdır. Bir karakterin sözlerini basitleştirmenin çocuk oyunu için yeterli olmadığının altını çizen çevirmen çocuk oyununun dilinin çok farklı olduğundan bahsetmektedir (Altıok, 08.06.2024).

> Shakepeare'i ve eserlerini tanıyor olmamın yaptığım uyarlamaya çok da bir katkısı olduğunu sanmıyorum. Sonuçta yeniden bir oyun dili yaratıyorsunuz. Yalnızca metinden bahsetmiyorum. Çocuk tiyatrosunun tüm estetik değerlerini içine kattığınız bir dil bu. Yola çıktığınız eserin olayları, karakterleri, çatışması,

> düşüncesi artık çocuk tiyatrosu ölçütlerine göre yeniden harmanlanır (Altıok, 08.06.2024).

Çevirmenin çeviri sürecine başlamadan önce belli bir amaç benimsediğini ve çevirisini erek kitleyi de göz önüne alarak bu amaç doğrultusunda yaptığını savunan skopos kuramı, tüm çeviri sürecinden ve çıktısından çevirmeni sorumlu tutarak ona 'uzman' kimliğini vermektedir. Çevirmenlerle yaptığımız söyleşilerde de 'uzman çevirmen kimliği' vurgusu dikkat çekmektedir. Zerrin Altıok tiyatro eğitimi almıştır. Tiyatro eğitmenliği, oyun yazarlığı ve yönetmenliği gibi tiyatronun birçok alanında aktif çalışmaktadır. Ayrıca söyleşi boyunca çocuk oyunu yazmanın veya uyarlamanın birincil şartının alanında uzman biri olmak olduğunu dile getirmiştir (Altıok, 08.06.2024).

> Burada yalnızca bir Shakespeare klasiğinin çocuk oyununa dönüştürülmesi dikkat çekiyor ama asıl mesele çocuk tiyatrosu konusunda ne kadar yetkin olduğunuzla ilgili. Eğer oyun yazma konusunda özellikle çocuklara yönelik oyun yazma konusunda yeterli donanıma sahip değilseniz; nereden uyarlama yaptığınızın da bir önemi yok aslında. Ortaya her zaman eksik ve kötü bir oyun çıkartırsınız. Fırtına oyunun çocuklar tarafından beğenilmesinin ve profesyonel tiyatrolarca sahnelenmesinin nedeni bir Shakespeare uyarlaması olmasından kaynaklı değil. Uyarlama yapacak yazarların uyarlayacağı alanda uzman olmaları en önemli önceliktir. Yoksa yararlandığınız eserin mükemmel olması sizin iyi bir ürün ortaya çıkarmanız için tek ve geçerli koşul olmuyor ne yazık ki… (Altıok, 08.06.2024).

Çevirmen, çocuklar için uyarlama yapmanın özgün oyun yazmaya kıyasla daha çetrefilli olduğunu şu şekilde anlatıyor:

> Oyun bir Shakespeare uyarlaması olarak gün yüzüne çıktığından en başta bir Shakespeare oyunu olması gerekiyor. Malzemeye bu açıdan saygı ve itaat gerekli. Hem Shakespeare oyunu olacak hem de sizin yaptığınız bir oyun olacak. Bunun getirdiği sorumluluk ve zorluk özgün oyun yazmanın zorluğundan kat ve kat fazla. Karakterler, olay örgüsü, dolantı ve merak öğeleri, hikâyenin gelişimi, final bütün bunlar hem Shakespeare'den olacak hem de çocuk oyunu olarak yeniden kurgulanıp yaratılacak. Burada devreye işinizdeki uzmanlık giriyor. Konu yalnızca uyarlama yapmaktan uzaklaşıyor ve sizin oyun yazmayla ilgili ustalığınıza

> dayanıyor. Oyunu önünüze koyup şablon çıkartmıyorsunuz ki… Ya da bir karakterin sözlerini basitleştirip yalınlaştırmak onu çocuk oyunu yapmıyor (Altıok, 08.06.2024).

Çocuklar ve çocuk oyunları alanında donanımlı olmanın öneminden bahseden çevirmen, aksi bir durumda oyun yazımı ve sahnelenmesi sırasında çocuk psikologlarından veya pedagoglardan destek alınması gerektiğini belirtmektedir (Altıok, 08.06.2024). Ancak bu destekten faydalanan yazarın yine bilinçli hareket etmesinin önemini şu sözlerle vurgulamaktadır:

> Bir psikoloğun size söyleyeceği şeyi sahneye nasıl taşıyacağınızı bilmeniz gerekiyor. Sahne çocukları eğiten ama bunu kendi estetik yöntemleriyle yapan bir alandır. Siz eğer aldığınız tavsiyeleri olduğu gibi cümlelere dökerseniz orası sahne değil kürsü olur. Tiyatronun da haz verme ilkesini yerle bir etmiş olursunuz. Ben böyle bir yardım almadım. Ama üniversitede çocuk tiyatrosuyla ilgili dersler aldım. Sonrasında da nasıl çocuk tiyatrosu yapılır üzerine yüksek lisans dersleri verdim ve tezler yaptırdım (Altıok, 08.06.2024).

'Tiyatrocu-çevirmen' kimliklerine sahip çevirmenin Shakespeare'in oyunlarını çocuk oyununa dönüştürürken uyarlama süreci öncesinde ve süreçle ilgili aldığı kararlarda bilinçli davrandığı görülmektedir.

5.6.3. Erek Metnin Metiniçi Tutarlılığının Belirlenmesi:

5.6.3.1 Oyun Adları ve Sahnelere Verilen Başlıklar

Shakespeare'in *The Tempest* başlıklı oyunu Türkçeye *Fırtına* olarak kazandırılmıştır. Özdemir Nutku çevirisine yazdığı "Fırtına Üzerine" başlıklı ön sözde oyunun adıyla ilgili bir dipnot düşmüştür. Bu dipnotta, oyunun adının aslında "Kasırga" olması gerektiğinden, ancak daha önceki çevirilerde "Fırtına" olarak çevrildiği için "hatalı da olsa" kendisinin de bu adı seçtiğinden bahseder.[39] Nazif Uslu, ilgili oyunu *Fırtına* adıyla Türkçeye uyarlamıştır, bu uyarlamanın ilk sayfasına çevirmen "W. Shakespeare'in aynı başlıklı eserinden esinlenilerek Çocuk Oyunu metni olarak

[39] Shakespeare, W. (2020). *Fırtına*. (Çev. Ö. Nutku), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

yeniden yazılmıştır" notunu düşmüştür. Kısacası, Nutku yanlış bir çeviri olduğunu iddia etmiş olsa da *The Tempest* oyunu edebiyat çoğuldizgesinde *Fırtına* olarak yer edinmiştir. Zerrin Altıok da çocuklar için uyarladığı oyunu *Fırtına* olarak adlandırmıştır. Fırtına olayı özgün oyunda olduğu gibi çocuk oyununda da adeta oyunun çatısı işlevi görmektedir.

Özgün oyun beş perde ve dokuz sahneden oluşmaktayken, özgün oyunun yaklaşık üçte bir uzunluğundaki çocuk oyununda tek perdede beş sahne vardır. Özgün oyunda perdeler ve sahneler yalnızca numara ile adlandırılmaktadır (Act 1, Scene 1). Çocuk oyununda da aynı strateji izlenmiştir. Sahnelere herhangi bir isim verilmemekle beraber, her sahnenin başında olayların yaşandığı mekân bilgisi yer almaktadır.

5.6.3.2 Oyun kişileri

Çocuk oyunundaki oyun kişileri sırasıyla şöyledir: Prospero, Ariel, Trinculo, Stephano, Alonso, Ferdinand, Miranda ve Caliban.

Özgün oyunda ön plana çıkan karakterlerin çocuk oyununa yansımasına bakılacak olursa; Prospero kendi beceriksizliğiyle alay edebilen bir büyücü ve en büyük yardımcısı Ariel'e zaman zaman kızsa da onun yaptıklarını takdir etmeyi bilen bir efendidir. Özgün oyundakinden farklı olarak Ariel'e akıl da danışır. Oyunun sonunda Prospero, Ariel'i özgür bırakır. Caliban Prospero'nun arkasından iş çevirmiştir, ancak Prospero "senin o kaba görüntün altında saf bir insan yüreği olduğunu biliyorum" diyerek ona karşı da bağışlayıcı olmuştur. Çocuk oyununda Prospero'nun zaman zaman "huysuz yaşlı adam" tepkileri verdiği söylenebilir. Yine de daha ılımlı ve iş birliğine açık bir karakter olarak tasvir edilmektedir. Ariel çocuk oyununda efendisine karşı daha cüretkardır ve ona tavsiyeler verir. Ayrıca, Miranda ve Ferdinand'ın aşkı ile fırsat buldukça alay eder.

İlk defa dördüncü sahnede Ariel'in cinsiyeti hakkında yorum yapılır. Ferdinand Prospero'nun kendisinden beklediği işleri yaparken Miranda'ya seslendiği sırada Ariel yine alay etmek için Ferdinand ile Miranda gibi konuşur. Miranda, Ferdinand'ın (Ariel'e) söylediği güzel sözleri duyunca öfkelenir. Kadın taklidi yapan Ariel "Bu erkekler böyle olur güzelim. İyisini buldu mu döndürüverir kafasını" der. Ferdinand ise methiyeler düzdüğü kişinin Miranda değil de Ariel olduğunu anlayınca "Şu cadaloz kılıklı, ne idüğü belirsiz bir yaratığa âşık olabileceğimi nasıl düşünürsün?" diye sitem

eder. Burada, Miranda yerine geçen Ariel "cadaloz kılıklı" olarak tasvir edilse de "ne idüğü belirsiz" ifadesi cinsiyeti konusundaki belirsizliği güçlendirmektedir. Diğer bir oyun kişisi Caliban, Prospero tarafından özgün oyundaki kadar aşağılanmaz ve çarpık yansıtılmaz. Miranda ise özgün oyunda olduğu gibi çocuk oyunundaki tek kadın karakterdir. Özgün oyundakine göre, babası ve Ariel ile daha rahat konuşmakta ve onlarla zaman zaman şakalaşmaktadır. Ancak çocuk oyununda da Miranda "saf", "yufka yürekli" ve "asil duygulu" olarak nitelendirilmektedir.

Oyun kişilerinin adları çocuk oyununda değiştirilmeden bırakılmıştır.

5.6.3.3 Yetişkin Dünyasına Ait Kavramlar

Çocuk oyununda ikinci sahne tamamıyla fırtınaya ayrılmıştır. Gemide Trincula, Stephano ve Alonso arasında geçen diyaloglardan bir fırtınaya tutulduklarını anlarız.

TRİNCULO: Neler oluyor, deniz bir anda değişti.

STEPHANO: Benim mi başım dönüyor, yoksa gemi mi yalpalıyor?

TRİNCULO: Yine içmişsin, sarhoş olmanın tam sırasıydı.

ALONSO: Bu azgın dalgalar da nereden çıktı?

STEPHANO: Deniz kudurdu, ağzından köpük saçıyor.[40] (s. 6)

Alonso gemici Stephano ve Trinculo'dan bir şeyler yapmalarını ister. Onlar ise ellerinden bir şey gelmediğini dile getirirler. Aynı zamanda Alonso'nun oğlu Ferdinand'ın soyluluğu ve kraliyet gemisiyle alay ederler.

ALONSO: Bir şeyler yapsanıza. Gemici olan sizsiniz.

TRİNCULO: Dua etmekten başka hiçbir şey yapamayız.

ALONSO: İşimiz duaya kaldı öyle mi! (s. 6)

…

TRİNCULO: Gemiyi kullanmak imkânsız. Rüzgâr çok kuvvetli esiyor.

[40] Bu tezde referans gösterilen *Fırtına* başlıklı çocuk oyunu Ankara'da bulunan Devlet Tiyatroları Sevgi Sanlı oyun arşivinden alınmıştır.

STEPHANO: Paçaları sıvayın, denize atlayın.

FERDİNAND: Bunu yapamam.

STEPHANO: Tabii canım, senin gibi bir asilzade, bunu yapamaz. Ama fırtınada bu, bir bakarsın kendiliğinden denize cup!

TRİNCULO: Gemi çatırdamaya başladı.

STEPHANO: Kraliyet gemisine bakın hele, ceviz kabuğu kadar dayanıklı değilmiş.

(s. 6-7)

Karayı ilk gören Trinculo olur. Trinculo denize atlar. Stephano ve Alonso ise birbirleriyle yine ağız dalaşına tutuşurlar, onlar denize atlayamadan gemi karaya oturur.

Çocuk oyununda büyü Prospero'nun yeteneğiyle eş tutulur. Daha ilk sahnede bundan bahsedilir.

PROSPERO: Ah nedir bu başıma gelen! Ay ay her tarafım dövülmüş gibi ağrıyor! Ah beceriksiz Prospero. Ah yeteneksiz Prospero! Bir büyüyü beceremedin. Ah aman her yanım acıyor! Göğün üç arşın tepesinden düştüm yav kolay mı?! Yok eski gücüm kalmadı artık. Yeteneğim yavaş yavaş kayboluyor. (s.1)

Fırtınaya tanık olan ve gördüklerinden dehşete düşen Miranda babası Prospero'ya ve Ariel'e adeta hesap sorar. Bu fırtınayı babasının "gücü" sayesinde çıkarttığının farkındadır.

MİRANDA: Anlaşıldı. Kimsenin bir şey itiraf etmesine gerek yok. Ben anladım. (Prospero'ya) Ama neden? Neden baba? Gücünüzü neden böyle bir işe veriyorsunuz? Gemiden yükselen çığlıklar, içinde acı çeken insanlar olduğunu göstermez mi? Nasıl bu kadar rahat olabilirsiniz?! (Karaya oturmuş gemiyi fark eder) Aman Allahım, işte burada! Ne hale gelmiş böyle?! (Yaklaşır) Ama hala ihtişamını koruyor. Belli ki soylu insanlar varmış içinde. Zavallılar ölüp gittiler şimdi. (Hışımla onlara döner) Her şeye gücü yeten bir Tanrı olsaydım, onları yutmaması için denizi yerin dibine geçirirdim. (s. 8)

Son sahnede Trinculo ve Stephano ile iş birliği yapmaya istekli Caliban Prospero'nun büyü yapabildiğini vurgular. Stephano da onunla ve Prospero'yla dalga geçer.

CALİBAN: … Cinlidir o. Büyü ile halleder işlerini.

STEPHANO: (İçer) Biz de yaparız. Hele kafayı bu kadar çekmişken… Hokus Pokuuuuus! (s. 31)

Çocuk oyununda Prospero ve Ariel bir ‘efendi-köle’ ilişkisi çizer. Bu ilişki bağlamında Ariel Prospero’dan özgürlüğünü istemektedir.

PROSPERO: Hah nihayet! Hangi cehennemdeydin?

ARİEL: Senin cehenneminde. Bu adanın içinde…

PROSPERO: Yaa demek öyle oldu. Ne çabuk unuttun eski günlerini…

ARİEL: Ama ben bugünleri de unutmak istiyorum efendim Prospero… Bir cin olarak size yeterince hizmet ettiğimi düşünüyorum.

PROSPERO: İnkâr edemem doğrusu.

ARİEL: O halde efendim Prospero, bana özgürlüğümü geri verin.

PROSPERO: Ne yapacakmışsın özgürlüğü?

ARİEL: Yıkayıp kurutmaya asacağım. Özgürlük bu efendim, her türlü işime yarar? (s. 2)

Prospero bu isteği Ariel’in deyimiyle küçümser ancak küçümsediğini kabul etmez. Kendi aralarında didişirler.

PROSPERO: Sen az önce özgürlüğünü istemiştin değil mi?

ARİEL: Evet, ben az önce özgürlüğümü istemiştim siz de tam olarak az önce bunu küçümsemiştiniz.

PROSPERO: Yok canım tam olarak küçümsemedim.

ARİEL: Ya da anlamsız buldunuz.

PROSPERO: Yok canım anlamsız buldum da sayılmaz.

ARİEL: Veya gereksiz gördünüz.

PROSPERO: Yo yo yanılıyorsun, tam olarak öyle değil.

ARİEL: O halde, siz ne söylediğinizi bilmiyorsunuz ben de ne duyduğumu. (s. 3)

Ariel Prospero'nun özgürlük sözüne karşılık ondan kraliyet kolyesini ister. Prospero başta karşı çıksa da Ariel onu kolyeyi verme konusunda ikna eder.

PROSPERO: Vermeyeceğiz mi dedik yav. Tamam özgürlükse özgürlük, sen şu işi tamamla bir de yanında tam bağımsızlık bedava.

ARİEL: Böyle kolay kazanıldığına göre kolay kaybedilecek bir şeye benziyor bu. Ben işimi sağlama alayım. Efendim Prospero?

PROSPERO: Ha ne var?

ARİEL: Bana taşıdığınız şu kraliyet kolyesini verirseniz. Ben de özgürlüğümü kazanınca onu size geri veririm.

PROSPERO: Buyur?

ARİEL: Kolyeyi diyorum. (s. 11)

Prospero ise Ariel'i kolyeyi kaybetmemesi için uyarır, hatta onu tehdit eder.

PROSPERO: Evet uyusam iyi olacak. Bu fırtına beni yordu. (Gitmek üzereyken) Ariel onu kaybedeyim deme.

ARİEL: Merak etmeyin. Bu, özgürlüğümün karşılığı kaybeder miyim hiç! (s. 12)

…

PROSPERO: … Kolyeme bir şey olursa ağaç kavuğuna hapsederim seni, bilesin. (s. 12)

Oyunun sonunda ise özgür kalan Ariel kolyeyi Prospero'ya geri verir.

PROSPERO: Arie? Sen ne diyorsun? Ne de olsa özgürsün artık.

ARİEL: (Boynundaki kolyeyi çıkartarak uzatır.) Eskisinden bir farkı olmayacak özgürlüğümün ama izin verirseniz arada uğrarım yanınıza. (Prospero ile sarılırlar.) (s. 39)

Çocuk oyununda Prospero, Ariel'in efendisidir, ancak aralarında güçlü bir hiyerarşik ilişki yoktur. Oyunun sonunda Prospero'nun Ariel'i özgür bıraktığına tanık oluruz. Caliban ise efendisi Prospero'dan dert yakınır ve Stephano ve Trincula ile karşılaştıktan sonra Stephano'yu yeni efendisi benimser. Bu yeni tanıştığı insanlara

hemen güvenir ve onlarla Prospero'nun arkasından planlar yapar. Çocuk oyununda Caliban ve Prospero arasındaki diyaloglar özgün oyuna kıyasla çok daha azdır.

Ariel üçüncü sahnenin sonunda özgür olmakla ilgili şöyle der:

> ARİEL: Ah Prospero senin kalbini gerçekten seviyorum. Benim sana tutsak olduğumu düşünsen de fark etmez. Asıl özgür olduklarını düşünenler tutsak bence. Haydi Ariel, bu kadar duygusallık yeter. İş başına! (s. 12)

Çocuk oyununda Prospero da diğer kişilerle beraber gemiye binip adadan gidecektir. Ancak özgün oyundaki "adadan kurtulma isteğine" yapılan vurgu burada yoktur.

Çocuk oyununda Miranda ile Ferdinand birbirlerine ilk görüşte âşık olurlar ve her fırsatta iltifat ederler. Ancak Ariel görünmez olup araya girer ve birbirlerinin ağzından saçma şeyler söyler ya da Ferdinand Miranda'yı öpeceği sırada aralarına girer. Ariel'in bu tür müdahaleleri iki aşığı komik durumlara düşürür. Yine de Ferdinand, Miranda'ya kısa bir süre sonra evlilik teklifi eder. Ancak Ariel yine işlerin hızlı ilerlemesinin önüne geçmek için müdahale eder.

> FERDİNAND: Anlaşıldı. Sen bana naz yapıyorsun. Ama şunu iyi bil, eğer istersen, seni şu anda Napoli'ye kraliçe yapabilirim. Benim karım olabilirsin.
>
> MİRANDA: Bu bir evlenme teklifi mi?
>
> ARİEL: Ohoo ateş bacayı çabuk sardı. Sıkıntısız ele geçen kazancın tadı olmaz değil mi ya…
>
> FERDİNAND: Sen benimle evlenmek istedikten sonra…
>
> ARİEL: İşleri karıştıralım bakalım.
>
> (Ferdinand sarılmak için Miranda'ya koşarken araya Ariel girer. Ferdinand nedenini anlayamadığı bu engel karşısında çırpınıp durur.)
>
> MİRANDA: Ne yapıyorsun?
>
> FERDİNAND: Sana sarılmak istiyorum ama yapamıyorum. Sanki… sanki bir şey bana engel oluyor. (ss. 16-17)

Ariel bir anda aralarından çekilince birbirlerine sarılmaya çalışan aşıklar çarpışarak kucaklaşır. O sırada Prospero geldiğini öksürerek belli eder. Miranda'ya Ferdinand'ın hain olduğunu, babasının Napoli krallığını kendi elinden aldığını söyler. Ferdinand

yanıt vereceği sırada Ariel onu gıdıkladığı için gülmekten konuşamaz. Miranda buna anlam veremez ama yine de Ferdinand'ı savunur. Kısa bir süre tüm bunların Ariel'in başının altından çıktığı anlaşılır. Prospero, Ferdinand'a ceza vereceğini belirtir. Miranda ise babasından onu bağışlamasını diler.

PROSPERO: Söylediklerim oyun değil ama… Cezalandırılacaksın. Bana köle olarak hizmet edeceksin.. Bütün yiyeceğin kurumuş kökler olacak.

MİRANDA: Baba!

ARİEL (Alaycı) Kızcağız tam da birine âşık olmuştu.

MİRANDA: Yalvarırım size baba. Benim hatırım için onu bağışlayın.

PROSPERO: Bunu duymamış olayım. Ben yıllarca intikam alacağım günü bekledim. Şimdi bütün olanları unutacak değilim. (ss. 18-19)

Prospero önce Ferdinand'ı çalıştırır. Onun odun taşıdığını görürüz. Miranda onun adına çok üzülür. Yardım etmek ister. Ferdinand bunu kabul etmez ve her fırsatta ona olan aşkını dile getirir. Son sahnede ise Miranda ile Ferdinand gemide geziyordur. Gemide diğerleriyle karşılaşırlar. Prospero, Alonso ile yüzleşmeden önce (hafıza kaybı yaşadığı sırada) Miranda ile aralarında şöyle bir diyalog geçer:

MİRANDA: Ben pişman olduğundan eminim baba.

PROSPERO: Ben de senin aklının Ferdinand'ta olduğundan.

MİRANDA: Ayıp değil ya. Seviyoruz birbirimizi.

PROSPERO: İyi yav bir şey demedik. Şu işler bitsin evlenirsiniz.

MİRANDA (Mutlu) Baba!

FERDİNAND: Sağolun efendim. (Miranda ile sarılırlar) (s. 38)

Buradan Prospero'nun kızı Miranda ile Ferdinand'ın evliliğine onay verdiğini anlıyoruz.

5.6.3.4 Gülmece Unsurları

Fırtına romantik komedya türünde bir oyundur. Komedya türünde karşımıza çıkan "uyum-dengesizlik-uyumun yeniden kurulması" gibi bir eylemsel yapının (Çalışlar, 2004, s. 100) yanı sıra oyunda romantik unsurlar da bulunmaktadır.

Çocuk oyunu da benzer şekilde kaleme alınmıştır. Oyundaki fantastik ögeler, periler, büyülerin etkisiyle yaşanılan olaylar oyunda komik olanı geliştiren ögelerdir. Oyun kişileri özgün oyundakine göre daha nüktedan bir dil kullanmaktadır.

Birinci sahnede Prospero ile Ariel'in birbirlerine seslenişleri izleyiciyi güldürebilir.

> PROSPERO: … Ariel! Arieeel! Nerdesin mendebur cin! (Yanıt bekler) Ben çağrıldığında gelmeyen bir cini ne yapayım, ha?! Gösteririm ona ben. Dur bakalım, bir de güzellikle sesleneyim. (Seslenir) Cincim, Arielcim, nerdesin! Haydi gel yanıma, sahibin çağırıyor. Ben Prospero!
>
> ARİEL: (Sesi dışarıdan gelir; işveli) Prospero!
>
> PROSPERO: (Sesi duyunca sevinir; heyecanla karşılık verir) Ariel!
>
> ARİEL: Prosperooo!
>
> PROSPERO: Arieel!
>
> ARİEL: Prospe peroooo!!
>
> PROSPERO: Arieel! Ariel! Ariel!
>
> (Ariel görünür)
>
> ARİEL: Pros prosperooo!
>
> PROSPERO: (Ariel'i fark etmez; tarzanvari bağırarak) Aaa aaaa Ariel!
>
> ARİEL: (Aniden cırtlak bir sesle konuşmaya başlar) Ne istiyorsun! (Taklit eder) Ariel Ariel! Geldik işte! (ss. 1-2)

Oyun boyunca Ariel'in hazırcevaplılığı da önemli bir güldürü unsurudur.

> ARİEL: O halde efendim Prospero, bana özgürlüğümü geri verin.
>
> PROSPERO: Ne yapacakmışsın özgürlüğü?
>
> ARİEL: Yıkayıp kurutmaya asacağım. Özgürlük bu efendim, her türlü işime yarar?
>
> PROSPERO: Neye yarar örneğin? Benim gibi bir kral olmana yarar mı, ha söyle?
>
> ARİEL: Doğru, sizin krallığınız da bir işe yaramıyor.
>
> PROSPERO: Bana bak, dilin fazla uzadı senin.
>
> ARİEL: Haklısınız ağzıma sığmaz oldu, ben bile kontrol edemiyorum. (s. 2)

Ariel'in Prospero'nun söylediklerini tekrar ettiği durumlar da eğlencelidir.

ARİEL: Ne oldu? Söylesenize.

PROSPERO: İlerde… Çok ilerde… Çok çok çoook ilerde… Küçük küçücük çok çok küçücük bir gemi direğinin minik minnacık miniminnacık ucunu görüyorum.

PROSPERO: O halde aklını çalıştır da bir şeyler düşün.

ARİEL: Düşüneyim.

PROSPERO: Çabuk düşün.

ARİEL: Çabuk düşüneyim.

PROSPERO: Bulamadın mı daha?

ARİEL: Buluyorum.

PROSPERO: Çabuk bul.

ARİEL: Çabuk bulayım (s. 5)

Üçüncü sahnede Miranda'nın fırtınayı babasının ve Ariel'in çıkarttığını anladığı anda Prospero ile Ariel konuyu bir çocuk tekerlemesinden türettikleri nükteli sözlerle kapatmaya çalışır.

MİRANDA: (Anlamaya çalışarak) Az önceki fırtınayı duymamış olamazsınız. Sakinliğinize bakılırsa bu olanlarda sizin parmağınız var.

Ariel/Prospero: Yok canım.

MİRANDA: En azından birinizin parmağı var.

ARİEL: Parmak parmağa benzer Miranda.

PROSPERO: Doğru yav, benzer. Ne bilelim şimdi kimin parmağı kimin işine karışmış. Hangi parmak ne yapmış. Kim tutmuş, kim yemiş, hangisi hani bana hani bana demiş.

ARİEL: Onu genellikle serçe parmağı söyler. O biraz küçük kaldığı için beslenmeye ihtiyacı oluyor. Boy kompleksi olduğu bile söylenir (s. 8).

Özgün oyunda beşinci perdenin birinci sahnesinde Alonso, Prospero'ya adada yaşadıklarından sonra neredeyse delirmek üzere olduğunu ve onu görünce aklındaki

dengesizliğin geçtiğini söyler. ‘Delirme’ teması çocuk oyununda bir güldürü unsuru olarak karşımıza çıkar. Zaman zaman ‘deliren’ Alonso çocukların komik ve eğlenceli bulabileceği tekerlemeler ve şarkılar söyler. Kimi zaman da saçma şeyler söylerken diğerleri onunla dalga geçer.

4. sahneden örnekler:

ALONSO: (Kendi kendine) Sini dolu kadayıf, yedim yedim doymadım, yeşil çimen üstünde, kumaş biçtim, kırpıntısını bulamadım.

TRİNCULO: Kral değil mi bu?

ALONSO: (Sesi duyunca döner; Trinculo’ya yaklaşır) Dut ağacını oyarlar, içine mani koyarlar, ağlama tintonum, ağlama, şimdi kulağını burarlar.

(Anlamsız bakışırlar.)

CALİBAN: Kral bu mu?

STEPHANO: Kralın bir parçası diyebiliriz.

ALONSO: Afedersiniz saygıdeğer beyler, sizi rahatsız etmek istemezdim ama ben oğlumu arıyorum. Benim oğlum bir deniz kazasına yakalandı da…

TRİNCULO: Vah vah!

STEPHANO: Demek oğlunuzu arıyorsunuz. Ben gördüm. Şu tarafa doğru gitti. Dümdüz yürüyün, hiç geriye dönmeyin. Öylece sürekli gidin. Siz gidin. Oğlunuz bulur sizi.

ALONSO: Sağolun. (Giderken) Lodos poyraza karışır, tokmakla karla dövüşür, sepetçilerde kavga eder, urgancılarda barışır. (Konuşarak çıkarken üçü arkasından bakar.)

TRİNCULO: Üşütmüş bu kafayı.

STEPHANO: Biraz daha böyle kalırsak benim sonum da onunki gibi olacak (s. 23).

…

ALONSO: (Geminin üzerinde belirir. Kenara oturmuş ayaklarını sarkıtmış çocuk gibi sallamaktadır. Seslenir.) Hey dostlarım merhaba!

STEPHANO: Bu da bir kral işte. (Alonso’ya) Merhaba dostum! İyisin ya…

TRİNCULO: Bak şimdi, seyret. (Alonso'ya) Naber lan? Düdük makarnası… (Stephano'ya) Nasıl konuştum? (Alonso'ya) Haydi oyna sen oralarda. Gemiyi gez dolaş. Haydi canım benim.

CALİBAN: (Kaba güler) Bu benden de salak.

ALONSO: Niye gülüyor o? Bana gülüyor? (Sinirlenmiştir.) (ss. 23-24)

Yine aynı sahnede, Alonso aklı yerindeyken Ariel ile karşılaşır. Ariel'in kraliyet kolyesini görmesi üzerine ona bu kolyeyi nereden çaldığını sorar. Ariel ise Alonso'yu kendisinin kral olduğuna ikna etmeye çalışırken Alonso bir anda yine aklını yitirir ve saçmalamaya başlar.

(Alonso kolyeyi alır. Kolyeye dalar gider. Ariel öylece kalakalmış olan Alonso'nun sağından solundan dolanır. Elini gözlerinin önünde dolaştırarak onu dalgınlığından sıyırmaya çalışır.)

ARİEL: Size bir şey hatırlatmış olmalı.

ALONSO: Yazın yaprakların üzerinde böcekler karınlarını doyururlar. Kuşlar da böcekleri yakalayıp yavrularına götürürler.

ARİEL: (Anlamaya çalışır.) Doğa işte. Bugün sana yarın bana.

ALONSO: Kışın gündüzler kısa, geceler uzundur. Hava çabucak kararır.

ARİEL: Bu iyi gelmedi sana. Ver bakayım şu kolyeyi sen. (Elinden alarak takar.)

ALONSO: Armudun sapı var, üzümün çöpü var. Buldum bir para, gittim pazara. Gördüm bir şekilli at. Dedim, amca bu atı sat. Atın bir gözü kör, biri ağlı, arka bacağı çifte dağlı.

ARİEL: Hah oldu olanlar.

ALONSO: Oğlumu gören varsa, bana tez duyura. Vuv esiyor rüzgâr, foş vuruyor dalgalar, vıy ediyor keman, vay vay halimiz ne yaman. Hazır ola geçin… Bir iki üç, bir iki üç, düşman yakında bu savaşı kazanmamız güç. Koltuğumun yayı atmış. Krallığın sesi gıcırdamakta. Aşk olsun bakkal amca. Dostunu dost bil kapılma öfkeye. Heyt asarım keserim. Nah yaparsın. Zenginlik ne çare fırtınaya kapılırsın. Kap kap üç kap yemek bedava. Geğirmek olmaz sofra adabında. Haydi oynayalım. Arkadaş olalım. Vezirlerim koşun. Tahtımı sıkı tutun. Birazdan dönerim siz otura

durun. (Giderken) Vatandaşlar, dostlarım Romalılar. Güneş çok yakıcı, fazla kalırsak cildimiz yanar.

ARİEL: (Arkasından) Bu ne ya? Kafayı uçurmuş vallaha. (Güler) Efendim Prospero'ya haber vereyim. Düşmanı olmuş akıl kaçkını. (Seslenerek Alonso'nun arkasından yönelir.) Bekle beni dostum. Kendi başına bulamazsın yolunu. (Koşarak çıkar.) (ss. 30-31)

Beşinci sahnede Ferdinand babası Alonso'yla karşılaşır. Onun bu anlamsız sözlerine pek şaşırmaz, kazada kafasını çarptığını düşünür ve ona kendini hatırlatmaya çalışır. Ariel ise baba ile oğlun konuşmasından sonra araya girer ve Alonso'nun başına meyve düştüğü için hafızasını kaybettiğini söyler.

ALONSO: (Sesi önce dışarıdan gelir; şarkı söyleyerek girer.) Ben bir divaneyim/ yollarda dolaşan avareyim/ Biraz katık biraz su/ yardım edene kul köleyim/ laylahoy laylahoy hoy/ bir gemim vardı/ dalgaları aşardı/ takıldı korkunç kayalara/ çıktı bu virane adaya/ laylahoy laylahoy hoy/ şarkılar söylerim ben/ coşar koşarım ben/ nerde bir çiçek görsem/ bal emer uçarım ben/ laylahoy laylahoy hoy…

FERDİNAND: Babacığım nerelerdeydin?

ALONSO: Yavaş gel delikanlı, her gördüğün sakallıyı baban zannetme (s. 35)

…

FERDİNAND: O kazada kafasını çarpmış olmalı. Ona yeniden kendini hatırlatacak şeyler söylemeliyim. (Alonso'yu havaya sokmaya çalışarak) Kralım selam sana!

ALONSO: Kral babandır!

FERDİNAND: Evet babamsınız. Kral sizsiniz efendim! Büyük İtalya'nın kralı… Güçlü, cesur, acımasız!

ALONSO: Pataklarım şimdi seni kafasız. (Vurur) (s. 35)

…

ALONSO: Burada neler oluyor öğrenmek istiyorum! Trinculo? Senden başlayalım.

TRİNCULO: Vallaha efendim biliyorsunuz denizde giderken fırtınaya tutulmuştuk (s. 36).

...

FERDİNAND: Adaya çıktıktan sonra birbirimizi kaybettik. Ben seni aradım. Bulamayınca umudu kestim.

ALONSO: Ben de seni bulamayınca. Ah oğlum benim, sana şöyle doya doya sarılamadım bile. Gel bakayım, gel. (Sarılırlar.) (s. 36)

…

ARİEL: Gerisi bende. Senin kafaya ağaçlardan kocaman bir meyve düştü.

ALONSO: Benim?

ARİEL: Evet. Sonra hafıza kaybına uğradın (s. 36).

Aynı sahnenin sonuna doğru Alonso Prospero'yla karşılaşır. Konuşurlarken Alonso'nun aklı gider yine.

PROSPERO: Ne dersin Alonso, bizimle gelmek ister miydin?

ALONSO: (Aklı gider) Efendim?

PROSPERO: Bizimle gelmek ister miydin?

FERDİNAND: Elbette ister.

ALONSO: Nereye gidiyoruz?

ARİEL: Attaya.

ALONSO: Armudu taşlayalım, altında kışlayalım, akşam oldu gün battı, cümbüşe başlayalım (s. 39).

Çevirmen çocuk oyununda sadece tek bir mitolojik gönderme yapmaktadır. Çevirmen çocuk oyununda Tanrıların tanrısı Zeus'a yaptığı bu göndermede zaten Zeus'un sahip olduğu güç ve yetenekten bahsetmektedir.

Çocuk oyununda son sahnede Caliban, Stephano ve Trinculo ile Prospero'nun mağarasına giderken gök gürlemeye başlar. Caliban bunun Tanrı Zeus olduğunu söyler.

CALİBAN: Tanrı Zeus bu!

STEPHANO: Ne diyor?

CALİBAN: Öfkelendirdik onu.

TRİNCULO: Ben kendisini tanımam bile.

STEPHANO: (Caliban'a) Sen bakma, cahildir o. (Trinculo'ya) Zeus ya nasıl tanımazsın? Hani doğanın dengesi bozulunca kafası bozulan var ya… (s. 32)

…

STEPHANO: Ey Ulu Zeus, seninle bir anlaşma yapalım. Biz kralı rahat bırakalım, sen de bizi…

(Dinlerler. Ses gelmez.)

CALİBAN: İşe yaradı.

STEPHANO: Yaaaa… Kafa derler buna kafa. İçinde akıl tanrısı var. Tanrıların en büyüğü. (s. 32)

Ayrıca oyun biterken de Zeus'tan bahsedilir.

TRİNCULO: (Gökyüzüne bakar) Bulutlar toplanıyor.

CALİBAN: Zeus'tur. Kendini göstermeye çalışıyor.

TRİNCULO: Yine mi bozduk doğanın dengesini?

MİRANDA: Bizi uğurluyor olmalı. (s. 40)

5.6.3.5 Kurgusal Özellikler

Shakespeare'in şiirsel ve kafiyeli dili çocuk oyununda daha nüktedan bir dile dönüşmektedir. Örneğin, çocuk oyununda Napoli Kralı Alonso'nun hafızasını yitirmesi üzerine kral olduğunu unutması ve saçma sözler söylemesi özgün oyundaki soylu dilin tam tersi özellikler taşımakta, soylu olmakla adeta alay edilmektedir. Özgün oyunda daha mükemmel tasvir edilen Prospero ise çocuk oyununda hem hareketleri hem de kullandığı dille daha beceriksiz ve sıradan biri gibi tanımlanmaktadır. Özgün oyunda birbirlerine romantik sözler söyleyen Miranda ile Ferdinand ise çocuk oyununda daha esprili diyaloglar kurmaktadır.

5.6.3.6 Dramatik Örüntü

TEK PERDE (5 sahne)

1.SAHNE

Prospero müzik ve patlamalar eşliğinde sahneye düşer. Kıyafetini düzeltirken büyüyü beceremediğini dile getirir. Eskiden bu konuda daha yetenekli olduğunu ekler. Sahnede bir o tarafa, bir bu tarafa savrulur, sonra yay gibi zıplar, kendini bir türlü durduramıyordur. Ariel'den yardım ister. Sonra yine yay gibi zıplayarak havada asılı kalır. Önce kızgın, daha sonra ise daha yumuşak bir tonla Ariel'e seslenir. Ariel sonunda gelir, Prospero "Hangi cehennemdeydin?" diye sorduğunda "senin cehenneminde" diye yanıt verir. Prospero'dan özgürlüğünü ister. Prospero özgürlüğün pek de bir işe yaramayacağını söyler. Ariel yine de diretir. Ariel Prospero'nun niye yukarıda asılı olduğunu merak eder. Prospero büyü konusundaki başarısızlığını gizleyerek, yukarından çevreyi gözlediğini söyler. Sonra bir anda uzakta bir gemi direği gördüğünü belirtir heyecanla. Ariel'den istediği dürbünle tekrar bakar. Geminin direğindeki bayraktan onun Napoli gemisi olduğunu anlar. Ariel'den kendisini yere indirmesini ister. Gemidekilerin Napoli Kralı Alonso ile oğlu Ferdinand olduğunu ve onları derhal tuzağa düşürmeleri gerektiğini dile getirir. Bu konuyla ilgili bir çözüm bulmasını istediği Ariel bir fırtına çıkartıp gemiyi batırmayı önerir. Prospero gemidekilerin boğulmasını istemiyordur. Ariel kimsenin zarar görmeyeceğini söyler. Ama sonrasında özgür kalmak istediğini de ekler. Prospero işi yaptıktan sonra özgür kalacağını söyleyince, Ariel de kendisine ihanet eden Napoli kralını cezalandırmak için elinden geleni yapacağını temin eder. Sahne biterken gök gürültüsü duyulur. Prospero gerçek bir fırtına sanıp mağarasına döner.

2.SAHNE

Gemide geçen bu kısa sahnede Trinculo, Stephano, Alonso ve Ferdinand konuşmaktadır. Gemici Trinculo ve Stephano geminin yalpaladığını ve azgın dalgaların çıktığını belirtir. Sarhoş oldukları için en başta emin olamazlar. Ama fırtınanın çıktığını anlarlar. Alonso onlara gemici oldukları için bir şeyler yapmalarını söyler. Onlar ise dua etmekten başka bir şey yapılamayacağını ve denize atlamaları gerektiğini ifade ederler. Ferdinand denize atlayamayacağını söyleyince de onun asilzadeliğiyle alay ederler. Sonra Trinculo bir kara parçası gördüğünü haykırır.

“Canını seven atlasın” diyerek denize atlar. Alonso Stephano’ya arkadaşının peşinden atlamasını salık verirken, Stephano da Alonso’ya oğlu Ferdinand’ın peşinden gitmesini söyler. Alonso panik içinde oğlunu arar. Stephano onu en son gördüğünde dalgalarla boğuştuğunu söyler gülerek. Alonso üzerine atlar ve onlar boğuşurken geminin çarpma sesi duyulur.

3.SAHNE

Prospero karaya vurmuş kraliyet gemisini görür. Ariel geminin direğinden sarkıyordur. Fırtınayı başardığı için gururludur. O sırada Miranda gelir. Fırtınadan korkmuştur. Babasının ve Ariel’in sakin olduklarını görünce bu fırtınanın onların başının altından çıktığını düşünür ve onlara sitem eder. Gemidekilerin öldüğünü düşünür ve kahrolur. Prospero kimsenin ölmediğini söyleyerek kızını avutur. Bunu da kendisi için yaptığını söyler ve kızıyla başına gelenler hakkında konuşmaya başlar. Eskiden Milano Kralı olduğunu, ancak özel işleriyle (büyü ile) uğraşırken devletin yönetimini emanet ettiği kardeşinin kendini kral zannettiğini ve Napoli Kralı’yla arkasından iş çevirdiğini anlatır. Bir gece kızıyla kendisini bir kayığa atarlar ve şans eseri şu anda yaşadıkları adaya çıkarlar. Bütün olan bitene şaşıran Miranda kıyıya oturan geminin babasının düşmanları olduğunu anlar ve cezalarını çekmeleri gerektiğini dile getirir. Prospero Ariel’den bir şey isteyecekken Ariel Prospero’nun verdiği sözü hatırlatır. Özgürlüğünü garanti altına almak için de Prospero’nun kraliyet kolyesini alır ve özgür kalana kadar onu geri vermeyeceğini söyler. Prospero Ariel’e diğerlerinin onu görüp kral zannetmemesi için görünmez olmasını söyler. Prospero kolyesine zarar geldiği takdirde onu ağaç kavuğuna hapsetmekle tehdit eder. Ariel ise “Benim sana tutsak olduğumu düşünsen de fark etmez. Asıl özgür olduklarını düşünenler tutsak bence” sözüyle özgürlük kavramını sorgulatır.

4.SAHNE

Bu sahne Miranda ile Ferdinand’ın ilk kez karşılaşması ve birbirinden etkilenmesiyle başlar. Bunu gören Ariel süreci hızlandırır. Ferdinand bir anda Miranda’yı öper. Miranda şaşırsa da bundan hoşlanır. Aşktan söz etmeye başlarlar. Ancak görünmez olan Ariel bir Ferdinand bir de Miranda adına söze girer, saçma şeyler söyleyip kafalarını karıştırır. Ferdinand fırtınadan çıkmasına rağmen ıslanmamış olmasına şaşırır. Miranda adanın ilginç bir yer olduğuna dikkat çeker. Ferdinand Miranda’yı

görür görmez âşık olduğunu dile getirirken Ariel'den bir tokat yer. Birbirlerini öpmeleri için aşıkları harekete geçiren Ariel onların arasına girerek yine işleri karıştırır. Olanlara anlam veremezler. Ferdinand Miranda'nın naz yaptığını düşünür ve isterse onu Napoli Kraliçesi yapacağını söyler. Bunun bir evlenme teklifi olduğu dile getirilir. Birbirlerine sarılmaya çalışırlar ancak Ariel engel olur, sonra Ariel aralarından bir anda çıkınca birbirlerine çarparlar. Tam o sırada Prospero öksürerek kendini belli eder. Prospero kızını Ferdinand hakkında uyarır. Onun bir casus olduğunu ve babasının zamanında Napoli krallığını kendisinden aldığını söyler. Ariel'in gıdıklamaya başladığı Ferdinand gülmekten karşılık veremez. Miranda Ferdinand'ı savunmaya kalksa da babası ona prangalar takacağını söyler. Sonra Ariel görünür olur. Ferdinand ile Miranda az önce başlarına gelenlerin sebebinin Ariel olduğunu anlar. Prospero Ferdinand'ın kendisine köle olarak hizmet edeceğini belirtir. Miranda ise babasının derdinin Ferdinand'la değil babasıyla olduğunu bildiği için Ferdinand'ın babasını adada aramaya çıkacaktır. Bu sahnede Caliban da görünür. Sırtında odun taşırken Prospero'ya bela okumaktadır. Trinculo'nun geldiğini duyan Caliban yere yatar. Caliban'ı görünce onun ne olduğuna anlam veremeyen Trinculo ise fırtına geleceğini düşündüğünden onun örtüsünün altına girer. Caliban onu istemeyince örtüyle beraber yuvarlanırlar. İçmekte olan Stephano onların yuvarlandığını görür, Caliban başını çıkarınca da ondan korkar. Trinculo'nun sesini duyan ancak onun sağ olduğuna inanmayan Stephano önce şaşırır sonra onları örtünün altından çıkarmaya çalışır ve boğuşurlar. O esnada saçma laflar söyleyerek Alonso gelir. Alonso delirmiştir. Deniz kazasına yakalanan oğlunu aradığını söyler. Onu yanlış yönlendirerek oradan gönderirler. Caliban Trinculo ile Stephano'nun Prospero'nun yolladığı cinler değil, iki gemici olduğunu öğrenir. Caliban onlardan efendileri olmalarını ister. Onlar ne isterse yapacağını söyler. Stephano Prospero'nun yerini göstermesini ister. Ariel bu konuşmayı duyar. Odun taşıyan Ferdinand'ı duyunca gizlenir ve yine onunla dalga geçer. Ferdinand Miranda ile konuştuğunu sanır. Ferdinand Ariel'i öpmeye çalışırken Miranda görür ve çok bozulur. Ferdinand ise Miranda'yı sevdiğini vurgular. Ariel kendisinden bahsettiği uzunca konuşmadan sonra oradan ayrılır. Ferdinand ise Miranda'ya kraliyet gemisini gezdirmeyi teklif eder. Sonra Ariel ile oğlunu arayan Alonso karşılaşır. Soylu olmakla ilgili aralarında atışırlar. Alonso Ariel'in krala hakaret ettiğini söyleyince, Kraliyet kolyesini gösterip kral olduğunu iddia eden Ariel de Alonso'nun aynı şekilde kendisine hakaret ettiğini

dile getirir. Alonso kolyeye bakınca bir şeyler hatırlamış gibi görünür ama sonra yine saçmalamaya başlar. Ariel Prospero'ya düşmanının aklını yitirmiş olduğunu söyleyeceğini belirtir.

5.SAHNE

Stephano, Trinculo ve Caliban Prospero'nun mağarasına ulaşırlar. Prospero'nun horlamasından korkarlar. Sonra saldırmak için doğru düzgün bir silahları bile olmadığını söyleyen Trinculo'ya Caliban efendisinin cinli olduğunu ve işlerini büyüyle hallettiğini söyler. Gök gürler, Caliban Tanrı Zeus'u öfkelendirdiklerini dile getirir. Zeus'tan Prospero'yu öldürmekten vazgeçmelerine karşılık kendilerini rahat bırakmalarını isterler. Gök gürültüsü kesilir. O sırada bir gıcırdama sesi duyulur. Geminin hareket ettiğini sanırlar. Ancak o kadar sarhoşturlar ki, kafalarının da dönüyor olabileceğini hesaba katarlar. Sonra savaş açacaklarını dile getirip gemiye doğru yürürler. Caliban kime savaş açılacağını sorunca Stephano önemli olanın savaşın kime açıldığı değil, savaşın kendisi olduğunu vurgular. O sırada Ferdinand ile Miranda gemidedirler. Trinculo ile Ferdinand birbirlerini gördüğüne şaşırır. Caliban'dan korkan Ferdinand gemide koşmaya başlar. Bu kovalamacaya diğerleri de katılır. Herkes birbirinden kaçıyor gibidir. Ariel gemiye gelir ve bir el hareketiyle koşanları durdurur. O ana dek olanların bir özetini yapar. Efendisinin Alonso'dan intikam almak istediğinden, Alonso'nun hafıza kaybı yaşadığından, Stephano'nun bunu fırsat bilip kendini kral ilan etmesinden, Caliban'ın onlara yaltaklığından ve Miranda ile Ferdinand'ın birbirine olan aşkından bahseder. Sonra dondurduğu insanları çözer, kaldıkları yerden koşmaya devam ederler. Bunu birkaç kere daha yapar. Sonunda herkes yorgun düşer. Miranda Ariel'e kızar, onun kötü bir cin olduğunu dile getirir. Ariel ise kötü olsaydı gemiden tek bir kişinin bile sağ çıkmamış olacağına dikkat çeker. Stephano kendini adanın sahibi, Caliban da kendini onun kölesi ilan eder. Miranda Caliban'ın babasına ihanet ettiğini dile getirir. Sonra Ferdinand ile babası Alonso karşılaşır. Alonso şarkı söylüyordur, yine aklı kaçık haldedir. Oğlu babasının kazada kafasını çarpmış olabileceğini belirtir ve babasına krallığını hatırlatacak şeyler söyler. Sonra babası bir anda bir şeyler hatırlar, gemiyi batırdığını iddia ederek Stephano'ya saldırır. Neler olduğunu öğrenmek ister. Ferdinand fırtına sonrası adaya çıktıktan sonra birbirlerini kaybettiklerini söyler. Ariel ise Alonso'nun başına büyük bir meyve düştüğü için hafızasının gidip geldiğini söyler.

Daha sonra Miranda ile Prospero gelir. Prospero Alonso'ya sonunda kralın adaya geldiğini söyleyince Alonso anlamaz, hafızası gitmiştir yine. Onunla imalı konuşmaya başlayınca Ferdinand babasının durumuna dikkat çeker. Prospero yaptıklarının cezasını çektiğini söyler, Ferdinand ise bağışlamaktan bahseder. Prospero kişinin pişman olması halinde bağışlamanın yüce bir duygu olduğunun altını çizer. Alonso' nun hafızası yerine gelir ve Prospero'yu tanır. Prospero başına gelenleri şöyle toparlar:

> Milano Dukası Prospero'nun ta kendisi. Milano'dan sürgün edildi. Sonunda kaderin cilvesiyle sizin kazaya uğradığınız kıyıda, karaya çıktı. Buranın efendisi oldu. Sarayım bu mağara. Hizmetlim pek az. Uyruğum dersen hiç yok. Orda duran da kızım Miranda.

Alonso Prospero ile kızının kurtulmuş olmasına şaşırırken, Prospero fırtınada batan gemiyi göstererek onların da sağ çıktığını dile getirir. Doğanın mucizelerle dolu olduğunun altını çizer. Alonso suçunu kabul eder. Prospero Alonso ile iki gemicinin adada kalacağını duyurur. Miranda Alonso'nun pişman olduğunu ve onu affetmesi gerektiğini söyler. Ferdinand babasının adada kalması durumunda kendisinin de oradan ayrılamayacağını dile getirir. Miranda da gitmeyeceğini söyler. Ariel kraliyet kolyesini efendisine uzatır ve sarılırlar. Ariel ise özgür olduğuna göre Prospero'ya bir nasihat vermek ister. Alonso'yu da adadan götürmesini diler. Daha sonra Ariel dışında herkes gemiye biner ve gemi hareket eder.

5.7. *The Tempest* Başlıklı Oyunun Çözümlemesi

5.7.1. Kaynak Metnin İşlevinin Belirlenmesi

Bu bölümde *The Tempest* oyunu hakkında genel bir bilgi verilecektir.

Shakespeare 1611-1612 yıllarından sonra oyun yazmadığı için kendisinin yazdığı son oyun olduğu düşünülen *The Tempest* edebiyat çoğuldizgesine *Fırtına* adıyla kazandırılmıştır (Urgan, 2012, s. 262). *Fırtına* beş perdeden ve dokuz sahneden oluşmaktadır (ilk iki perdede ikişer sahne, üçüncü perdede üç, son iki perde de ise birer sahne vardır). Bir varsayıma göre, Shakespeare bu oyunu yazarken 1609'da bir fırtına sırasında bir İngiliz gemisinin Bermuda Adaları kıyılarında batmasından ve tayfasının dokuz ay kadar ıssız bir adada yaşamasından esinlenmiştir (Urgan, 1996, s. 351). Bülent Bozkurt *Fırtına* oyununun çevirisine yazdığı ön sözde ise bu oyunda geçenlerin

belli bir kaynağa dayanmadığının altını çizmiş ve oyunun "Elinden mevkii, malı mülkü, her şeyi alınıp ıssız bir adaya sürülen (ve burada doğaüstü güçler geliştiren) insan ne yapar?" gibi "sanki görünüşte basit bir sorudan, gerçekte evrensel boyut ve çağrışımları olan bir motiften" yola çıkılarak yazıldığını ileri sürmüştür (1994, s. 9). Bu oyun, çok daha radikal olan, etik değerlerin sorgulandığı ve her şeyin mümkün görüldüğü (Wharton, 1988, s. 3) bir Jakobiyen tiyatro örneğidir. Prospero'nun kaybettiği dükalığı ve adadaki hükümranlığı, Caliban'a ve Ariel'e karşı tiranlığı, adalet arayışı, siyasal yozlaşma, intikam/bağışlama ikilemi, sihrin ve büyünün özgür iradeyi zedeleyici ve manipülatif gücü, sömürgecilik, insan doğası ve karakterlerin ahlaki seçimleri gibi konular bunu kanıtlar niteliktedir. Jakobiyen döneme ait olan *Fırtına*, Elizabeth dönemi tiyatro oyunlarıyla kıyaslandığında çok daha karanlık, şüpheci ve karamsar bir tablo çizmektedir.

Oyun bir adada geçmektedir ve adını daha ilk perdede yaşanan fırtınadan alır. Oyunun ana hatları şöyledir: Napoli kralı Alonso'nun, oğlu Ferdinand'ın, kardeşi Sebastian'ın, Milano Dükası Antonio'nun ve onlarla birlikte olanların gemisi, şiddetli bir fırtınaya tutulur. Bu fırtınadan 'şans eseri' yara almadan kurtulurlar ve ıssız görünen ancak Prospero'nun yaşadığı adaya çıkarlar. Prospero ile kızı Miranda arasında geçen diyaloglardan 'doğal' görünen bu fırtınayı aslında Prospero'nun doğaüstü gücüyle çıkardığını öğreniriz. Prospero hakkı olan Milano Dükalığını Antonio'ya kaptırmıştır. Antonio, Napoli kralı Alonso ile anlaşarak Prospero'nın arkasından iş çevirmiş; Prospero'yu üç yaşındaki kızıyla birlikte bir tekneye koyarak denize salmıştır. Bu olayın üzerinden on iki yıl geçmiş; Prospero düşmanlarını ve zamanında kendilerine yiyecek içecek vererek yaşamalarını sağlayan Gonzalo'yu bu adaya getirmiştir. Prospero'nun amacının intikam almak değil, düşmanlarıyla barışmak olduğu anlaşılır.

Shakespeare'in Aristo'nun üç birlik kuralına (zaman-yer-konu birliği) sadece bu oyunda uyduğu tespit edilmiştir. *Fırtına*'da olaylar bir gün, hatta birkaç saat içerisinde ve hep aynı yerde, yani adada gerçekleşmektedir. Oyunda işlenen başlıca konu ise Prospero'nun düşmanlarıyla ilişkisidir (Urgan, 1996, s. 352). Oyun dilinin şiirselliğinin dramatik kurgunun ya da kişilerin önüne geçtiğini ifade eden Urgan bu oyunun izlenmekten daha çok okunmak istenen bir oyun olduğuna dikkat çekmektedir

(s. 354). *Fırtına* Shakespeare'in yazdığı son oyun olarak kabul edilmektedir.[41] Oyunun sonunda Prospero'nun sihirden vazgeçmesi Shakespeare'in oyun yazmaktan vazgeçmesiyle ilişkilendirilmektedir (Urgan, 2012, s. 262).

Harold Bloom *The Tempest (The Annotated Shakespeare) [Fırtına (Açıklamalı Shakespear)]* (2006) başlıklı kitaba yazdığı ön sözde *Fırtına* oyununun Birinci Folyo'da komedi olarak geçmesine ve oyunda Stephano ve Trinculo gibi iki komik karakterin yer almasına rağmen, bu oyuna tam anlamıyla komedi demenin doğru olmayacağını ileri sürmüştür. Ona göre, bu oyunun bir tragedya veya tarihi bir oyun olmadığı da açıktır. Bazı araştırmacılar bu oyunu romans olarak kabul etse de Bloom'a göre oyunla ilgili kesin olan şey, akıllıca kurgulanan bu oyunun hem hüzünlü hem komik hem de görkemli olmasıdır (ss. XII-XIII). *Fırtına*'yı romans olarak kabul eden Mina Urgan bu yazın türüne ait oyunlarda "sıradan yaşamın gerçekleriyle hiçbir ilişkisi olmayan olağanüstü durumlar, heyecan verici romantik serüvenler, yeryüzünde görünmeyen gizemli kişiler, doğaüstü olaylar"ın (1996, s. 330) işlendiğini ifade etmektedir. *Fırtına'*da komik ve trajik ögeler bir arada yer almakta ve doğaüstü olaylar yaşanmaktadır.[42] Özdemir Nutku ise bu oyun hakkında kesin bir değerlendirme yapmanın zor olduğundan bahsederken oyunu satır arasında romantik komedya olarak nitelendirmektedir. Nutku "… daha akılcı olan romantik gerçeklikte hayal dünyasını inandırıcı yapmak, gerektiği kadar duyguları kamçılayan romantizm ile aklı yöneten gerçekçiliği uyumlu ve kesin bir görünüşe sokmak gerekir" (2021, s. 148) sözleriyle Shakespeare'in romantik komedyalarının duygusal olmadığının altını çizmektedir. "Fırtına bir güldürü yazarının ciddiyetini getiren" (s. 149) "son derece ciddi, lirik ve grotesk bir oyundur." (Nutku, 2020, s. IX). Bu tez çalışmasında, *Fırtına* oyunu çocuk oyununda öne çıkan özelliğiyle romantik komedya türünde ele alınacak ve oyun ile ilgili değerlendirmeler buna göre yapılacaktır.

---

[41] *Henry VIII* başlıklı oyunun 1612-13 ve *The Two Noble Kinsmen* başlıklı oyunun 1613 yıllarında yazıldığı varsayılmaktadır. Ancak Shakespeare bu oyunları başka yazarlar ile beraber yazmıştır. Bu nedenle, *Fırtına* oyunu yazarın kendi başına yazdığı son oyun olarak kabul edilmektedir (Bloom, 2006, s. XV)

[42] Bozkır, M. (2014, 7 Mayıs). Fırtına Shakespeare'e İhanet mi Ediyor?. Mimesis Sahne Sanatları Portalı. https://www.mimesis-dergi.org/2014/05/firtina-shakespearee-ihanet-mi-ediyor/

5.7.2. Kaynak Metnin Metiniçi Tutarlılığının Belirlenmesi

Oyun kişilerine bakıldığında, özgün oyundaki *Dramatis Personae* (kişi) sayısının on dokuz olduğu tespit edilmektedir. *Fırtına* oyununda Bülent Bozkurt'un "etkili ve çarpıcı konuşan", "kimi zaman güçlü ve öfkeli bir büyücü, kimi zaman şaşkın, mahzun ve yorgun bir soylu" (1994, s. 8) diye tanımladığı Prospero öne çıkmaktadır. Doğal dünyada yasal yetkilerine kardeşi Antonio tarafından el konulunca doğaüstü güçler geliştirerek cini Ariel'in aracılığıyla adası üzerinde kontrol sağlayan Prospero (Otçu, 2012, ss. 46-47) Miranda'ya karşı sempatik, Ariel'e karşı fazlasıyla dürüsttür, Caliban'ı gaddarca eleştirir ve özellikle Ferdinand'a karşı oldukça serttir (Raffel ve Bloom, 2006, s. 139). Oyunun Prospero'nun düşmanlarıyla ilişkisinin üzerine kurulu olduğunu belirten Akıncı bu karakterin oyundaki ağırlığını şöyle dile getirir:

> Prospero hâkimi olduğu adada -ki bu hakimiyet tanrısal bir gücü de simgeler – emrinde bulunan doğaüstü yaratıkların da yardımıyla düşmanlarını dize getirir ve sonuçta onların önünde dukalığını yeniden ilan eder. (2010, s. 10)

Cadı Sycorax'ın yarı insan yarı hayvan görünümündeki oğlu Caliban, Ariel gibi doğaüstü değildir, bu yüzden doğaüstü güçleri yoktur. Efendisi Prospero'nun hizmetinde çalışır. Ancak ondan nefret eder. Bir zamanlar annesinin olduğunu düşündüğü adaya egemen olmak için efendisini öldürmeyi planlar, hatta Miranda'ya tecavüz teşebbüsünde bile bulunmuştur (Akıncı, 2010, s. 13). Ayrıca Caliban isminin "Cannibal"ı çağrıştırdığı da iddia edilir (Otçu, 2012, s. 47). Ancak oyundaki kişiler tarafından kötü ve yabani bir "yaratık" olarak addedilen Caliban'ın ehlileşmiş, korkak veya zaman zaman kibar yanlarını da tanık oluruz. Bloom'a göre, Caliban bize hem çok uzak hem de bir o kadar yakındır. Annesi Sycorax'ın doğaüstü bir yanı olduğu için Caliban'ın tam anlamıyla insan olarak yaratılıp yaratılmadığından emin olmadığını dile getiren Bloom *Fırtına* oyununda Ariel'in yerine başka perilerin getirilebileceğini ancak Caliban olmadan bu oyunun olamayacağını vurgular (2006, ss.139-140). Bozkurt'un deyimiyle "İnsan gibi davranan, düşünen, konuşan (yoruma göre, belki zaman zaman insan kılığına bürünen) ama özü havadan oluşan, Prospero'nun cisimsiz kölesi Ariel" (1994, s. 9) oyunun başından sonuna kadar özgürlük peşinde olan bir peridir; ancak efendisi Prospero'nun emirlerine itaat etmekte kusur etmez. Çünkü Sycorax tarafından ağaç kavuğuna hapsedilen Ariel'i, Prospero serbest bırakmıştır ve şimdi herhangi bir kusurunda ağaç kavuğuna geri hapsetmekle

tehdit eder. Ayrıca Ariel'in cinsiyeti hakkında net bir bilgi yoktur. Perilerin cinsiyetsiz olduğu, ancak insanlara göründüklerinde bir ya da iki cinsiyeti olabileceği görüşünden yola çıkıldığında, Ariel de cinsiyetsizdir. Fakat farklı durumlarda farklı şekiller alır, farklı kılıklara girer (Vieira, 2004, s. 222).

Hayatında babası Prospero, Caliban ve Ferdinand'dan başka erkek görmemiş olan Miranda ise oyundaki tek kadın karakterdir. Oyun, yazıldığı dönemde kadınların toplumdaki ikinci sınıf konumuna gönderme yapmaktadır.[43] Prospero kızını iyi bir eş ile evlendirmeyi ve kaybettiği tahtına kendi soyundan birilerinin geçmesine olanak vererek toplumdaki saygınlığını yeniden kazanmayı amaçlamaktadır. Miranda Ferdinand'a olan aşkına rağmen babasının sözünden asla çıkmayan, masum, namus timsali, açık sözlü ve güzel bir kadın olarak tasvir edilir (Karaboğa, 2009, s. 36). Miranda babasına sadık bir evlat, sevdiğine sadık bir aşıktır.

Özgün oyun, oyuna adını veren fırtınayla başlar. Kaptan lostromoyu (tayfa başı), lostromo da gemicileri uyarır. Fırtınadan dolayı telaşlanan lostromo yolculara bağırıp çağırmaktadır. Gemide yolculuk edenlerin hatırlatıldığı lostromo yolcuların soylu oluşunun fırtınadan sağ çıkmalarına yardım etmeyeceğini iğneli bir şekilde dile getirir:

GONZALO

Good, yet remember whom thou hast

aboard.

BOATSWAIN

None that I more love than myself. You are

a councillor; if you can command these elements

to silence, and work the peace of the present, we

will not hand a rope more. Use your authority. If

you cannot, give thanks you have lived so long, and

[43] Haklı Geray, G. (2019, 20 Mart). Shakespeare'in Fırtına Oyunu. https://oggito.com/icerikler/shakespeare-in-firtina-oyunu/63830

make yourself ready in your cabin for the mischance

of the hour, if it so hap.—Cheerly, good

hearts!—Out of our way, I say! (Act 1, Scene 1, lines 19-28)

GONZALO

Bak adamım, gemide kimlerin olduğunu unutuyorsun galiba.

LOSTROMO

Kendi canımın derdindeyim burada. Siz, danışman meclisi üyesisiniz madem, şu doğa güçlerine susmayı emredin ve dalgaları yatıştırın da görelim; o zaman biz de tek halat bile çekmeyiz; hadi kullanın yetkinizi. Eğer yapamıyorsanız, şükredin hala yaşadığınıza. Kamaralarınıza gidip kendinizi felakete hazırlayın -hadi aslanlarım. Yolumuzdan çekilin diyorum.[44] (Nutku, 2020, s. 2)

Aksini dile getirseler de ölüm korkusu sarmış yolcular Sebastian, Antonio ve Gonzalo bir yandan lostromonun bu sert tavrına kızarken, diğer yandan da ölmeden önceki son sözlerini söylerler. Gonzalo ıslanmamış giysilerine dikkat çekerken aslında yaşadıkları fırtınanın gerçek olup olmadığını sorguluyordur

GONZALO

That our garments, being, as they were,

drenched in the sea, hold notwithstanding their

freshness and gloss, being rather new-dyed than

stained with salt water. (Act 2, Scene 1, lines 64-67)

[44] *The Tempest* oyunundan yapılan alıntıların Türkçe çevirisi için başvurulan kaynak: Shakespeare, W. (2020). *Fırtına*. (Çev. Ö. Nutku). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Giysilerimiz, denizde sırılsıklam oldukları halde bozulmadan, pırıl pırıl duruyorlar. Sanki tuzlu suyla lekelenmemişler de yenilenmişler gibi. (s. 34)

Bu fırtınayı Prospero'nun emri ile Ariel'in çıkardığını birinci perde, ikinci sahnede öğreniriz. Prospero fırtınayı Milano dükü olan kardeşi Antonio'dan intikam almak için çıkarmıştır. Kardeşinin bir zamanlar Milano düklüğünü kendisinden nasıl aldığını ve kızı Miranda ile beraber İtalya'dan nasıl uzaklaştırıldığını kızına anlatır. Miranda en başta babası Prospero ve Ariel tarafından çıkarılan fırtınadan dolayı babasına sitem eder; ancak babası başlarına gelenleri anlattıktan sonra ona hak verir. Fırtına Prospero'nun emriyle Ariel tarafından Prospero'nun kardeşi ve Milano dükü Antonio, Napoli Kralı Alonso ve oğlu Ferdinand'ı taşıyan gemiyi adaya oturtmak için çıkarılmıştır.

Özgün oyunda Prospero büyü konusundaki güçlerini zaman içerisinde geliştirdiği bir yetenek ve sanat gibi yansıtır. Büyü onun için istediği zaman giyip çıkardığı "tılsımlı bir giysi"dir. Napoli Kralı Alonso'nun oğlu Ferdinand'ın Miranda'ya aşkını sınamak için büyü yardımıyla onu çeşitli hallere sokar.

PROSPERO

to Ferdinand Come on, obey.

Thy nerves are in their infancy again

And have no vigor in them. (Act 1, Scene 2, lines 589-591)

(Ferdinand'a.)

Hadi, boyun eğ bana!

Kolların bebek kolu gibi, güç kalmamış hiçbirinde. (s. 28)

Beşinci perdeye büyücü giysisiyle giren Prospero, Ariel'e planının sonuna geldiğinden, büyülerinin sorunsuz işlediğinden ve cinlerinin onun emirlerine uyduğundan bahseder. Prospero büyü yapmayı bırakacağını asasını kırıp yer altına gömeceğini ve büyü kitaplarını da denize atacağını söyleyerek duyurur.

Özgürlükten ilk kez özgün oyunun birinci perde, ikinci sahnesinde bahsedilir. Fırtınayı çıkaran Ariel artık işinin bittiğini düşünür ve Prospero'dan kendisini serbest

bırakmasını ister. Ancak Prospero Ariel'in hizmetini tamamlamadığını öne sürerek onu henüz bırakmayacağını belli eder. Prospero Ariel için yaptığı "fedakârlık" ve "iyilik"lerden bahsedince Ariel geri adım atıp, "efendi"sine teşekkür eder ve ondan af diler. Prospero Ariel'e özgürlüğünü iki gün sonra vereceğini söyler.

PROSPERO

Do so, and after two days

I will discharge thee.

ARIEL

That's my noble master.

What shall I do? Say, what? What shall I do? (Act 1, Scene 2, lines 355-358)

PROSPERO

Öyle davransan iyi olur.

Ben de iki gün sonra seni azat edeceğim.

ARIEL

İşte benim soylu efendim.

Sizin için ne yapmamı istiyorsunuz?

Söyleyin, ne yapayım? (s. 18)

Oyunun son sahnesinde Prospero Ariel'in özgür olacağına dair yine söylemlerde bulunur. Özgün oyunda özgürlük kavramını en sık dile getiren karakter Ariel'dir. Ariel, Prospero'nun hizmetindeki bir peridir. Genel olarak Prospero'ya itaat eder, emirlerini yerine getirir. Emirlerini yerine getirirken de özgür kalma isteğini her fırsatta efendisine hatırlatır ve efendisi özgürlüğüne kavuşacağını söylediğinde mutlu olur. Nihayetinde, son sahnede, Prospero Ariel'e son bir görev daha verir ve bundan sonra özgür kalacağını söyler. Ancak oyun burada sona erer. Ariel'in özgürlüğüne kavuşup kavuşmadığını aslında net olarak bilemeyiz. Prospero açısından bakıldığında, Prospero adanın kralıdır ancak adadan kurtulmak istiyordur. Bu isteği özgür kalma isteği olarak yorumlanabilir. Sonuçta, eski Milano Dükü Prospero kızıyla hayatta

kalma mücadelesi vermiş, yaşamlarını o zamana dek adada sürdürmüştür. Ada onların hem hayatta kaldığı hem de gerçek dünyadan koptukları yerdir. "Yeter bu çorak adada kaldığım, /Büyünüzle sımsıkı bağlandığım. /Çözün bağlarımı, salıverin beni" diyerek özgürlüğe olan özlemini dile getirir. Peter Brook'a göre de bir sihirbazın ulaşabileceği tüm özel güçlere sahip olan Prospero bir anda bu sihirli, bir başka deyişle insanüstü güçlerinden vazgeçerek sıradan bir insan olmaya yönelir. Çünkü usta bir sihirbaz olmak onu özgür kılmaz (Croyden, 2000, s. 239).

Özgün oyun efendi-köle ilişkisi bağlamında ele alındığında şunlar tespit edilmiştir: Ariel bir zamanlar Cadı Sycorax'ın uşağıyken onun iğrenç emirlerini yerine getirmeyi reddettiği için Sycorax tarafından bir ağaç kavuğuna hapsedilmiştir. Sycorax'ın ölümünün ardından bir sene ağaçta tutsak kalan Ariel'i, Prospero büyü yardımıyla oradan çıkarmıştır ve kendisine "köle" yapmıştır. Caliban ise Prospero'dan önce adanın kralı olduğunu, onlar geldikten sonra da Prospero'ya kul olduğunu ve adada bir delikte hapis yaşadığını dile getirir. Ancak eskiden Prospero'nun kendisine iyi davrandığını, ona bir şeyler öğrettiğini de söyler. Prospero'nun Caliban'a, kızı Miranda'ya tecavüze yeltendikten sonra daha sert davrandığını öğreniriz. Harold Bloom, Caliban'ın adanın yerlisi olduğunu, Prospero'nun onu büyüyle kontrol altında tutabilse de ve oyunda onunla konuşan herkes ona hakaret etse de Caliban'ın boyun eğmediğini vurgulamaktadır (2006, s. 145). Ayrıca oyunun kolonyal bir bakış açısıyla yorumlandığı çalışmalarda, Prospero'nun sömürgeci, Caliban'ın da sömürülen olduğu öne sürülür. Prospero'nun Caliban'a kızsa da ona karşı bağışlayıcı olduğu dikkat çekmektedir. Caliban Trinculo ve Stephano ile bir olup kendisini öldürme planı yapsa da Prospero bu konu üzerinde çok durmaz.

Aşk teması Ferdinand ile Miranda'nın birbirlerine ilk görüşte âşık olmasıyla işlenmektedir. Ferdinand'ın Miranda'ya evlilik teklifi etmesi çok sürmez.

FERDINAND

O, if a virgin,

And your affection not gone forth, I'll make you

The Queen of Naples. (Act 1, Scene 2, lines 538-540)

Ah, evli değilsen eğer,

Gönlün başkasında değilse,

Napoli kraliçesi yapacağım seni. (s. 26)

Ancak Prospero işlerin hızlanmasının önüne geçmek ister. Kolay elde edilen bir şeye fazla önem verilmediğine dikkat çeker. Prospero önce Ferdinand'dan Miranda'ya olan aşkını kanıtlamasını ister. Bunun için Ferdinand'a ağır işler verir. Ferdinand başta karşı çıkacak olsa da Prospero büyüyle onu engeller. Ferdinand da Miranda'ya kavuşmak uğruna verilen işleri yapar. Her fırsatta birbirlerine olan aşklarını dile getiren iki aşığı gören Prospero artık dayanamaz ve bu ilişkiye onay verir. Hatta onlar için sevinir.

PROSPERO

So glad of this as they I cannot be,

Who are surprised withal; but my rejoicing

At nothing can be more (Act 3, Scene 1, lines 111-113)

Onlar kadar sevinçli olamam tabii ki,

Bu onlar için şaşırtıcı bir gelişme;

Yine de, hiçbir şey bu kadar sevindiremezdi beni. (s. 61)

Prospero dördüncü perdede kızı Miranda'yı aşkını kanıtlayan Ferdinand'a kızını kazandığı bir ödül gibi sunar. Aynı zamanda evlenmeden önce ilişkiye girmelerini istemediğini dile getirir. Ferdinand ise bu konuda ona söz verir. Beşinci yani son perdede ise, Prospero oğlunun sağ olduğundan bile haberi olmayan Alonso'yu mağarasına davet ederek içeride satranç oynayan Ferdinand ile Miranda'yı gösterir. Alonso da bu ilişkiye çok sevinir. Oyunun sonuna doğru Prospero gemiyle Napoli'ye gittikten sonra Miranda ile Ferdinand'ın nikahlarını yapacaklarını söyler.

Özgün oyundaki mitolojik göndermelere bakıldığında, oyunda üçüncü perdenin üçüncü sahnesinde periler adaya çıkanlar için çeşit çeşit yiyeceklerin olduğu sofralar kurarlar. Sofraya tam oturacakları sırada Harpy kılığında Ariel gelir, kanatlarını çırptığı anda ziyafet sofrası ortadan kaybolur. Harpy'ler klasik mitolojide yırtıcı kuş

bedenli, kadın yüzlü yaratıklardır. Bir mitosa göre, Kör Kral Phineus'un sofrasından sürekli yiyecek kaçırmalarıyla ünlüdürler.[45] Dördüncü perdenin ilk sahnesinde Prospero Ferdinand ile Miranda'nın ilişkilerini onaylar ve evlenmeden önce bir ilişki yaşamamaları konusunda Ferdinand'dan söz ister. Prospero klasik mitolojide evlilik tanrısı anlamına gelen Hymen'den bahseder.

Fırtına romantik komedya türünde bir oyundur. Romantik komedya türünün özelliklerinin Shakespeare'in *Bir Yaz Dönemi Gecesi Rüyası* ile yerleştiğini ve yazarlık yaşamının sonunda ürettiği *Fırtına* oyununun da bu özellikleri taşıyan bir oyun olduğunu ileri süren Nutku her iki oyunda da düş ile gerçeğin, trajik ile gülüncün, yanlış ile doğrunun karşı karşıya ancak uyum içinde geliştiğini belirtmektedir (2021, s. 147). *The Tempest*'in insanların izlemekten çok okumak istediği bir oyun olduğunu ileri süren Urgan ise metnin şiirselliğine dikkat çekmektedir (1996, s. 354).

5.7.3. Erek Metin ile Kaynak Metin Arasındaki Metinler Arası Tutarlılığın Belirlenmesi

Eleştirinin bu adımında özgün oyun ile çocuk oyunu uyarlaması arasındaki temel benzerlik ve farklılıklara yer verilecektir. Bu karşılaştırma sonrasında yetişkinler için yazıldığı düşünülen bir oyunun çocuk oyununa uyarlanırken nasıl bir dönüşüm geçirdiğine, bu uyarlamanın çevirmenin belirlediği skopos'a uygunluğuna ve bu doğrultuda bu uyarlamanın başarısına dair olabildiğince objektif bir değerlendirme yapılmaya çalışılacaktır.

- Romans türünde doğaüstü bir olay olarak fırtınaya sıkça rastlanır. Fırtına ailelerin birbirinden ayrı kalmasına sebep olur veya mutlu sona giden yolu açar (Özbirgül, 2006, s. 88). Shakespeare oyunlarında fırtına toplumsal düzeni bozan bir kargaşa veya çatışmayı simgeler. Özgün oyunda da birinci fırtına Antonio abisi Prospero ile kızı Miranda'dan kurtulmak için onları köhne bir tekne ile denize saldığında çıkar. İkinci fırtınayı ise bu olaydan on iki sene sonra Prospero düşmanlarını adaya getirmek için çıkartır (Akıncı, 2010, s. 11). Böylece bir fırtına sonucu ayrılan kardeşleri ve ailelerini başka bir fırtına yıllar

[45] Bülent Bozkurt'un çevirisine yazdığı 44. dipnot (s. 127).

sonra bir araya getirir. Özgün oyunda fırtına çıkarma kararını Prospero alır, çocuk oyununda ise Prospero Ariel'e danışır, fırtına fikrini Ariel ortaya atar. Bunların dışında, fırtına her iki oyunda da Prospero'nun düşmanlarını dize getirmek için doğaüstü güçlerle başvurduğu doğa olayıdır. Her iki oyunda da fırtınaya kapılan gemideki yolculara zarar gelmez – ki Prospero onlarla yüzleşebilsin. Kısacası hem özgün oyunda hem de çocuk oyununda fırtına olayı benzer şekilde işlenmektedir.

- Emrindekilere "otoriter ve öfkeli bir büyücü-efendi" (Akıncı, 2010, s. 12) tavrı takınan Prospero her iki oyunda da zamanında Milano düküyken, yetkilerini kardeşi Antonio'ya devredecek kadar kendini büyücülük kitaplarına vermiş ve bu konuda sürekli kendini geliştirmekle uğraşmıştır. Sihirli bir adada yaşar, doğaüstü güçleri sayesinde ve emrindeki perilerin yardımıyla bu adada çeşitli oyunlar oynar. Adaya ayak basan düşmanlarını da bu oyunlarıyla şaşırtır. Özgün oyunda Prospero oyun sonunda büyücülük kitaplarını denize atar, büyüyü bıraktığını duyurur. Çocuk oyununda böyle bir vurgu yoktur.
- Çocuk oyununda özgürlük gibi soyut bir kavramın Prospero'nun taşıdığı ve kral olduğunu belli eden 'kraliyet kolyesi' ile somutlaştırıldığını görüyoruz. Ariel Prospero'dan kendisini özgür bırakma sözüne karşılık bu kolyeyi ondan alır. Oyunun sonunda ise Ariel'in özgürlüğüne kavuştuğuna tanık oluruz. Çocuk oyununda özgün oyundaki gibi Prospero'nun adadan kurtularak özgür kalma isteği vurgulanmamaktadır.
- Özgün oyunda Ferdinand ile Miranda'nın evliliği Antonio ile Prospero arasındaki rekabetin ve iki aile arasındaki çatışmanın son bulması için bir zemin oluşturur (Otçu, 2012, s. 47). Prospero, Ferdinand'ı çeşitli sınavlardan geçirdikten sonra Miranda ile evlenme isteğine razı olur. Çocuk oyununda da Prospero Ferdinand'a Miranda'ya kavuşması uğruna ağır işler verir. Özellikle Ferdinand ile Miranda birbirlerine sevgi sözcükleri söyleyeceği sırada Ariel'in görünmez bir şekilde aralarına girmesiyle komik sahneler yaşanır. Çocuk oyununda aşk teması daha çok gülmece unsuru olarak kullanılmaktadır.

Kısacası, çocuk oyunu, özgün oyunun olay örgüsünü takip etmekte ve her iki oyunda da fırtına, aşk, özgürlük, efendi-köle ilişkisi gibi oyun temaları işlenmektedir. Ancak çevirmenin özgün oyunu, çocuk oyununa uyarlarken çocuklar için soyut kalabilecek

bazı temaları somutlaştırarak aktardığını görmekteyiz. Bunun dışında, çocuk oyununa özellikle aşk, büyü ve özgürlük temaları bağlamında oldukça fazla güldürü unsuru eklenerek, mizahi bir oyun dili ve kurgusu yakalanmıştır. Çevirmenin söyleşide de belirttiği gibi, çocukları Shakespeare ile buluştururken çocuğa göre bir çocuk oyunu oluşturulması, bir başka deyişle, çocuk oyunu diline ve özelliklerine hâkim olunması skopos kuramına göre uzman çevirmen kimliğini işaret etmektedir.

5.7.4. Kaynak Metnin Dramatik Örüntüsü

BİRİNCİ PERDE

1.SAHNE

Oyun bir fırtına sahnesi ile başlar. Kaptan lostromoyu geminin karaya oturabileceği konusunda uyarır. Lostromo gemicileri motive etmeye çalışır. Ancak kendisine sorular soran yolculara kızar. Gemideki yolcular (Alonso [Napoli Kralı], Antonio, Gonzalo, Sebastian) lostromonun kendilerine bağırıp çağırmasına içerler ve hakkında kötü sözler söylerler. Bir yandan da ölmek üzere olduklarını düşündüklerinden çeşitli dileklerde bulunurlar.

2.SAHNE

Prospero ve kızı Miranda Prospero'nun mağarasının önünde konuşur. Miranda yaşanan fırtınaya babasının sebep olduğunu anlar ve çok üzülür. Prospero bunu kızı için yaptığını ve aslında gemidekilere zarar gelmediğini dile getirir. Miranda'ya ilk kez adaya geliş hikayelerini ve başlarından geçen olayları anlatır. Kendisinin bir zamanlar Milano Dükü olduğundan ancak kardeşi Antonio'nun kendisinin arkasından işler çevirip yetkilerini elinden aldığından bahseder. Bir gece kızı ile kendisini Milano'dan tekneyle kaçırmışlardır. Gonzalo'nun yardımıyla karaya (şu anda bulundukları adaya) çıkabilmişlerdir. Prospero hayat hikayesini anlattıktan sonra cini Ariel gelir. Efendisi Prospero'nun isteği üzerine çıkarttığı fırtına ile ilgili ayrıntıları paylaşır. Prospero Ariel'e zamanı sorar. Ariel vaktin öğleyi geçtiğini dile getirir. Prospero ise saatin en az 2 olduğunu ve akşam saat 6'ya kadar işlerini halletmeleri gerektiğini söyler. Ariel Prospero'dan özgürlüğünü isterken Prospero da Ariel'i hangi şartlardan nasıl kurtardığını dile getirir. Köle olarak anılan Caliban sahneye girer. Caliban Prospero ve Miranda'nın adadaki ayak işlerine bakıyordur. Miranda'ya

eskiden başarısız bir taciz teşebbüsünde bulunduğunu öğreniriz. Prospero Caliban'ı nasıl ehlileştirdiğini ve eğittiğini anlatır. Caliban bundan memnun değildir. Sonrasında Milano Dükü ve Prospero'nun kardeşi Antonio'nun oğlu Ferdinand girer sahneye. Miranda ona ilk görüşte âşık olur. Aşkı karşılık bulur. Ancak Prospero bu aşkın hızlı ilerlemesini engellemek için Ferdinand'ın önüne birtakım engeller çıkarır. Ona kötü davranır. Onu Caliban'a benzetir. Büyü yardımıyla kısa süreliğine de olsa onu güçsüz bırakır.

İKİNCİ PERDE

1.SAHNE

Fırtınadan kurtulanların konuşmalarına tanık oluruz. Antonio, Sebastion ve Alonso Gonzalo'nun fırtınaya dair teselli edici sözleri ile dalga geçer. Gonzalo ayrıca fırtına sonrası giysilerinin durumunu sorgular. Bu da izleyiciyi/okuyucuyu Gonzalo fırtınanın gerçekliğini mi sorguluyor diye düşündürtür. Gonzalo'nun konuşmasından gemiyle Tunus'tan Milano Dükü Alonso'nun kızının düğününden dönerken fırtınaya yakalandıklarını anlarız. Alonso kızını orada evlendirmekten duyduğu pişmanlığı dile getirir çünkü yakalandıkları fırtınada oğlu Ferdinand'ı kaybetmiştir. Alonso oğlunun öldüğünü düşünüyordur ancak Francisco Ferdinand'ın dalgalarla mücadele ettiğini bu yüzden yaşıyor olabileceğini belirtir. Ancak Alonso oğlunun öldüğünden emindir. Gonzalo çıktıkları adanın kralı olması durumunda adayı nasıl yöneteceğini anlatır. Kendince "ideal devlet"i çizer. Sonra Alonso uykusunun geldiğini söyler. Antonio Alonso uyurken nöbet tutacağını söyler. Alonso uykuya daldıktan sonra Antonio Ferdinand'ın kurtulmuş olma ihtimalinin bulunmadığından bahseder ve üstü kapalı Alonso'yu öldürme planından bahseder. Napoli Kralı Antonio bu planını Sebastian'a bahseder. Sebastian tereddüde düşer, tam vicdanından bahsedecekken Antonio onun sözünü keser.

Vicdanım mı! Nerede bulunur bu vicdan dediğin?

Nasırım olsaydı, terliğimde saklardım;

Böyle bir ululuk hissetmiyorum yüreğimde.

Milano düküyle aramda

Buz tutmuş yirmi vicdan olsa

Beni rahatsız etmeden eriyip giderdi. (s. 45)

Bunun üzerine ikna olan Sebastian ile Antonio kılıçlarını çekerler. O esnada Ariel girer ve uyumakta olan Gonzalo'nun kulağına şarkı söyleyerek onu uyandırır. Uyanan Gonzalo Alonso'yu uyandırır. Alonso Sebastian ile Antonio'nun ellerindeki kılıçları görür. Onlar da bir böğürme duydukları için kılıçlarını çektiklerini dile getirirler. Alonso ile Gonzalo Ferdinand'ı aramaya koyulurlar.

2.SAHNE

Caliban odun taşırken Prospero hakkında kötü sözler söylüyordur. O sırada gemicilerden Trinculo gelir. Caliban, Trinculo'yu Prospero'nun cinlerinden biri zanneder. Kendisine eziyet etmeye geldiğini düşünerek yere uzanır ve kımıldamaz. Trinculo dolaşırken Caliban'a rastlar ve onun ne olduğunu çıkarmaya çalışır.

Vay canına, amma da şapşal bir ucubeymiş! Niye korktuysam ondan? Pek de sümsük! Ay'daki adammış! Zavallı, safdil ucube! Şişeyi de iyi diktin hani ucube efendi. (s. 54)

Trinculo yine fırtınanın yaklaştığını düşünür, bu yüzden Caliban'ın paltosunun altına saklanır. Stephano da gelir. Bir yandan içiyor, diğer yandan bir şarkı söylüyordur. Caliban'ı görür. O da Caliban'ı "dört ayaklı bir canavar"a benzetir. Caliban bu iki gemiciyi Prospero'nun gönderdiğini düşünür. Onlardan çekinir ve istediklerini yapmaya hazır olduğunu dile getirir. Stephano içkisinden Caliban'a a içirir. O sırada Trinculo boğulduğunu sandığı Stephano'nun sesini duyar ve inanamaz. Stephano, Trinculo'yu Caliban'ın paltosunun altından çeker çıkarır. İki arkadaş birbirlerini gördüğüne çok sevinir. Caliban içmeye devam eder ve Prospero'dan kurtulup Stephano'nun kulu kölesi olmaya can attığını dile getirir. Stephano Kral ile diğerlerinin öldüğünü düşünüp adanın kendilerine kalacağının hayalini kurar.

ÜÇÜNCÜ PERDE

1.SAHNE

Ferdinand Prospero'nun ona yüklediği işleri yapıyordur. Miranda onun için çok üzülür ve kütükleri taşımasına yardım etmeyi ister. Babası Prospero kızının Ferdinand'a çoktan âşık olduğunu söyler kendi kendine. Miranda ve Ferdinand birbirlerine övgüler yağdırır, aşklarını ilan eder. Prospero da bu ilişkiyi onaylamıştır artık.

2.SAHNE

Stephano ve Trinculo Caliban ve ada hakkında konuşurlar. Uşağın (Caliban) bir canavar olduğunu, adada yaşadığı öne sürülen beş kişiden üçünün kendileri olduğuna göre kalan ikisi kişinin de pek akıllı olamayacağını düşünür. Caliban Stephano'ya "efendim" diye hitap ederken, Trinculo'ya hizmet etmeyeceğini, onun yürekli olmadığını belirtir. Trinculo'yu sinirlendirir. Aralarında atışırlar. Caliban, Prospero'nun kendisine yaptığı kötülüklerden bahsederken Ariel araya girer.

CALİBAN

Önceden de söylediğim gibi, bir zorbanın,

Bir büyücünün kölesiyim, beni kandırıp adayı elimden aldı.

ARİEL

Yalan söylüyorsun. (s. 63)

Ariel görünmediği için konuşanın Trinculo olduğunu zannederler, Trinculo ise bir şey demediğini söyler. Caliban Prospero hakkında konuşmaya devam eder. Prospero'yu öldürme planı yaparlar. Ariel'in yine araya girmesi ile Stephano ve Trinculo kapışır ve Stephano Trinculo'ya vurur. Caliban da Stephano'yu kışkırtır. Sonrasında Caliban Prospero'yu öldürme planını anlatmaya devam eder. Bu arada Miranda'nın güzelliğinden de bahseder. Stephano'nun ilgisini çeler, kendisinin kral, Miranda'nın da kraliçe olduğunu hayal eder. Caliban Stephano'nun kendisine öğrettiği şarkıyı söylemelerini teklif eder. O sırada Ariel şarkının müziğini çalmaya başlar. Stephano ve Trinculo nereden geldiği belli olmayan bu müzikten korkar. Bunun üzerine Caliban şu sözleri sarf eder:

Korkma, gürültü eksik değildir bu adada,

Sesler ve tatlı esintiler dolaşır, zarar vermez insana.

Bazen bir ağızdan binlerce ezgi çınlar kulağımda (s. 84)

3.SAHNE

Yürümekten yorgun düştüklerinden yakınan Gonzalo dinleneceğini söyler. Alonso ise oğlundan umudu kesmiştir, boğulduğuna inanıyordur artık. Antonio ve Sebastian Alonso'yu öldürme planlarını birbirlerinin kulaklarına fısıldarlar yeniden. Garip bir

müzik ile birlikte Prospero gelir, görünmezdir. Ellerinde yiyecek dolu tepsilerle gelen yaratıklar oradakileri selamlayıp dans ederler. Sebastian onların canlı bir kukla oyunu olduğunu ileri sürer. Gonzalo ise onların adanın yerlisi olduğunu düşünür. Francisco onların esrarengiz bir şekilde yok olduklarını, Sebastian ise en azından yiyecekleri kendilerine bıraktıklarını belirtir. Alonso tam yiyecekken Ariel Harpy kılığında gelir ve kanatlarını yiyeceklerin üzerine çırpınca sofra bir anda yok olur. Ariel oradakilere adeta bir nutuk çeker. Prospero Ariel'i Harpy rolünü iyi oynadığı için tebrik eder ve düşmanlarının kafasının karışmasına sevinir. Bu arada Alonso olanlar karşısındaki şaşkınlığını dile getirir. Dalgaların dile gelip günahından söz ettiğini ve Prospero diye bağırdığını söyler. Oğlu Ferdinand'ın ise bu nedenle balçığa gömülü yattığını ifade eder.

DÖRDÜNCÜ PERDE

1.SAHNE

Prospero Ferdinand'a ettiği eziyet karşılığında ona kızını verdiğini dile getirir. Ferdinand'ın sevgisini sınayan Prospero Miranda'yı ona bir "armağan" gibi sunar. Aynı zamanda Ferdinand'ı evlenmeden önce kızıyla yaşayacakları konusunda dikkatli olması için uyarır. Ferdinand bekleyeceğine söz verir. Prospero Ariel'i çağırır, emrindeki perileri getirmesini ister ve gençlere sanatını göstereceğini söyler. Periler (Irıs, Ceres, Juno) şarkılar söyler. Ferdinand gördüklerinin peri olup olmadığını sorar. Prospero onu onaylar. Ancak Prospero Caliban ile yanındakilerin kendisini öldürmek için arkadan iş çevirdiklerini hatırlayıp canı çok sıkılır. Periler gittikten sonra Ariel'i çağırır. Ona bu alçakları ne son nerede bıraktığını sorar. Ariel ise onları efendisinin mağarasının ilerisindeki pis su çukuruna bıraktığını söyler. Prospero Ariel'e mağaranın önüne bir ip gerip üzerine kendi kıyafetlerini asmasını emreder. Böylece onların dikkatini çekeceklerdir.

O sırada Caliban, Stephano ve Trinculo Prospero'nun mağarasına yaklaşır. Stephano ve Trinculo yaşadıklarından dolayı Caliban'a öfkelilerdir. Caliban onları ses çıkarmamaları konusunda uyarır. İpteki kıyafetleri gören Stephano ve Trinculo kıyafet kavgasına tutuşurlar. Caliban önce cinayet işini bitirmeleri gerektiğini hatırlatır. Sonra köpek ve tazı kılığındaki periler gelir, Prospero ve Ariel köpekleri oradakilerin üzerine salar. Herkes koşarak kaçmaya başlar.

BEŞİNCİ PERDE

1.SAHNE

Büyücü giysisiyle çıkan Prospero planının artık sonuna geldiğini dile getirir ve zamanı sorar Ariel'e. Ariel altıncı saatte olduklarını söyler. Kral ve yanındakilerin son durumunu sorar. Ariel ise Kralın, kardeşinin ve Prospero'nun kardeşinin ve diğer hepsinin perişan durumda olduğunu belirtir. Ariel efendisinin onları görünce öfkesinin dineceğini iddia eder. Prospero da intikama karşılık bağışlamanın daha yüce bir davranış olduğunu dile getirerek Ariel'i onaylar. Ariel'den onları serbest bırakmasını ister. Büyüyü bırakacağını da dile getiren Prospero uzunca bir konuşma yapar. Ve adaya tutsak ettiği kişileri bağışladığını yineler. Prospero konuşmasının ardından Ariel'in özgür olmasına az kaldığını dile getirir. Ondan şapkası ve kılıcını ister, Milano Dükü olacaktır yeniden. Sonra Alonso'nun karşısına çıkar. Alonso şaşırır. Prospero'dan kendisini bağışlamasını diler. Prospero herkese hoş geldiniz diyerek tekrar kucak açar. Ancak Sebastian ile Antonio'ya hain planlarını anlatmayacağını söyler sessizce. Alonso Prospero'dan kurtulma hikayesini anlatmasını ister. Ayrıca oğlu Ferdinand'ı kaybettiğini söyler. Prospero kendisinin de daha yeni kızını kaybettiğini söyler ve onları mağarasına davet eder. Ferdinand ile Miranda içeride satranç oynuyordur. Alonso ve Ferdinand birbirlerini gördüklerine çok şaşırır ve sevinir. Alonso oğlunun satranç oynadığı genç kadının Prospero'nun kızı olduğunu öğrenir ve onlara şöyle der:

(*Ferdinand ile Miranda'ya*.)

Ellerinizi verin bana.

Size mutluluk dilemeyenin yüreğinden

Acı ve keder eksik olmasın! (s. 99)

Daha sonra kaptan ve lostromo da gelir. Alonso onlara nasıl geldiklerini sorar. Lostromo uyurlarken bir anda seslere uyandıklarını ve karşılarında sapasağlam teknelerini gördüklerini anlatır. Alonso adada yaşananların garipliğini vurgular.

Prospero Ariel'e büyüyü çözmesini, Caliban'ı ve yandaşlarını serbest bırakmasını söyler. Caliban, Trinculo ve Stephano gelir. Alonso her ikisinin de ayakta duramayacak kadar sarhoş olduklarını görür. Caliban'ı da "acayip" olarak niteler.

Prospero oradakileri mağarasına davet eder, geceyi burada geçireceklerini, sabah ise hep beraber Napoli'ye gideceklerini ve çocuklarının nikahlarını yapacaklarını dile getirir. Ariel'e yolcukları sırasında denizin ve rüzgârın sakin olmasından sorumlu olduğunu hatırlatır ve sonrasında özgür kalacağını söyler.

5.8. Verilerin Değerlendirilmesi

Skopos kuramı bağlamında oluşturulan çeviri eleştirisi yöntemi ile Shakespeare'in yetişkinler için yazdığı düşünülen *The Tempest* başlıklı oyunun Zerrin Altıok tarafından yine *Fırtına* adıyla çocuk oyununa uyarlanması sürecine ışık tutulması amaçlanmıştır. Buna göre elde edilen bazı bulgular şöyledir:

- Çocuk oyununda, özgün oyunda olduğundan daha az oyun kişisi yer almaktadır. Sahne sayısı aynı kalmakla beraber perde sayısı bire düşmektedir. Böylece, çocuk oyunu özgün oyuna göre çok daha kısadır. Bu değişiklikler çocuklara daha yalın ve kolay anlaşılır bir oyun sunmak için yapılmıştır. Ancak, özgün oyunda, Prospero'nun isteği ile zaman zaman sahneye çıkan, müzik eşliğinde dans eden ve şiirsel konuşan perilerin (İris, Ceres, Juno, Orman Perileri) çocuk oyununda yer almaması çocuk oyununun görsel ve dilsel açıdan daha kısıtlı kalmasına yol açabilir.
- Çocuk oyunundaki oyun kişilerinin isimleri özgün oyundakilerle aynıdır. Yerli değil de yabancı isimlerin kullanılması oyunun yabancı olduğunu vurgulamaktadır. Ancak kanımızca bu vurguyu çocukların anlaması güçtür. Özgün oyunda 'Canibal (adanın yerlisi/yamyam)' çağrışımı yapan Caliban ya da 'miracle (mucize)' kelimesini akla getiren Miranda isimlerinin derinliğini çocukların çözümlemesi mümkün olmayabilir. Ayrıca çocukların telaffuz etmekte zorlanacağı isimler oyunu izledikleri sırada dikkatlerinin dağılmasına yol açabilir.
- Özgün oyunda yer alan ve yetişkin dünyasına ait bazı kavramlar çocuk oyununda bulunmamaktadır. Örneğin, 'bekâret' gibi cinsellikle ilgili kavramlar veya yine cinselliği çağrıştıran bir tanrıça olan 'Hymen' gibi mitolojiyle ilgili kavramlar çocuk oyununda yoktur. Çocuk oyununda gönderme yapılan tek mitolojik unsur tanrı Zeus'tur. Her ne kadar bir

diyalog içerisinde Zeus'un gücünden ve işlevinden bahsedilse de, tanrı kavramının küçük yaş çocuklar için soyut kalacağı ileri sürülebilir. Özgün oyundaki bazı kavramlar ise çocuk oyununda somutlaştırılmıştır. Buna örnek olarak 'özgürlük' kavramının çocuk oyununda kraliyet kolyesiyle eşleştirilmesi verilebilir. Ayrıca, 'büyü' özgün oyunda Prospero'nun kendisini adadığı bir alan olarak karşımıza çıkar. Prospero, Ariel'in de yardımıyla doğaüstü güçlerini kullanarak intikam planını gerçekleştirmeye çalışır. Ancak oyunun sonunda intikamdan vazgeçip affetmeyi/bağışlamayı seçen Prospero büyücülüğe de veda eder. Çocuk oyununda büyüyle ilgili kurgu benzer olmakla birlikte, Prospero büyü konusuna özgün oyundaki kadar adanmış tasvir edilmez. Daha ilk sahnede seyirci yaşından dolayı büyücülük güçlerini kaybetmeye başlayan ve bundan dolayı kendisiyle adeta dalga geçen bir Prospero ile tanışır.

Caliban'ın Stephano ile Trinculo'ya Prospero'nun işlerini büyüyle hallettiğini söylediği başka bir sahnede sarhoş olan Stephano "Hokus pokuuuuus!" diyerek durumla alay eder. 'Aşk' teması özgün oyunda romantik işlenirken, çocuk oyununda güldürü unsurlarıyla ele alınır. Ferdinand ile Miranda'nın birbirleriyle konuştukları sahnelerde Ariel onlara görünmez bir biçimde araya girerek işleri karıştırır. Bunun sonucunda komik sahneler yaşanır. Özgün oyuna 'Efendi-köle ilişkisi' açısından bakılacak olursa, Prospero'nun Afrika yerlilerini temsil eden Caliban'ı zorla eğitmeye çalışması ve bunda başarılı olamaması sonucu onu kendine köle yapması oyunun sömürgecilik okumasından çıkarılabilecek bir sonuçtur[46]. Caliban'ın yeni tanıştığı gemicilerle Prospero'yu öldürme planı yapması efendisine karşı olumlu duyguları olmadığını gösterir. Prospero'nun Ariel'le olan ilişkisi Caliban ile ilişkisinden daha olumlu çizilmektedir. Ariel, efendisinin isteklerini yerine getirdikten sonra özgür kalacağına inandığı için onunla adeta iyi geçinir. Çocuk oyununda ise, Prospero ile Ariel arasında özgün oyundaki kadar

[46] Bozkır, M. "Fırtına Shakespeare'e İhanet mi Ediyor?". Mimesis Sahne Sanatları Portalı. https://www.mimesis-dergi.org/2014/05/firtina-shakespearee-ihanet-mi-ediyor/ (çevrimiçi 21.11.2023)

hiyerarşik bir ilişki yoktur. Ariel, efendisine zaman zaman akıl bile verir. Caliban'ın gemicilerle olan sahneleri ise komedi unsurlarıyla bezenmiştir. Prospero'nun mağarasının önünde onu öldürme planı yaparlarken başlayan gök gürültüsü Caliban'ı ve gemicileri çok korkutur. Tanrı Zeus ile pazarlık yaptıkları bu sahnede öldürme planından çabucak vazgeçmeleri, çocuk oyununa daha ılımlı bir hava katar. Her iki oyunun da bel kemiği olan 'fırtına' olayının gerçek olmadığını Miranda fırtına biter bitmez, fırtınaya yakalanıp adaya çıkanlar ise oyunun sonunda öğrenir. Aslında fırtına ile düşmanlarını adaya çıkartarak onlardan intikam almak isteyen Prospero'nun oyun ilerledikçe bu intikam duygusundan Ariel'in de tavsiyesiyle sıyrıldığını ve düşmanlarıyla yüzleştikten sonra onları affettiğini görürüz. Kısacası, her iki oyunda da fırtına teması benzer şekilde işlenmiştir.

- Özgün oyunun türü romantik komedyadır. Özellikle gemicilerin olduğu sahnelerde komik ve eğlenceli, aşıkların olduğu sahnelerde ise romantik replikler bulunmaktadır. Çocuk oyununda bu tür repliklere oyun boyunca rastlanmaktadır. Prospero ile Ariel arasındaki diyaloglarda, Miranda ile Ferdinand'ın birbirlerine aşk dolu sözler söyledikleri sahnelerde, hafızasını yitiren Napoli Kralı Alonso'nun repliklerinde güldürü unsurları sık gözlemlenmektedir.
- Özgün oyunun ağdalı dili ve şiirselliği dikkat çekerken, çocuk oyununun dili daha gündelik ve doğaldır. Çocuk oyununda özellikle Alonso'nun konuşmalarında kafiyeli bir dil hakimdir.

6. SONUÇ

Bu tez çalışmasının başlıca sorunsalı, yetişkinler için yazılmış tiyatro oyunlarının çocuk oyununa nasıl dönüştürüldüğü sorunsalıdır. Bu sorunsalı tespit ederken en önemli dayanağımız ilgili konuda yerli literatürde herhangi bir çalışmaya rastlamamış olmamız ve yabancı literatürde çocuk tiyatrosu çevirisi konusunun çok az çalışıldığını görmüş olmamızdı. Yapmış olduğumuz araştırmalar neticesinde tiyatro çevirisinin önceleri metin-sahne ikilemi, bir başka deyişle, okur odaklı veya performans odaklı çeviri bağlamında çalışıldığını, günümüzde ise çevirmen, dramaturg, yönetmen gibi kişilerin müdahil olduğu, çok eyleyenli ve sürekli yenilenen bir süreç olarak tartışıldığını görüyoruz. Ancak tüm bu çalışmalar içinde çocuk tiyatrosu çevirisine ilişkin bir literatürün mevcut olmadığını gözlemledik. Dolayısıyla dünyada hala çok uyarlanan bir yazar olan Shakespeare'in devlet tiyatroları repertuvarında yer alan üç oyununun Türkçe çocuk oyununa uyarlandığı bilgisi bizi bu uyarlamalar üzerinden Türkiye'de çocuk tiyatrosunun ortaya çıkışı, çocuk tiyatrosu metinlerinin dilsel ve kurgusal yapısı, bu tiyatro türünün hitap ettiği kitlenin başat özellikleri, çocuk tiyatrosu çevirmenlerinin 'uzman' kimliği, çocuk oyunlarının çeviri süreci gibi birtakım konularda iz sürmeye itti.

Araştırmalar sonucunda, skopos kuramının erek metni kaynak metinden bağımsız olarak ele alınmasını salık vermesi, çeviriden öncelikle çevirmeni sorumlu tutması ve çeviri sürecinde salt çevirmeni yetkin ve uzman kabul etmesi yönüyle tiyatro çevirisi incelemeleri için uygun bir kuramsal altyapı sunduğunu belirtmek mümkündür. Çevirmenlerle yapmış olduğumuz görüşmeler ve uygulama bölümünde elde ettiğimiz veriler sonucunda tiyatro uyarlamalarında klasik tanımıyla bir 'kaynak' ve 'çeviri' metinden söz etmenin çok da mümkün olmadığını söyleyebilmekteyiz. Nitekim bu tez çalışmasında çevirmenlerin çocuk oyunu uyarlamalarını doğrudan İngilizce oyunlardan yapmadıkları, Türkçe çevirilerden faydalandıkları görülmüştür. Bununla birlikte özellikle çevirmenlerle yapmış olduğumuz görüşmeler sonucunda, 'uzman' çevirmen kimliklerinin de ortaya koyduğu üzere çevirmenlerin çocuk oyunu

uyarlamalarının yazım sürecinde söz konusu Türkçe çevirilerden birebir bir aktarım gerçekleştirmedikleri de gözlemlenmiştir. Bu nedenle ilgili Türkçe çevirilerin kaynak metin olarak görüldüğü bir 'diliçi çeviri' ediminden bahsetmenin mümkün olmayacağı sonucuna varılmıştır. Ayrıca çevirmenler bu konuyla ilgili olarak, aktarım sürecinde tek bir 'kaynak' metinden değil kendi bilgi dağarcıklarından yola çıktılarını ısrarla belirtmişlerdir. Her iki çevirmen de tiyatro eğitimi aldıkları ve bu alanda aktif çalıştıkları için söz konusu oyunları çok iyi bildiklerini dile getirmişlerdir. Yaptığımız araştırmalar ve okumalar sonucunda da, özellikle Shakespeare gibi dünya çapında bilinen ve uzun yıllardır farklı kültürlerde ve dillerde, farklı amaçlarla ve farklı erek kitleler için uyarlanan yazarların eserlerinin çevirisi gündeme geldiğinde kaynak metin muğlaklığı unsuru ortaya çıkmıştır. Tek ve sabit bir kaynak metne dayanmadan, var olan uyarlamalardan yeni uyarlarmaların yapıldığı görülmüştür. Bu noktada, Shakespeare gibi hem ulusal hem uluslararası kanonda yer alan yazarların eserlerinin yine kanona farklı tür ve biçimlerde girmesini Ergil (2021) "translational recanonization" (çeviri yoluyla yeniden kanonlaştırma) olarak tanımlamaktadır ve bunun diller arası ya da dil içi çeviriyle de mümkün olacağını belirtmektedir. Bu durumun bu tez çalışmasında da saptanmış olduğunu belirtmek gerekir.

Yukarıda bahsedilenlerden yola çıkarak bu tezin bütüncesindeki çocuk oyunlarını bir 'yeniden yazım ürünü' olarak kabul ederek söz konusu erek metinleri 'uyarlama' olarak tanımlayarak kavram muğlaklığının önüne geçmeye çalıştık. Bu çalışmanın verilerinden yola çıkarak ve ele aldığımız bütünce ve kapsam dahilinde **'uyarlamayı' özgün metinle bağını koruyan, bu metni içerdiği mesaj, dil, biçem ve yazın tarzı gibi noktalarda takip eden ancak erek kültürde tek başına bir eser olarak var olan, erek kültürün normlarına uygun olarak, belirli bir skopos doğrultusunda erek kitle için yeniden yazılan bir çeviri türü olarak** tanımlamamız mümkündür. Skopos kuramı çerçevesinde oluşturulan çeviri eleştirisi yöntemi ilk önce çeviriyi incelemeye olanak sağladığından, biz de belli başlıklar altında öncelikle çocuk oyunu uyarlamalarını inceledik. Shakespeare'in yetişkinler için yazdığı oyunların çocuk oyununa dönüşümünü gözler önüne sermek için de eleştirinin son basamağında bu oyunlardan İngilizce oyunlara gittik.

Tezin bütüncesi kapsamındaki çocuk oyunu uyarlamaları incelemeleri, söz konusu çocuk oyunlarının çevirmenleriyle yapılan görüşmeler ve ilgili alanlarda yapılan

okumalar sonucunda, ülkemizde geçmişi Meşrutiyet Dönemi'ne dayanan çocuk tiyatrolarının çocuklara birtakım milli ve ahlaki değerleri öğretme işlevinin günümüzde çocukları eğlendirme ve eğitme işlevlerine evrildiğini, sanatsal kaygı güden çocuk oyunlarının sayısının az kaldığı sonucuna vardık.

Literatürde ender rastlanmakla birlikte Çeviribilim inceleme alanına giren tiyatro çevirisinin bir alt türü olarak kabul edebileceğimiz çocuk tiyatrosu çevirisini başlı başına bir özel alan olarak kabul etmenin bu alandaki eksiklerin ve olması gerekenlerin tespitini kolaylaştıracağını düşünmekteyiz. Nitekim araştırmalarımız sonucunda çocuk oyunlarının çevirilerinde yetişkinler için yazılan oyun çevirilerine göre dikkat edilmesi gereken farklı unsurlar olduğunu tespit ettik.

Çocuk tiyatrosunu yetişkinler için yazılan tiyatrolardan ayıran en önemli unsur öncelikli erek kitlesinin çocuklar olmasıdır. Hangi çocuk oyununun izleneceğine veya okunacağına çocuklar adına ebeveyn ya da öğretmen gibi bir yetişkin karar verse de ve çocuklarla beraber bu yetişkinler de okur veya seyirci konumunda olsalar da çocuk tiyatrosu çocuklar için üretilmektedir. Erek kitlenin çocuklar olması bir çocuk oyununun kaleme alınmasını veya herhangi bir oyununun çocuk oyununa uyarlanmasını etkileyen en önemli unsurlardandır. Çocuk oyununun çocukların gelişimsel, sosyal ve psikolojik özellikleri, ruh dünyaları, dil becerileri gibi noktaların dikkate alınarak kurgulanması gerekmektedir. Bu konuda çocuk psikoloğu, pedagog, sosyolog gibi uzman kişilerin iş birliğine ihtiyaç duyulabilir.

Skopos kuramına göre uzman çevirmen her iki dilin ve kültürün inceliklerini bilir ve çeviriden öncelikli olarak kendisi sorumludur. Aynı kaynak metni farklı amaçlarla veya farklı erek kitleler için farklı stratejiler izleyerek çevirebilir. Önemli olan çeviri sürecinin başında belirlediği amaca uygun bir ürün ortaya çıkarmasıdır. Çocuk oyunlarının uyarlanması veya çevrilmesi sürecinde bu oyunların öncelikli erek kitlesi olan çocukların birtakım özelliklerinin göz önüne alınması noktasında en büyük sorumluluk "uzman çevirmen"e düşmektedir. Bu çalışmada yapılan metinsel ve yan metinsel incelemeler sonucunda, her iki çevirmenin de Shakespeare'in oyunlarını çocuk oyununa dönüştürürken, değişen erek kitlenin ve bunun doğal sonucu olarak değişen çeviri stratejilerinin bilincinde oldukları sonucu çıkarılabilir.

Uyarlamalar üzerinde gerçekleştirdiğimiz incelemenin bir sonucu da çocuk oyunlarında diyalog, monolog, bilmece, tekerleme, şiir, şarkı gibi birçok anlatım aracına başvurulduğunun görülmüş olmasıdır. Çevirmenlerin bu dönüşümdeki stratejilerine değinmek gerekirse inceleme sonucunda çevirmenlerin akıcı ve anlaşılır bir dil ve kafiyeli söylemlerle dilde müzikaliteyi yakalamaya çalıştıkları ve görüşmelerde estetik kaygıyla yazılmış bir çocuk oyununun didaktik söylemlerden kaçınması gereğinin üzerinde durduklarının saptanmış olmasıdır. Bu nedenle tiyatro çevirisinden farklı olarak çocuk tiyatrosu uyarlamasında eğlendirme yanında eğitme misyonunun göz ardı edilemeyeceğini, nasihatvari söylemlerin çocuk tiyatrosunu "çocuksu" bir karaktere büründürdüğü ve aktarımda bu durumdan kaçılması gerektiğini söylemek mümkündür. Oyunlarda uzun cümlelerden kaçınılması ve şiirsel bir dil kullanımı söylenenlerin takibini ve anlaşılmasını kolaylaştırırken, deyimlerle bezeli zengin bir Türkçe kullanımı çocukların dil gelişimine katkıda bulunacaktır. Çevirmenlerin uyarladıkları çocuk oyunlarında didaktik söylemlerden kaçındıkları tespit edilmiştir. Bu nedenle oyunların çocuklara doğrudan ve açıkça bir mesaj iletme kaygısı taşımadıklarını belirtmek yerinde olur.

Oyun metinlerinin hareket içeren, bir başka deyişle, eylemle hayata geçen öğeler içermesi onları edebi metinlerden ayıran en önemli farktır. Bu durum, tiyatro çevirisinde okur veya seyirci odaklı yaklaşımlar ve stratejiler doğurmaktadır. Çocuk oyunlarının komik, eğlendirici yönüne katkıda bulunan "hareketli olması" unsurunun çocuk tiyatrosu çevirisinde de çok önemli bir yeri vardır. İncelediğimiz oyunlar özelinde, oyun kurgusunda şakalaşma, kovalamaca, itişme, birbirini taklit etme gibi hareket içeren eylemlere rastlanmıştır. Ayrıca çocuk oyunu uyarlamalarında benimsenen diğer çeviri yaklaşımları veya stratejilerine bakılacak olursa, bir oyunda (*Bir Yaz Masalı*) karakterlerin isimleri yerlileştirilirken, diğer iki oyunda isimlerin İngilizce oyunlardaki isimlerle aynı kaldığı gözlemlenmiştir. Türkçe isimli karakterlerin çocuk seyircinin aklında daha kalıcı olacağı ileri sürülebilir. Çocuk oyunu uyarlamalarının kısalığı ve yalınlığı adına karakter sayılarında azalmaya gidilmiş, bu da dramatik örüntünün sadeleşmesini sağlamıştır. Yetişkinlerin dünyasında kullanılan bazı kavramlar çocuk oyunu uyarlamalarında dönüştürülmüştür (*Romeo ve Juliet'*te savaşın ve düşmanlığın yarışa ve rekabete dönüştürülmesi gibi). Üç İngilizce oyunda olan mitolojik göndermelere ise sadece *Fırtına* başlıklı çocuk

oyununda kısıtlı olarak rastlanmaktadır (Zeus'a gönderme). Bu dönüşümün ve değişimin çocuk oyunu uyarlamalarının öncelikli hedef kitlesi olan çocukların dünyasına uygun bir şekilde yapıldığı sonucuna varılabilir.

Tez kapsamında yapılan bu inceleme sonucunda belirli bir çeviri türüne ilişkin gerekliliklerin ve özelliklerin belirlenmeden önce bu türün tanımının net bir biçimde yapılması gerektiği ve bu türü içine alan çerçevenin açık bir biçimde sınırlanması gerektiği görülmüştür. Bu kapsamda çocuk tiyatrosu çevirisini, kaynak dilde çocuklar ya da yetişkinler için yazılan bir tiyatro oyununun çocuk okur veya seyirci için erek dile aktarılması olarak tanımlamamız mümkündür. Tez kapsamındaki çocuk oyunlarını tiyatro çevirisi bağlamında ele almış olsak da çocuk yazınının bazı kuramlarından veya kavramlarından çocuk tiyatrosu çevirisinde yararlandığımızı belirtmeliyiz. Örneğin, yazında "çocuğa görelik ve çocuk gerçekliği" (Şirin, 2016) çocuğu merkeze alan bir çeviri yaklaşımını gerektirmektedir. Çeviribilimde çoğuldizge kuramından yola çıkan Shavit (1991) ise çocuk yazınının merkezde değil de çevresel konumda olmasının çevirmene serbestlik alanı tanıdığını ileri sürmektedir ve kaynak metnin erek kültürde çocuk yazını dizgesine aktarılma sürecinde görülen kısıtlamaların o dilde ve kültürde egemen olan çeviri normlarına işaret ettiğini savunmaktadır. Shavit çevirmenin kaynak metni çocuğa faydalı ve çocuğun algılama düzeyine uygun bir şekilde çevirmesi gerektiğini dile getirmektedir. Çocuk yazını için çizilen bu çerçevenin çocuk tiyatrosu çevirisi için de geçerli olduğu yapmış olduğumuz çalışmanın önemli sonuçlarından biri olarak kaydedilebilir.

Belirli bir bütünceyle sınırlanmış bu tez çalışmasının çeviribilimde çocuk tiyatrosu çevirilerinin tiyatro çevirisi alanında daha görünür olmalarına, bir adım ötesinde, çocuk tiyatrosu çevirisinin gerekliliklerinin ve çevirmenin uzman kimliğinin öneminin daha kapsamlı bir şekilde tartışılacağı ayrı bir özel alan olarak çalışılmaya başlanmasına katkıda bulunacağı umut etmekteyiz. Bu çalışmanın ayrıca uyarlama çalışmalarına da katkıda bulunacağını düşünüyoruz. Çocuk tiyatrosu çevirileri incelemelerinde çevirmenin yanı sıra, odağına dramaturg, yönetmen veya oyuncu gibi başka dönüştürücü eyleyenleri alan, sahneye yönelik çalışmalar yürütülebileceği inancındayız. Bu alanda performans ve yönetmen tiyatrosu kavramlarına yakın mercekten bakılabilir kanısındayız. Bu çeviri türünün şekillenmesine en büyük katkıyı sağlayacak olanın yine çocuklar olduğu düşüncesinden yola çıkıldığında da yapılacak

çalışmalara çocuk okur veya seyircinin oyunlarla ilgili gözlemlerinin ve geri bildirimlerinin yer verilmesi çocuk tiyatrosu alanında daha gerçekçi ve dönüştürücü adımlar atılmasının önünü açacaktır diye düşünmekteyiz.

KAYNAKÇA

Aaltonen, S. (2000). *Time-sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society* (Topics in Translation). Great Britain: Multilingual Matters.

Aaltonen, S. (2013). Theatre Translation *as performance*. *Target*, 25(3), 385-406. https://doi.org/10.1075/target.25.3.05aal

Akıncı, U. (2010). Kayıp Düşlerin Trajedisi: Fırtına Üzerine Yapısalcı Bir Çözümleme Denemesi, *Yedi*(3), 9-14. https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/issue/21836/234781

Akyüz, M. (2019). Sanatsal Bir Uyaran Olarak Çocuk Tiyatroları. *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, 7(4), 1164-1178.

Altıok, Z. (2007). *Fırtına*. Devlet Tiyatroları Sevgi Sanlı Oyun Arşivi. Ankara.

Alvstad, C. (2010). Children's Literature and Translation. Y. Gambier & L. V. Doorslaer (Eds.), *Handbook of Translation Studies Vol. I.* içinde (ss. 22-27). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.

Aytaş, G. (2001). Çocuk ve Tiyatro. *Gazi Üniversitesi Kastamonu Eğitim Fakültesi Eğitim Dergisi*, 9(5), 26-31.

Ayvaz, Ülkü. (2014). Çocuklar için Dramatik Edebiyat/Çocuk Tiyatrosu. *Türk Dili*, (756), 705-708.

Bala, E. (2018). *Bir Yaz Masalı* [Yayımlanmamış lisans bitirme tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.

Bala, E. (2020). *Romeo ve Juliet.* İzmir: Pagos Yayınları.

Bala, E. (2021). *Bir Yaz Masalı*. İzmir: Pagos Yayınları.

Bassnett-Mcguire, S. (1989). Labirentin içinde: Tiyatro Metinleri Çevirisi İçin Yöntemler ve Stratejiler" (Çev., F. Günal), *Metis Çeviri*, 9 Güz, 33-39.

Bassnett-McGuire, S. (1991). Translating for the Theatre: The Case Against Performability. *TTR (Traduction, Terminologie, Redaction)*, 4(1), 99-111.

Bassnett, S. (1993). *Shakespeare: The Elizabethan Plays.* New York: Palgrave Macmillan.

Bassnett, S. (Ed.) (2011). Translation or Adaptation? *Reflections on Translation* içinde (ss. 40-44). England: Multilingual Matters.

Bastin, G. L. (2019). Adaptation. M. Baker & G. Saldanha (Eds.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies. 3rd edition*, içinde (ss. 10-14). London & New York: Routledge.

Bloom, H. (2010). *William Shakespeare's A Midsummer Night's Dream (Bloom's Modern Critical Interpretations).* New York: Info Base Publishing.

Bokaei, S. (2023). *Eşik Bekçiliği, Transediting ve Journalator Odağından Haber Çevirisi*. (Yayın No. 790337) [Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Bozkır, M. (2014, 7 Mayıs). Fırtına Shakespeare'e İhanet mi Ediyor?. Mimesis Sahne Sanatları Portalı. https://www.mimesis-dergi.org/2014/05/firtina-shakespearee-ihanet-mi-ediyor/

Brodie, G. (2016). Theatre Translation in Performance. *Perspectives*, 24(3), 519-522.

Brodie, G. (2018). *The Translator on Stage.* Bloomsbury Publishing.

Croyden, M. (2000). *Conversations with Peter Brook: 1970-2000*. London: Faber.

Coillie, J. V., & McMartin, J. (Eds.) (2020). Introduction: Studying Texts and Contexts in Translated Children's Literature. *Children's Literature in Translation: Texts and Contexts* içinde (ss. 11-37). Leuven: Leuven University Press.

Çalışlar, A. (2004). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. (3. baskı). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Çer, E. (2023). Çeviri Çocuk Edebiyatında Çocuk Gerçekliği. E. Çer, Ö. Çetin & O. Eser (Eds.), *Çocuk ve Kitap III: Çeviri Çocuk Edebiyatı* içinde (ss. 23-41). Ankara: Eğiten Kitap.

Eraslan, Ş. (2005). *Critical Analysis of Translation of Salman Rushdie's Midnight's Children in the framework of Hans J. Vermeer's Skopos Theory.* (Yayın No. 162009) [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül University]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Ergil, B. (2021). Song Translation as Creative Mediation and Translational Recanonization: A Genealogical Odyssey from Plutarch through Cavafy to Müslüm Gürses. D. Tuna & M. Kuleli (Eds.) *Söylem, Anlam ve Çeviri üzerine Disiplinlerarası Tartışmalar – Interdisciplinary Debates on Discourse, Meaning and Translation* içinde (ss. 205-259). Ankara: Anı Yayıncılık.

Eritenel, N. (2010). Çocuk Tiyatrosunda Hareket. *Sanat Dergisi*, (2), 139-144.

Erkek, H. (2016). *Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu*. İstanbul: Opus Yayınları.

Fillmore, C. J. (1976) Frame Semantics and the Nature of Language. *Annals of the New York Academy of Sciences,* 280(1), 2-32.

Genztler, E. (2016). *Translation and Rewriting in the Age of Post Translation Studies*. London & New York: Routledge.

Goldberg, M. (2008). *Tiyatro ve Çocuk*. (Çev., F. Özşener). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Güçbilmez, B. (2012). Tiyatro/Metin/Performans. Ö. Belkıs (Ed.) *Prof. Dr. Özdemir Nutku'ya Armağan Kitabı* içinde (ss. 353-371). İzmir: DEÜ Yayınları.

Güneş, Z. A. (2015). *In the Footsteps of A Translator: A Translation Criticism of Manga Shakespeare.* (Yayın No. 405502) [Yüksek Lisans Tezi, Doğuş Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Jakobson, R. (1959). On Linguistic Aspects of Translation. L. Venuti (Ed.) *The Translation Studies Reader* içinde (ss. 113-118). London: Routledge http://dx.doi.org/10.4159/harvard.9780674731615.c18

Jakobson, R. (2012). Çevirinin Dil(bilimsel) Özellikleri Üstüne. (Çev., Ö. B. Albayrak) M. Rıfat (Ed.) *Çeviri Seçkisi II, Çeviri(bilim) Nedir?* içinde (ss. 61-66). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Haklı Geray, G. (2019, 20 Mart). Shakespeare'in Fırtına Oyunu. https://oggito.com/icerikler/shakespeare-in-firtina-oyunu/63830

Halio, J. L. (2003). *A Midsummer Night's Dream: A Guide to Play.* Greenwood Press.

Hause, J. (1977). *A Model for Translation Quality Assesment.* TBL-Verlag Narr.

Hutcheon, L. (2013). *A Theory of Adaptation.* London & New York: Routledge.

İpşiroğlu, Z. (1998). *2000'li Yıllara Doğru Tiyatro*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Kaindl, K. (1994). Let's have a party! Übersetzungskritik ohne Original? Am Beispiel der Bühnenübersetzung. M. Snell-Hornby, F. Pöchkacker & K. Kaindl (Eds.) *Translation Studies: An Interdiscipline* içinde (ss. 115-126). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. https://doi.org/10.1075/btl.2

Karaboğa, K. (2009). Shakespeare'in Ütopyasında Siyaset ve Toplumsal Düzen: *Fırtına*'nın Düşündürdükleri. *Sosyoloji Dergisi*, (18)1, 25-42.

Kent, A. (1991). Quiet revolution: Feminist Considerations in Adapting Literature for Children's Theatre. *Theatre Topics.* John Hopkins University Press, 1(1), 35-42.

Krebs, K. (2012). Translation and Adaptation – Two Sides of an Ideological Coin. L. Raw (Ed.) *Translation, Adaptation and Transformation* içinde (ss. 135-163). London: Bloomsbury Publishing.

Krebs, K. (Ed.) (2014). Introduction: Collisions, Diversions and Meeting Points. *Translation and Adaptation in Theatre and Film* içinde (ss. 1-12). London & New York: Routledge.

Kuleli, M. (2023). Bir Metin İki Kültür: Shakespeare'de Söyleşimci İmgelerin Türk Edebiyat Çoğuldizgesinde Görünürlüğü. *Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi* (35), 83-103. https://doi.org/10.37599/ceviri.1355903

Kuyumcu, N. (1997). Türkiye'de Çocuk Tiyatrosu. N. İpşiroğlu & Z. İpşiroğlu (Eds.) *Çocuk Kültürü: Edebiyat, Tiyatro, Medya* içinde (ss. 81-91). İstanbul: Mavibulut Yayınları.

Kuyumcu, N. (2016). Çocuk Tiyatrosunda Alımlama. *Istanbul Journey of Innovation in Education*, 2(1). 1-11.

Lefevere, A. (1982). Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature. *Modern Language Studies*. 12(4), 3-20.

Lefevere, A., & Bassnett, S. (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame.* London and New York: Routledge.

Lundberg, A. (2016). Beyond the Gaze. Translations as a Norm-critical Praxis in Theatre for Children and Youth. *Nordic Theatre Studies*, 28(1), 94-104. http://dx.doi.org/10.7146/nts.v28i1.23976

Marinetti, C.; & Rose, M. (2013). Process, Practice and Landscapes of Reception: An Ethnographic Study of Theatre Translation. *Translation Studies*, 6(2), 166-182.

Milton, J. (2009). Between the Cat and the Devil: Adaptation Studies and Translation Studies. *Journal of Adaptation in Film & Performance*, 2(1), 47-64.

Morini, M. (2022). *Theatre Translation: Theory and Practice*. Bloomsbury Publishing.

Müller, A. (Ed.) (2013). Introduction: Adapting Canonical Texts in and for Children's Literature. *Adapting Canonical Texts in Children's Literature* içinde (ss. 1-8). London: Bloomsbury Publishing.

Nikolarea, E. (2001). Performability versus Readability: A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theatre Translation. *Translation Journal*. (6)4,

URL: www. accurapid.com/journal/22theater.htm.

Nutku, Ö. (1998). *Oyun, Çocuk, Tiyatro.* İstanbul: Özgür Yayınları.

Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı.* (4. baskı). İstanbul: Kabalcı.

Nutku, Ö. (2009). Oyun Çevirilerinde Konuşma Dilinin Önemi ve Bir Model: Göktaşı. *Ç.N. Çeviri Edebiyatı.* İstanbul: Komşu Yayınları. s. 8, 128-135.

Nutku, Ö. (2013). *Shakespeare Sözlüğü.* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Nutku, Ö. (2020). *Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş*. (2. baskı). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Nutku, Ö. (2021). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*. (4. baskı). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Olson, P. A. (1957). A Midsummer Night's Dream and the Meaning of Court Marriage. *The John Hopkins University Press.* (24)2, 95-119.

Otçu, Ö. (2012). From Prospero's Suffering to Caliban's Hatred: Reading Shakespeare on the Other Side of the Fence. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* (3), 38-51.

Özbirgül, A. B. (2006). *Shakespeare'in Romanslarında Doğaüstü Olay ve Güçlerin Oyun Yapısındaki Yeri* (Yayın No. 226341) [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Özcan, L., & Bokaie, S. (2022). Dört işlev modeliyle haber çevirisi incelemesi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (30), 1354-1374.

DOI: 10.29000/rumelide.1190396

Özertem, T. (1979). *Türkiye'de Çocuk Tiyatrosu***.** Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Paloposki, O., & Koskinen, K. (2010) Reprocessing Texts: The Fine Line between Retranslation and Revising. *Across Languages and Cultures*, (11)1, 29-40

Raffel, B. (2005). *A Midsummer Night's Dream (The Annotated Shakespeare).* New Haven and London: Yale University Press.

Raffel, B., & Bloom, H. (2006). *The Tempest (The Annotated Shakespeare).* New Haven and London: Yale University Press.

Reiss, K. (1971). *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. Huber.

Rozett, M. T. (1985). The Comic Structures of Tragic Endings: The Suicide Scenes in Romeo and Juliet and Antony and Cleopatra. *Shakespeare Quarterly*, (36)2, 152-164.

Sağlam, N. (2022). From Page to Stage, Linguistic to Multimodal: Stage Adaptations from Literary Texts. *Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi*, 2022(33), 119-134. https://doi.org/10.37599/ceviri.1202447

Sanders, J. (2016). *Adaptation and Appropriation*. (2. baskı). London & New York: Routledge.

Samurçay, N. (2008). Çocuk Psikolojisi Açısından Tiyatro. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (26)26, 7-38.

Shakespeare, W. (1994). *Fırtına*. (Çev., B. Bozkurt). (1. baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Shakespeare, W. (1998). *Bir Yaz Gecesi Rüyası*. (Çev., B. Bozkurt). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Shakespeare, W. (2001). *Romeo ve Juliet*. (Çev., Y. Mardin). Ankara: MEB Yayınları.

Shakespeare, W. (2006). *Romeo ve Juliet*. (Çev., Z. Yılmaz). İstanbul: Ve Edebiyat Yayınları.

Shakespeare, W. (2014). *Fırtına*. (Çev., Ö. Nutku). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Shakespeare, W. (2024). *Bir Yaz Gecesi Rüyası.* (Çev., Z. Avcı). İstanbul: Can Yayınları.

Shavit, Z. (1991). Çocuk Yazını Çevirisinin Yazınsal Çoğuldizgedeki Konumu Açısından Belirlenmesi. (Çev., P. Besen). *Metis Çeviri*. s. 15. 19-26. (Orijinal çalışma 1982'de yayımlandı).

Sönmez, A. (2007). *William Shakespeare'in Bir Yaz Gecesi Rüyası Adlı Komedisini Toplumsal Cinsiyet Ekseninde Bir Yeniden Okuma Denemesi* (Yayın No. 339624) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Şirin, M. R. (2016). Edebiyat ve Çocuk Edebiyatı, Edebiyatın Amacı ve İşlevi. *Türk Dili Dergisi*, (780), 12-31.

Tangün, M. (2011). Shakespeare, Oyunlarındaki Kadın Karakterlerini Yüceltiyor mu? Yeriyor mu?. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, (17), 18-47.

Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Wharton, T. F. (1988). *Moral Experiment in Jacobean Drama*. Macmillan Press.

Vermeer, H. J. (1994). Translation today: Old and new problems. M. Snell-Hornby, F. Pöchkacker & K. Kaindl (Eds.). *Translation Studies: An Interdiscipline Vol.2*, içinde (ss. 3-16). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Vermeer, H. J. (2008). *Çeviride Skopos Kuramı.* (Çev., A. H. Konar). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal çalışma 1996'da yayımlandı).

Vieira, F. (2004). The Gender of Spirits Ariel and the Portuguese Audience. R. C. Homem, T. Hoenselaars (Eds.) *Translating Shakespeare for the Twenty-First Century* içinde (ss. 217-223). Amsterdam/New York: Rodopi.

Urgan, M. (1996). *Shakespeare ve Hamlet.* İstanbul: Cem Yayınevi.

Urgan, M. (2012). *İngiliz Edebiyatı Tarihi.* (7. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yıldırım, İ. (2008) Türk Tiyatrosunda Uyarlama ve Yeniden Yazım Örneklerine Bir Bakış. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* (12), 1-17.

Zablan, A. P. (1950). *William Shakespeare's "A Midsummer Night's Dream": An Adaptation for Children's Theatre* (Publication No. 28509383) [Master' Thesis, The Philippine Women University]. ProQuest Dissertations & Theses Global.

Zatlin, P. (2006). *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*. England: Multilingual Matters.

Zuber-Skerrit, O. (1988). Towards a Topology of Literary Translation: Drama Translation Science. *Meta*, 33(4), 485-490. https://doi.org/10.7202/004168ar

EK-1

EMEL BALA İLE 1. GÖRÜŞME

1. Emel Hanım merhaba. Shakespeare'in "Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası" ve "Romeo ve Juliet" adlı oyunlarını "Bir Yaz Masalı" ve "Romeo ve Juliet" adlı çocuk oyunlarına uyarlamışsınız. Daha önce e-posta ile bana yolladığınız çocuk oyunu metinlerinin ilk sayfalarında "… adlı oyundan esinlenerek yazılmıştır" ifadesi dikkat çekiyor. Sizinle daha önce de kısaca yazıştık bu konuda. Kaleme aldığınız bu çocuk oyunlarını nasıl adlandırırsınız? (çeviri, uyarlama, yeniden yazım vb.?)

EMEL BALA: Uyarlamanın da tabii türleri var. Ben yeniden yazımın da aslında uyarlamanın bir alt başlığı olduğunu düşünüyorum. O yüzden aralarında çok da büyük bir fark olduğunu düşünmüyorum. Evet, birebir uyarlama yapılan kaynaklar ve oyunlar var, esinlenerek uyarlama yapılan kaynaklar var, bir de ana yapısına, biçimine veya temasına sadık kalınarak dilde ve olay dizisinde özgünlük sağlayan yapıtlar var. Amacım biraz da çocukların Shakespeare'i ve klasikleri bilmesi olduğu için Shakespeare'in oyun yapısına, olay dizisine sadık kaldım. Kişilerine de sadık kaldım, sadece bazı boyutlarıyla kişileri çocuklara özgü hale getirdiğim için bu oyuna bir uyarlama diyorum. Tabii ki olayları çocuklara özgü dönüştürmem, kendi dilimize ve kültürümüze ait özellikler katmam anlamında da yeniden yazım yönleri de yüksek iki eser diye düşünüyorum. Ama buna uyarlama dersek daha sağlıklı olur diye inanıyorum. Bazı hocalarım bu konuda benimle hemfikir değillerdi. Yani bu oyunun adı Romeo ve Juliet değil de Aylin ve Tolga olsaydı kimse bunun Romeo ve Juliet olduğunu düşünmez diyorlardı. Ama çıkış noktam özgün eseri korumak ve Shakespeare'i anlatmak olduğu için oyunumun böyle bilinmesinin daha uygun olduğunu düşünüyorum.

2. Bu çocuk oyunlarını yazarken yararlandığınız kaynak metin ya da metinler nelerdir? Ayrıca siz bir tiyatro sanatçısısınız, akademik, profesyonel veya özel hayatınızda bu oyunlarla daha önceden bir tanışıklığınız var mıydı? Vardıysa, bu tanışıklığın yazım sürecine katkısı nasıl oldu?

E. B.: Aslında oyunları yazmaya karar vermem oyunları bilmem ile ilgili. Sonra yakın okumaları yapıp, işte olay dizisi seyrine bakıp "bu nasıl dönüştürülür" incelemelerine başladım. Aslında çıkış noktam Shakespeare'i biliyor olmam, Shakespeare'in bu oyunlarını biliyor olmam, Shakespearevari oyunculuk ne, Shakespeare'in o kostümleri, dönemin özelliği çocuklarda nasıl etkili olur, bunları bilmemle ilgiliydi. O yüzden bunu bildiğim için sonra bunları nasıl yaparım diye alıp çeviri metinleri okudum. Yani metinler işin içine aslında sonra, ikinci planda devreye girdi. Öncelikle estetik olarak çocuklara ne vermek istiyorum, ben bir klasik oyunu, diğer bir deyişle tüm dünyaca tanınan bir oyunu ve bir İngiliz yazarı anlatmak istiyorum noktasıyla çıktıktan sonra çeviri eserlere yöneldim aslına bakarsanız.

3. Yararlandığınız kaynak metinlerin yine yetişkinler için yapılmış çeviriler olduğunu görüyoruz. Bir başka deyişle, Shakespeare'in yüzyıllar önce yetişkinler için yazdığı varsayılan oyunların yine Türkçede aynı hedef kitle için yapılan çevirilerini çocuk oyununa dönüştürüyorsunuz. Bu tezin çıkış noktası da aslında bu sürece ışık tutmak. Uygun görürseniz oyun seçimiyle devam etmek isterim. Neden Shakespeare ve neden özellikle bu iki oyunu?

E. B.: Şimdi bana yetişkin olarak sorsanız hangisinde oynamak istersiniz diye ben size Macbeth, Hamlet, Lear gibi ağır trajedilerini söylerim. Çünkü onlar çok güçlü trajediler, psikolojik gerilimi çok yüksek. Ama ben çocuğa ulaşmak istiyorum ve teması sevgi, aşk, kavuşmak, düşmanlığın karşısında sevginin, küskünlüğün ve kavganın karşısında karşı sevginin işlendiği temalarda iki oyun seçmek istedim. Aslında bu iki oyunu seçmemin sebeplerinden biri bu. Romeo ve Juliet yetişkinler için ergen aşkını anlatan bir oyun olarak geçer hep ve Romeo ve Juliet'in o körü körüne, birdenbire aşık olmalarını izleyici çocukluk aşkı gibi görüyor, yetişkinken daha olgun daha mantıklı düşünüyor insan, duygularını kontrol edebiliyor, duygularına gem vurabiliyor diye düşünüyor. Hem o yüzden biraz daha yatkın çocuklara diye düşündüm. Bir Yaz Masalı'nda da çok fantastik öğe var. Ormanlar, büyüler, periler, bunlar çocuklar için çok etkili şeyler zaten. O fantastik öğeleri çocuklar için kullanmak

çok etkili olacaktır, çocukların ilgisini çok çekecektir diye bu oyunu seçmiştim açıkçası.

4. 17. yüzyılda yetişkinler için yazıldığı varsayılan bir oyunu çevirmişsiniz. Ancak bildiğimiz kadarıyla Shakespeare'in oyunları dünyada en çok çevrilen, uyarlanan oyunlardan, dolayısıyla eski zamanlarda kaleme alınmış olmasına karşın çok güncel oyunlar. Kendi çeviri ya da yeniden yazım sürecinizden biraz bahsedebilir misiniz? Oyunu çocuk oyununa dönüştürme fikrini ne zaman edindiniz? Bu süreç nasıl gelişti? Kendiniz oyun üzerinde çalışmaya başlamadan önce Türkçeye daha önce yapılmış çevirilerini okudunuz mu?

E. B.: Bu fikir okulda çalışırken ortaya çıktı. Romeo ve Juliet üzerinde bir inceleme yapıyorduk. İşte orada bir konuşmada bir arkadaşım bu oyunun çok güzel bir geleneksel tiyatro olacağını söyledi, biri işte başka bir şey olacağını söyledi ama kimsenin aklına çocuk tiyatrosu gelmedi. Çünkü tiyatro literatüründe ve Türk tiyatrosunda çocuk tiyatrosu yetişkin tiyatrosunun bir alt basamağı, sanki yetişkin tiyatrosu biraz olgunlaşınca, güçlenince varılabilecek bir basamak da, çocuk tiyatrosu da onun acemilik hali gibi, ustalık yetişkin tiyatrosu gibi bir algı var. Ben de bundan rahatsızım açıkçası. Çocuk tiyatrosunun çok iyi yapılması gerektiğini, tiyatronun geleceğin seyircisi açısından iyi yetişmiş çocuk seyircilerin iyi tiyatro seyircisi olacağına inandığımdan bu oyunlar neden çocuk tiyatrosu olmasın diye sordum. Benim bu sorum tabii bir karşılık bulmadı. Böyle bir oyun çocuk tiyatrosuna nasıl dönüştürülebilir dediler. Ben de çok güzel olabilir, oradaki düşmanlık, inatlaşma, oradaki karakterlerin özellikleri, zaten Shakespeare'in kullandığı dadılar, soytarılar, ta Roma döneminden etkileri olan bizim sevdiğimiz, komedisi güçlü olan tiplerdir. Bu tipler çocukları çok güzel etkileyebilir ve çok güzel, bütün bir sahne görebiliriz fikriyle yola çıkmıştım. Tabii kimse de inanmayınca ben çok güzel olabilir ve bunu yapabilirim yönünde hırslandım açıkçası. Çünkü kaliteli çocuk oyunlarına ihtiyaç olduğunu çok iyi biliyordum. O dönem çok çocuk metni okuyordum ve metinlerin sıkıcılığından, didaktikliğinden çok sıkılmıştım. Yeni bir metin niye yapamıyoruz? Avrupa'da bir sürü güzel çocuk tiyatrosu metni yazılıyor. Neden biz de denemeyelim fikri aslında çıkış noktam oldu. Sonra deneyince çok keyif aldım çünkü oyunu sahnede gördüm yazarken. Yani nasıl eğlence yaratabileceğini, çocukların nasıl büyülenebileceğini, hem görsel bir şölen, hem de bir dil.. Shakespeare'de de öyledir,

hem görsellik vardır, hem aksiyon vardır, hem de dildeki ahenge kapılırsınız, o dilin büyüsüne. Çocukların bunların hepsinden etkilenerek büyük bir estetiğe maruz kalmalarını, onların çocuk tiyatrosu algısını bir basamak yukarıya çekeceğine inandım. Ve bu nedenle biraz bunun üzerinde durdum. Tabii bu benim ilk denememdi. Sonra yaratıcı dramada bir hocama gösterdiğimde oyunu o çok beğendi. Bunun çok iyi bir fikir olduğunu söyledi. Buradan yola çıkarak, Bir Yaz Masalı'nı da lisans tezi olarak sundum. Romeo ve Juliet 2007'de, Bir Yaz Masalı da 2008'de yazıldı.

5. Her iki oyununuzda da özgün kurgu ana çizgi olarak korunmuş olmakla birlikte önemli değişiklikler de mevcut. Bu değişikliklere ne zaman ve nasıl karar verdiniz? (oyunu yazarken mi, yazmaya başlamadan önce mi?)

E. B.: Kafamda çok uzun süre çevirdim ne olur, nasıl olur diye. Sahneleri canlandırdım. Filmlere baktım, bazı sahnelere baktım internetten. Kostümlere baktım. Kısacası, bir görsellik oluşturdum kafamda. Romeo ve Juliet'te şu çok netti kafamda: Bu ailelerin düşmanlığını nasıl anlatabilirim? Neden düşmanlar? Toprak düşmanlığı çok bilinen bir düşmanlık, ezelden beri ülkeler tarihinde de, şehirler tarihinde de, köylerde hep çok yaşanan bir şey olduğu için aileler arasındaki düşmanlığı toprak düşmanlığı olarak yansıtmak istedim. Elma çok sevimli ve biraz Anadolu sembolü aslında. Paylaşılamayan bir elma bahçesi yapmam hem çocukların çok hoşuna gidecekti, hem de çok somut bir şey. Şimdi düşmanlığı somut nasıl anlatabiliriz? Çünkü çocuklarda soyut işlemler 11 yaşından sonra geliyor. Dolayısıyla o zamana kadar her şeyin somut verilmesi lazım. Tabii aşk da soyut bir kavram olduğu için çocuklara aşkı anlatmayı da çok tercih etmiyorlar. Ama bunun karşısında savaş veya kötülük gibi konuları çok fazla anlatıyorlar, daha somut çünkü. Ben de neden aşkı ve sevgiyi anlatmayalım diye düşündüm, biraz komediden de yararlanarak, mizahın da gücüyle. Çünkü mizah çok etkilidir böyle şeylerde. Çocukların da utandığı, ay bunu seviyorum veya onun yanında olmak istiyorum gibi durumları yadırgadıkları yaşlar bunlar. Ama buna bir aşinalık kazanmaları, aslında bu duyguların kıymetli olduğu, asıl kötülüğün düşman olmak, birbirine zarar vermek, birbirinin kötülüğünü istemek olduğunu karşısına koyarak anlatmak istedim aslında. Bu nedenle bu düşmanlığı elma bahçesinde somutladım, iki ailenin orayı paylaşamama durumunu. Tabi özgün oyundaki rahip karakterini yaşlı bilgeye çevirmem biraz bizim kültürümüzle ilgili olmasındandı. Bilgiyi yaşlılıkla özdeşleştirdim. Yaşlılar hayatta yaşamış, görmüş,

geçirmiş, bilen ve gözlemleyen kişiler. Yaşlılığın getirdiği bazı unutkanlıkları ve tatlılıkları da ekleyerek tabii. Yaşlıları her şeyi bilen, kusursuz insanlar olarak değil de, küçük arızalarıyla yansıtmaya çalıştım. Çünkü çocuklar bunu da görmeli, yaşlıların kusurlarını da. Romeo ve Juliet'te de var küçük kusurlar, annelerinde ve babalarında da var. Ama gerçek bunlar. Oyunlar bu şekilde daha gerçekçi olacaktır diye düşündüm. O sarayı çocukların dünyasına indirebilmeye çalıştım. Biraz daha bildiğimiz, gördüğümüz dünyaya. Somut hale getirmeye çalıştım. Bunu tasarladıktan sonra kafamda, olay kurgusunu yazmak çok zor olmadı. Bildiğim bir şey vardı ki, sonu ölümle bitmeyecekti. Sevginin daha güçlü olduğunun mesajını vermek önemliydi diye düşünüyorum. O yüzden de oyunu ölümle bitirmeyerek aslında orada hikâyenin aslına sadık kalmamış oldum. Ama kurgu anlamında, birbirlerine düşmanlıkları, kuzenlerin çekişmeleri, işte birbirlerini öldürmüyorlar ama zindana atıyorlar gibi yumuşatmalarla özgün oyundaki bazı şeyleri dönüştürmüş oldum. Olay örgüsü aslında benzer takip etti. Sadece daha sade, daha basit bir dille ama yine şiirsel, yine aynı kişilikler tarafından yürütülüyor ve biraz daha simetrik. Simetrik şeyler çocukların hoşuna gider. Yani bir ülkede bir şey oluyor, diğerinde de oluyor. Estetik olarak çocukların izlemesi, algılaması, olayları kafasında oturtması açısından da daha kolay. Bu matematiksel bir şey. Oyun yazarlığı matematikseldir. Kafası sahneye özgü çalışınca insanın, tepeden böyle bir kamerayla bakıyormuşsun gibi ve satranç taşlarını yerleştiriyormuşsun gibi yazar oyunu. Onlara tepeden bakınca, hepsinin hamlesini görüp yerlerini değiştirebiliyorsun. İşte o tasarımı yaptıktan sonra yazmak çok daha kolay bir şey. Böyle olunca yazmak da kısa sürüyor. Romeo ve Juliet biraz daha zaman aldı ama Bir Yaz Masalı'nı üç günde yazdım. Ama bir yıl düşünme süresi oldu.

6. Bir çocuk oyununu yetişkinler için yazılmış bir oyundan ayıran başlıca özellikler nelerdir?

E. B.: Çocuk oyunlarının süreleri farklıdır, çünkü onların dikkat süreleri az. Yani süre uzarsa bile oyunun çok sık değişkenlik ve aksiyon içermesi önemlidir. Tabii çok sık ışık kullanılması yaş grubuna göre değişir, çocukların dikkatini dağıtabilir. İşte geçişlerin çok fazla olması da. Tabi bazı sertlikleri çok net kullanamayabilirsiniz. Bazen yaş aralığı geniş oluyor, kimi çocuklar izleyebiliyor, kimi izleyemiyor. Bunların hepsini dikkate alıyorsunuz. Uzun cümleleri çok kullanamıyorsunuz. Çocukların algılaması için kullanılan dilin daha yalın olması önemli. Ama ben dilin yine şiirsel

olmasına, çocukların o ahenge takılmasına, o tekrarları, o kafiyeleri duymasına dikkat ettim. Sonuç olarak, Shakespeare lirik yazan bir yazar ve bir ozan hatta. Çocuklar onun dilinin ipuçlarını alsınlar ve ona aşinalık kazansınlar asıl amaçlarımdandı. O yüzden de kendi dilimizin güzel olanaklarından yararlanarak biraz şiirselliği korudum. Bir Yaz Masalı hatta daha şiirsel bir oyundur. O şiirsellik çocukların anlayamayacağı değil, tam tersi seveceği, duymaktan hoşlanacağı bir özelliktir. Bazen iyi kullanılmış bir dil, çok iyidir değildir o tartışılır, ama bu bir gerçektir, iyi kullanılmış dil çocuklar kelimeyi bilmese de ahenkle birlikte çocuklarda ilgiyi uyandırır ve dil böyle öğrenilir ve gelişir. Bunu da etkin kılmak için kullandım. Bütün yazım sürecinde onu değerlendirdim ve kişilere göre de dili düzenledim. Çünkü Shakespeare'de de öyledir, yani saray erkanının kullandığı şiir diliyle hizmetçilerin kullandığı şiir dili aynı değildir. Ama yine de şiirlidir dilleri. Ben onlara özen gösterdim, karakter özelliklerine göre dili biraz biçimlendirdim. Dile daha mizah ekledim, dili daha lirik hale getirdim. Çocukların da onu fark etmesini sağlamaya çalıştım. Bunu doğrudan fark etmezler ama kulak bunu duyar ve "bu konuşuyor"u algılamaya başlar bir süre sonra diye düşünüyorum. Tabii ki karakterler başlı başına çok güzeller zaten hem Romeo ve Juliet'te, hem Bir Yaz Masalı'nda. Aslında Bir Yaz Masalı'nda kadınların özgürlüğü de yok, karakterin babası baskı yapıyor ve karakter dediğini yapmak zorunda. Ve bir inatla aslında özgürlüğünü seçen yani sevmek istediği kişiyi seçen bir kızın da bir yolculuğu var. Altta da bu hikâye yürüyor aslında. Bunun mesajı belki üstü örtük bir şekilde yürüyor ve kız istediği kişiyle evleniyor, istediği kişiyi seçiyor. Kanunlara karşı geliyor ve bu kanunlara kendini kabul ettiriyor. Bence bu önemli bir şey. Hatta bu oyunla ilgili ben yıllar önce araştırma yaparken Peter Brook'un da bununla ilgili bir yorumuna rastladım. Brook Shakespeare'in çocuk tiyatrosuna uyarlanamayacak tek eserinin Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası olduğunu söylemiş. O kadar cinsel içerikli öğeler içerir ki çocuklara uygun değildir diye bir beyanı vardı. Bu beni motive etti ve Peter Brook'u biraz haksız çıkarma isteği doğmuştu içime. Ama gerçekten de oyunun içinde böyle öğeler veya karşılıklar olabilir ama sizin onu nasıl kullandığınız çocuğun algısında ve tiyatrosunda bambaşka bir değişime yol açabilir. Bir Yaz Masalı çok da sahnelendi ve çocuklarda çok güzel karşılıklar buldu. O zaman yanlış bir şey olmamış dedim ben de. Onların ne kadar dikkatle izlediğini, ne kadar güldüğünü, ne kadar eğlendiğini birebir gördüm ve o zaman dedim ki "evet, yanlış bir şey yapmamışım, kafamdaki şey doğruymuş". Böylelikle kafamdaki tasarının da sağlamasını yapmış oldum.

Yurtdışında öyle çocuk oyunları yapıyorlar ki, yetişkin oyunlarından ayırt edebileceğiniz bir nokta yok. Sadece biraz daha kısa, biraz daha aksiyonu yüksek. Yani bizde çocuk deyince sanki hiç akıl yürütme becerisi yok ve her şeyi birileri, bir yetişkin ona yaptırabilir gibi bir algı var. Oysa ki bu 1800'lerin sonunda terk edilmiş bir algı. Çocuklar bireyler ve çok hızlı öğreniyorlar ve çocuklara doğru dille anlatamayacağınız hiçbir şey yok. Yeter ki onlara anlatmayı seçelim. Yani biz buna hizmet edelim. O yüzden bütünsel bir sanat sunmak önemli. Bizde şöyle bir şey var: "aman çocuğumun psikolojisi bozulur, aman şunu söylersek okullar oyunu almaz, aman bunu yaparsak anneler çocuklarını getirmez" Bu düşüncelerle çocuk tiyatrosu sürekli bir sansüre uğruyor. Ama şunu düşünmüyorlar, çocuk sanatı bir estetik olarak algılar beyninde, yani oradan cımbızlamaz, oradan cımbızlayan yetişkin beynidir. Biz hiçbir masalı içindeki ağır öğelerine rağmen trajik bir duruma dönüştürüp uykusuzluk çekmedik ya da rüyamızda girmedi. Yoksa Hansel ve Gretel'i dinlemiş hiçbir çocuğun uyuyabilmesi mümkün değildi. Örneğin, şeker evi veya cadının acı sonunu hatırlar çocuk ama o korku öğelerini hatırlamaz. Çünkü sanat estetiği ve sanat pedagojisi biraz normal pedagojiden farklı işler, daha bütünsel bir etki yaratır. Bu kadar da ince eleyip, sık dokuyup, her şeyi sanata yüklemenin, bütün korkuları ve travmaları sanki sanat yaratıyormuş gibi bir algı yaratmanın da anlamı olmadığını düşünüyorum. O yüzden de biraz daha özgür ve çocuklara birey olarak seslenen, onların sorunlarını dert eden, onları gerçekten prodüksiyon oyunlarıyla, etkili, güçlü, devamı olan, kostümü ve müziğiyle bütünsel olan bir sanatla baş başa bırakmamız gerektiğini düşünüyorum.

7. Yazdığınız çocuk oyunları Devlet tiyatroları repertuvarında yer alıyor. Bir çocuk oyununun Devlet tiyatrolarına kabul edilmesi süreci nasıl gerçekleşmektedir? Devlet tiyatrolarının çocuk oyunları için belli başlı ölçütleri var mıdır?

E.B.: Şöyle, bir edebi kurul var. Siz gönderiyorsunuz metinlerinizi dijital bir kopyasıyla birlikte. Orada kurul değerlendiriyor. Bu kurulun içinde Devlet Tiyatroları Genel Müdürü, oyun yazarları, oyuncu, dramaturg vs. var. Şimdi galiba çocuklarla ilgili bir psikolog da oluyor artık ama o zamanlar var mıydı bilmiyorum. Her oyun için bir rapor tutuluyor. Bu raporda zaten oy birliğiyle ya da oy çokluğuyla havuza girmesi lazım metinlerin. Bu metinler sahnelemeye uygun mu, dil olarak uygun mu, çocuk psikolojisi açısından uygun mu gibi üç kalemde değerlendiriliyor ve ona göre bir rapor

yazılıyor. Bu raporun sonucunda da sahnelenmeye değer görülmüştür ve havuza atılmıştır deniyor. Ben Bir Yaz Masalı'nı 2008'de yazdım ve yazar yazmaz o yaz gönderdim. Yani Mayıs'ta bitirmiştim, Haziran'da gönderdim. Bana Ağustos'ta biz bu oyunu oynamak istiyoruz diye telefon geldi. Sürpriz bir şekilde oldu. Oyunumu okumuşlar, zaten farklı bir çocuk oyunu arayışındalarmış, denk gelmiş açıkçası, tesadüf olmuş. Çok hızlı bir şekilde de sahnelenme sürecine girdi oyun. Bu oyunların çok nesnel değerlendirildiğini düşünmüyorum, biraz öznellik giriyor işin içine bence. Benim havuza girmiş başka oyunlarım da var. Yıllardır havuzda dururlar mesela. Haberdar olmayınca olmuyorlar, araştırmayınca bakmıyorlar. Bir oyunun havuza girmesi oynanabilirliğinin ya da oynanma yolunun açılabileceğinin işareti, ama oynanacağının kanıtı değil. Yani birilerine ulaşmak, oyunu tanıtmak veya göstermek gerekiyor. Onun için ayrı bir uğraş gerekiyor. Bu bir pazarlama aşaması ki, yazarlık bir şey değil bu.

8. Ülkemizde çocuk oyunlarının yazım veya sahnelenmesi sürecinde pedagog bir uzmandan görüş alınması, bir pedagog ile birlikte çalışılması sık karşılaşılan, başvurulan bir durum mudur? Siz böyle bir destek aldınız mı?

E. B.: Ben geçen yıl çocuk gelişimi bölümünü de bitirdim. Drama eğitmenliği eğitimi alırken de eğitim psikolojisi okudum. Eskiden bir oyunuma bir psikolog raporu almıştım, psikologla görüşmüştüm. Daha sonra pandemi zamanında da bazı pedagoglarla çocuk tiyatrosu grupları olarak görüştük. Onlar çocuk tiyatrosunun bu kadar travmalar yaratacağını veya korkunç şeyler içereceğini düşünmüyorlar. Asıl problem çocuğun evde, okulda, kendi yaşamında ne gördüğü. Yani tiyatroda çok dehşet bir şey izletmiyorsanız, oyun yaş grubunun üzerinde değilse, çok büyük, göze batan yanlışlar yapılmıyorsa sahnede izlediği bir şey çocuğun gerçekten hayatını karartacak bir şey değildir diyorlar. Ama tabii ki bazı unsurlara dikkat etmek önemli. Çünkü aşırı mesaj veren, aşırı öğretici şeyler de çocuklara zarar veriyor. Çok sert söylemleri olan oyunlar da zarar veriyor ama ortasını bulmak önemli. Mesela Almanya'da oynanan çocuk oyunlarını burada oynasak, hakkımızda dava açarlar, ama orada okullar izliyor. Bunu gayet de pedagojik buluyorlar. Neye göre, kime göre ve hangi kültüre göre diye bir tartışma çıkıyor bu sefer. Çünkü ülkelerin ve kültürlerin hassasiyetleri farklı. Bizde aile biraz daha kapalı ve özellikle çocuk konusunda çok hassas bir kültürdeyiz. Kol kırılır yen içinde kalır, aile içinde her şey olur ama dışarıda

bir şey olduğunda kıyametler kopar gibi bir algı var. O yüzden edinilememiş bütün iyi alışkanlıkları tiyatro verecek, işte kitap okuma, diş fırçalama, erken yatma gibi. Bütün kötülükleri tiyatro anlatacak, sanki tiyatronun tek görevi oymuş gibi. Oysa ki tiyatronun çocuğu eğlendirirken ona estetik zevk kazandırmak gibi, onu bilinçlendirmek gibi bir ana hedefi vardır, yoksa bu kadar fazla misyonu yok bence. Sanata bu kadar çok misyon yüklemenin gerçek sanatın oluşmasını engellediğini düşünüyorum. İyi bir sanat zaten çocukları iyi etkiler. İyi sanatı hedefleyelim çocuklar için. Sevgiyi yücelten bir oyun Romeo ve Juliet, düşmanlığı bile yenecek kadar güçlüdür sevgi diyor. Şimdi bundan daha büyük anlatabilecek bir şey yok ki. Ve bunu bu şekilde dile getirmiyor, olanlar üzerinden anlatıyor bunu çocuğa. Önemli olan da bu şekilde yaklaşmak çocuk oyunlarına bence, yetişkin oyunlarında yaptığımız gibi. Belki de çocuk tiyatrosunda yaptığımız en büyük hata bu. Bire bir mesaj kolluyoruz çocuklara vermek için.

9. Uyarlamalar dışında Türkçe çocuk oyunlarınızın olduğunu gördüm. Özgün bir çocuk oyunu yazma süreci ile yabancı bir oyunu çocuk oyununa uyarlama veya çocuk oyunu olarak yeniden yazma süreci arasında sizce ne gibi benzerlikler ve farklılıklar var?

E. B.: Uyarlama daha zor. Çünkü senin sadık kaldığın, ya da belli noktalarda sadık kalman gereken bir eser var. Dolayısıyla sana bir sınırın içinde özgürlük tanıyor. Aslında Shakespeare de bir bakıma uyarlama yazarı, konularını farklı yerlerden almıştır, bazı oyunları geçmişte yazılmış oyunlara benzer. Ama o kadar iyi bir dil ve o kadar iyi olay dizisi yaratır ki, o oyunlar okunmaz ve bilinmez ama kendi eserleri daha çok ön plandadır. O yüzden o sınırlılığın içinde yaratmak da ayrı bir zevk açıkçası. Ama kendi planladığın şeyde çok özgürsün. İstediğin yere gidebilir o. Biraz daha rahat davranıyorsun hem dilde, hem olayda, hem karakterlerde. Tabii burada daha sınırlayıcıydı. Ama bir yandan da nereye gideceğini bilmenin kolaylığı da vardı, yani nerede biteceğini bilmenin. Güçlü bir tasarım var elinde. Uyarlamada görevin o tasarımın için iyi doldurmak.

10. Yetişkinler için yazılan ve oynanan oyunların seyircisi yine yetişkinler oluyor. Ancak çocuk oyunlarını çocuklar genelde bir büyüğüyle izlemeye geliyor (öğretmeni, ebeveyni gibi) Seyirci faktörü yazım sürecinde sizi etkiler mi?

E. B.: Ben oto sansür durumunu zamanla aştım. İlk çocuk oyunu yazmaya kalktığımda "bunlar çocuk için yazılır mı?" düşüncesi vardı kafamda. Çünkü öyle bir şey dayatıyorlar size ve yazılmış metinler de öyle olunca siz de hep öyle zannediyorsunuz. Anne olduktan sonra, çocuklarla çalışırken aslında onun öyle olmadığını, bizzat görerek, kendim deneyimleyerek öğrendim ben ve o zaman "çocuklar ne der? okullar bunu sevmez" gibi düşünceleri bıraktım ve şunu hedef güttüm: Bu oyunu en alt yaş hangi çocuk izler? 4 yaş üstü mü izler? 3 yaş üstü mü izler? Hani nereye kadar inebilirim noktasını belirledikten sonra ucunu açık bıraktım çünkü ben o oyunların yaşsız olduğuna inanırım. Bazı çocuk kitapları var mesela, 5 yaş da okur, 3 yaş da okur, 70 yaş da okur. Ben öyle olması gerektiğine inananlardanım. Çünkü o zaman zaten sanatsal bir şey olmuş olur ve her yaş grubu zevk alır. Yaptığım bazı oyunlarda çocuklarla aileleri geldiklerinde, çocukların ayrı bir zevk, ailelerin ayrı bir zevk aldığını görüyorum. Diyorum ki, evet, tam olarak istediğim bu. Yani çocuk oyunundan öte aile oyunu gibi aslında. Çocuk için oynanan ama aileyi de kapsayan, onların da hoşuna gidebilecek oyun. Yoksa çocuklarını içeride bırakıp dışarıda bekleyen, çocuk filmi sevmeyen ebeveynler gibi yapanlar var. Ben bunu çok sağlıklı bulmuyorum. Çocuğuyla o estetik hazda buluşmalı, çünkü tiyatro "şimdi, burada" sanattır, sinema gibi de değildir. Nefesini duyarsın, sesini duyarsın, kostümünü görürsün, ışığı hissedersin, müziği duyarsın. Dolayısıyla o "şimdi"ye çocukla birlikte katılmanın ebeveyn için, okul için, ya da sınıf arkadaşları için gerekli olduğunu düşünüyorum. O nedenle ben kendim için bir alt yaş belirliyorum. Geri kalan sansür olaylarını kafama takmıyorum çok. Çünkü takarsak çıkamayız, hele bugün hiç çıkamayız.

11. Özel bir tiyatronun kurucularındansınız. Çocuklarla tiyatro çalışmaları da yapıyorsunuz, yanılmıyorsam. Çocuklarla iletişim içinde olmanızın çocuk oyunu yazımına katkıları neler olabilir?

E. B.: Çok iyi çocuk kitabı yazarları var, çocuklarla hiç çalışmıyorlar. Hatta çocuklarla bir araya geldiğinde konuşmak bile istemeyenler var. Ama çok iyi yazıyorlar, ben çok şaşırıyorum. Ama ben Emel olarak çocuklarla çalışmasaydım bu

kadar çocuklara dönük şeyler yazamazdım diye düşünüyorum. Onlar beni çok zenginleştiriyor. Lisansta Shakespeare'in oyunlarını çocuk oyununa uyarladığım dönemde çocuklarla bu kadar çalışmıyordum. Ama sonra tabii çocuklarla çalışmaya yöneldim. O zaman çok çeşitli şeyler yazma fikri gelişti. Bir kere çocuklar her olayı kendi süzgeçlerinden geçirerek, basite indirgeyerek anlatabilirler. Picasso da "çocuk gibi resim yapabilmek için kaç yılımı verdim" der. Yani çocuk gibi yazabilmek ve düşünebilmek için çok zaman harcamak gerekiyor. O süzgeçten geçirip o en yalın, en temel, en çekirdek haline ulaşmak, en saf haline. Yani bence bu sanılanın aksine inilen bir mertebe değil, çıkılan bir mertebe aslında. Çocukta gerçekten bambaşka bir düşünce biçimi gelişmiş oluyor ve o dili öğrendiğiniz zaman yaşam çok daha kolay, hem çocuklarla kolay, hem de hayatta kolay açıkçası. Çocuklarla çalışmanın bana çok katkısı var. Ben üretmeye devam ediyorum onların sayesinde diye düşünüyorum.

12. Araştırdığım kadarıyla, Türkiye'de çocuk tiyatrosu tarihi çok da eskilere dayanmıyor. Sizce ülkemizde geçmişten günümüze çocuk tiyatrosu alanında bir profesyonelleşme var mıdır? Bu alanda uzmanlaşmadan söz edilebilir mi?

E. B.: Edemeyiz, aslında edemeyişimizin sebebi akademi. Bunu akademideki hocalarım duyduklarında kızabilirler bana ama ben somut verilerle söyleyebilirim bunu. Çünkü akademide bizzat çocuk tiyatrosu küçümsenen bir şey. Gelişememiş veya kalemi zayıf öğrenciler çocuk oyunu yazar, çok gelişmişler yetişkin oyunu yazar gibi bir algı var. Her ne kadar Özdemir (Nutku) Hoca gibi çok kıymetli profesörler çocuk tiyatrosu ile ilgili çalışmış olsalar da, işte Nihal Kuyumcu gibi, Zehra İpşiroğlu gibi insanlar, ama ötesine geçilemiyor ve tekelleşmesinin de ötesine geçilememiş. Mesela üniversiteler her yıl yıl sonu oyunu çıkarır ama hiç çocuk oyunu çıkarmaz. Veya çocuk oyunu yazma yarışmaları yapılmaz ama her yerde yetişkin oyunu yazma yarışmaları yapılır belirli konularda. Çocuk oyunlarının görünürlüğü yok. Ülkemizde çocuk tiyatrosu hızlı para kazanmak için bir basamak olarak algılanır. Oyuncu kendini ekonomik açıdan güçlendirene kadar onu bir basamak olarak görür. Öyle anlatılır, öyle söylenir. Bir de "ben bu zamana gelinceye kadar çok çocuk tiyatrosu oynadım" derler ayıp bir şeymiş gibi. Böyle bir algı ne yazık ki hala var. Devlet Tiyatrosunun ASSİTEJ ile birlikte yürüttüğü festival, Eskişehir Şehir Tiyatrolarının yaptığı çocuk ve gençlik festivali çocuk ve gençlik tiyatrosuna biraz pirim kazandırmış. Bir de Bursa'da

ASSİTEJ festivali yapılıyor, çocuk ve gençlik festivali. Onlar dışında çocuk tiyatrosu için atılmış somut adımlar yok. Hareketlenmeler var, özellikle İstanbul'da bazı gruplar kaliteli işler yapmak için çabalıyor. Ama ne yazık ki ekonomik sebepler, ülkenin sürekli bir siyasi dengesizliği ve kopukluğu çocuk tiyatrosunun gelişmesini engelliyor. Çünkü ülkemizde bu alanda gelişmeler olmuş, darbelerle sekteye uğramış ve tiyatrolar batmış, destek görememiş, bir daha kurulamamış. Ne yazık ki Kültür Bakanlığının bile çocuk tiyatrosuna verdiği destek ile yetişkin tiyatrosuna verdiği destek arasında dünyalar kadar fark var. Sanki çocuk tiyatrosuna harcanan kumaşın metresi daha ucuz da, yetişkin tiyatrosuna harcanan kumaşın metresi daha pahalıymış gibi. Bana komik geliyor bu açıkçası. Yani aslında hiçbir farkı yok. İkisi de tiyatro oyunu sahneye koyuyor, ikisi de tasarımcı kullanıyor, ikisi de kostüm yapıyor, ikisi de bir müzisyene beste yaptırıyor. Aynı giderler söz konusu. Ama çocuk tiyatrolarına daha düşük yardım veriliyor. Bir de şöyle düşünün, bir ehliyetin yok. Yani okula gidiyorlar, biz çocuk tiyatrosuyuz diyorlar, işte şu kadardan bilet satalım yarısını okula bağış olarak bırakalım diyorlar ve böyle onlarca grup var. Kimler, ne yazıyorlar, ne oynuyorlar, oynadıkları gerçekten tiyatral bir oyun mu, oynayanlar okullu mu, yani alaylı da olabilir ama eğitimliler mi, nedir, hiç kimse bilmiyor. Bir eleştiri mekanizması da yok. Hiçbir şey sağlıklı yürümüyor. Dolayısıyla gelişim yok. Bireysel çabalar var, birkaç grup var uğraşan ama eninde sonunda herkes ekonomik olarak yorulup bir yerde vazgeçiyor ve başka işlere yöneliyor. Ne yazık ki böyle yani.

13. Ülkemizde eleştiri kültürünün hangi konumda olduğu ayrı bir tartışma konusu. Tiyatro eleştirisi alanında birtakım kaynaklara rastlıyoruz. Ancak çocuk tiyatrosu eleştirisi özelinde bu sayı yok denecek kadar az. Bu durumu günümüzde çocuk tiyatrosunun istenilen yere gelememesiyle ilişkilendirebilir miyiz? Bu konuda sizce neler yapılabilir?

E. B.: Bence bir kere çocuklarla çalışmamış, sadece bunun üzerine kuramsal okuma yapmış insanların eleştiri yapması da doğru değil. Kesinlikle çocuklarla çalışan ve bu alanda uzmanlığı olan insanların eleştirilerine ihtiyaç var alanın gelişmesi için. Burada güzel gruplar oluşturulabilir. Bunun içinde pedagog da olabilir, çocuk gelişim uzmanları da olabilir, oyuncular da olabilir. Ama tartışmaya açık, gerçekten iyi işe ulaşma amacı olan, iyi niyetli gruplar olmalı. Ne yazık ki, Türk tiyatrosunda eleştiri hep olumsuz olur gibi bir algı var. Yapıcı eleştiri yapıp bir yere taşıyan bir mekanizma

yok. Yazılmış metinler üzerine var. Şu metin şunu anlatır, çok didaktiktir. Ama bu sahnelerken değişebilir mesela. Ben didaktik bir metnin konusunu kullanarak, bazı yerlerini budayarak harika bir çocuk tiyatrosu yaratabilirim. Biraz da sahnelemede neler olduğu önemlidir. Her şey sadece metinle yürümez. İyi bir metni kötü sahnelersin "bu ne derler". O yüzden de bunun sistematik çalışması gerekir. Destekleyicilerin olması gerekir. Ama daha çocuk tiyatrosu itibar olarak alt basamaklarda yer alırken, hani sınıfsal bir düzenmiş içinde, henüz köylüler veya köleler sınıfındayken, onun istediği kaliteye ulaşması için biraz zamana veya algı değişikliğine ihtiyacımız var. Mesela İstanbul'daki birkaç çocuk tiyatrosunu görünür kılıyorlar bazen, haklarında yazıyorlar. Ama sanki Türkiye'nin hiçbir yerinde bunu yapan insanlar yokmuş gibi de bir algı var. Oysa ki var. Uğraşan insanlar var ama seslerini duyurmakta zorlanıyorlar. O kadar sahipsiz ve mekanizmasız ki çocuk tiyatrosu, herkes kendi çabasıyla ve tanınırlığıyla yürüyor. Bu da, çocuğun yaşına uygun olmayan oyunların çıkmasına yol açıyor. Çünkü mesela 4 yaşın altındaki çocuğu almaması lazım ama seyirciye ihtiyaç var, en çok anaokulları geliyor ve mecburen alıyor. Gişe kaygısı var çünkü. Doğru destekler olmazsa, Kültür Bakanlığı ve Milli Eğitim Bakanlığı ortak çalışmazsa, birbirini desteklemez ve denetlemezse bu işte kaliteye ulaşmamız biraz hayal. Almanya bu işte çok iyi. Almanya burada bir mekanizma işletiyor. Okullara getiriyor tiyatroları. İsrail okullar ile tiyatroların birbirlerine eleştirilerini verecekleri ve birbirlerinden haberdar olacakları şekilde bir mekanizma işletiyor. Tiyatrolar çocukların onlar hakkında ne düşündüğünden haberdar oluyorlar yaptıkları oyundan sonra. Bakın bu, sanatın gelişmesi için müthiş bir şey. Çocuk oyunu izliyor, bir de rapor ediyor, diyor ki "şu iyiydi, bu kötüydü, bunu sevdim, bunu sevmedim". Bizim bunlara ulaşmamızı bırakın, okullar yalapşap hemen getirilir, hop götürülür. Çocuklar ne bir soru sorar, ne bir oyuncu ile tanışır, ne bir oyunun nasıl sahnelendiği anlatılır, ne de oyuncularla yüz yüze getirilir. Bunların hepsinin çocuklara tanıtılması, öğretilmesi de aslında bu basamakların oturması için önemlidir. Ya da mesela belediyeler oyun alır, ben yaşamıştım bunu, buranın bayağı varoş bir bölgesinde oyun oynayacağız. Çok da güzel bir çocuk oyunu, böyle pür dikkat izlenirdi her yerde. Oyunun bitmesine yakın, oyun 45 dakika, 35 dakika sonra belediye görevlileri meyve suyu ve keklerle geldiler ve birden oyunun o kısmında meyve suyu ve kek dağıtmaya başladılar. Biz neye uğradığımızı şaşırdık, hiçbir şey oynayamadık, çünkü bir kek ve meyve suyu kavgası başladı ki, çok canhıraş bir kavgaydı. Zaten yoksul bir bölgeydi.

Oyunun sonunda ya da çıkarken tek tek verilebilirdi. Amaç neydi, hiç anlamadık. Bizim için üzücüydü, çocuklar için üzücüydü. Orada çocuğun ayağına sanatı götürdük mü, çocuğu aşağıladık mı, çocuğun bir şey alımlamasına engel mi olduk, çocuğa hediye mi verdik, hiçbiri de amacına ulaşmadı. Böyle şeylere de çok şahitlik ettim. Mesela bir belediye oyunu, 700 kişilik salon, ilkokul çocuğu da orada, ana okul çocuğu da orada, ortaokul çocuğu da orada. Onların hepsi aynı anda sahnedeki oyunu izleyemez ki. Aynı tepkiler ve aynı algılara sahip değiller. O kadar çocuğa aynı anda bir prodüksiyon sunman gerekir, işte yaka mikrofonlu, sesi gayet iyi olan, ışığı gayet iyi olan salonlarda sunabilirsin. Bunun gibi teknik şartlar müsait değil, bunu alan kurumlar ne aldığının farkında değil, almak için almak, yapmak için yapmak, sunmak için sunmak, okullar böyle yapıyor, işte belediyeler böyle yapıyor, STK'lar böyle yapıyor. E biz nasıl yapacağız o zaman bu işi? Don Kişot gibi kendi kendimize nereye kadar ulaşacağız? Burada bilinç çok önemli. Alanların, ulaştırma çabasında olanların. Bir sanat götürüyorsun, bu bir aşevinde çorba dağıtma hikayesi değil, başka bir şey. Topluca katılım ister. Dolayısıyla bunu sağlıkla sunmanı ister. Bu bir kültürdür. İzmir'de bir köy var. Darülbedayi' den sonra en eski sahnesi olan, tiyatrosu olan bir köy burası. Bir imam tarafından kurulmuş tiyatro. İnsanlar orada doğar doğmaz tiyatroya gidiyorlar. Çocukların hepsi kundaktayken oyun izliyorlar. O köy oyun izleme geleneğine sahip. Oyun bilme, oyun tanıma ve oynama kültürüne sahip. Demek ki bu iş biraz kültür işi. Çocuğa iyiyi sunmazsan, nereden bilecek iyi sanatı, nasıl ayırt edecek. O yüzden ben hep "her çocuk iyi sanatı hak eder" diyorum. Her çocuk iyi sanatı hak eder, nerede olursa olsun, hangi ailede doğarsa doğsun. Bunu sunmak da biraz aslında devletin, okulların, STK'ların ve belediyelerin görevidir. Bu sadece tiyatroların veya sanat kurumlarının görevi değildir. Ama aynı zamanda bu alanda akademik çalışan okulların da görevidir. Bu sorun bütünsel bir çalışma ile giderilebilir diye düşünüyorum. Ayrıca, animasyonların bir tiyatro olmadığını anlatmak, skeçlerin tiyatro olmadığını, tiyatronun alt basamağı olduğunu anlatmak, sadece komedinin bir tiyatro olmadığını anlatmak çocuklara çok önemli. Bunu da ancak onlara gerçekten doğru işleri ulaştırarak yapabiliriz. Kalite ve nitelik. Nitelikli işler, nitelikli sahnelerde, çocuğu götürerek, bir seyirci gibi oturarak, orada yenilip içilmeyeceğini bilerek, o kuralları anlatarak oyun izleme kültürünün

EK-2

EMEL BALA İLE 2. GÖRÜŞME

1.Bir Yaz Masalı oyununda bazı karakter isimlerinin kültürümüzde var olan tiplemeleri/karakterleri çağrıştırdığı dikkat çekiyor. Şekeroğlan-Beteroğlan deyince akla Keloğlan geliyor. Veya Balkız, tamamen bizden, Türk kültüründen biri gibi. Orijinal oyundaki mitolojik karakterleri yerel kültüre daha yakın karakter adlarıyla dönüştürürken gözettiğiniz belirgin bir çeviri stratejisi mevcut muydu?

E. B. : Evet, karakter isimleri bilinçli olarak seçildi. Çocuklar zaten Shakespeare'i tanımıyorlar, Shakespeare'in oyunlarını bilmiyorlar. Onun mitolojiden, tarihsel hikayelerden, masalsı havadan yararlandığını bilmiyorlar. O zaman bizle nasıl bağ kurarlar, yani o yazara nasıl yakın hissederler, hikâyeye nasıl yaklaşırlar diye düşündüm. O yüzden kendi masallarımızdan isimler çocukların zihinlerinde hemen bir karakter şekli oluşturabilir. Şekeroğlan-Beteroğlan çocukların kafasında hemen bir tip oluşturuyor, bir yakınlık ve uzaklık mesafesi, iyi-kötü dengesi oluşturuyor. Bunları sağlamak amacıyla aslında isimleri seçtim. Hem o karakterlerin zaaflarını içersin, hem aynı zamanda komediyi güçlendirsin, hem de çocuklar isimleri çabuk benimsesin diye seçtiğim bir şeydi. Çünkü yabancı isimleri çocukların benimsemesi çok zor oluyor, çok kolay kabul edemiyorlar. Çocukların hikâyeye odaklanmasını sağlamak için bu kısımda onları yabancı bir şeyle karşılamak istemedim açıkçası. Amaç oydu. Kendilerine aşina gelmesi, kendi kültüründen yakınlık hissetmesi önemliydi -ki hikâyeye odaklanabilsin. Öbür türlü ismin söylenişini sürekli düşünmek zorunda kalırlar. Onlara bayağı mesafe koyar aralarına diye düşündüm.

2.Shakespeare'in "Bir Yaz Gecesi Rüyası" oyununda "orman" teması çok önemli bir yer tutuyor. Orman, bir yanda aşıkların buluşup geceyi geçirdiği, diğer yanda yerel esnafın tiyatro provalarını yaptığı yer. Aynı zamanda periler de ormanda yaşamakta ve burada aşıkların başına işler açmakta. Çocuk oyununda ise orman bu

kadar ön planda değil, daha örtük. Bunun özel bir sebebi var mıdır? Oyunu izleme fırsatım olmadı. Sahnede ormanın yeri ve ağırlığından da kısaca bahsedebilir misiniz?

E. B.: Orman, zaten Shakespeare'in kullanımı da o, bizim için gizemli bir yer. Hep hayal gücüne dayalı. İçinde her şeyin yaratılabileceği ama aslında tam olarak gizemini hiçbirimizin bilmediği, masallarda da hep kaybolunan, işte farklı bir yere varılan, başka bir yerden başka bir boyuta geçmeyi sağlayan yer, gizemli bir yer. Ama oyun yazımında tabi mekâna çok fazla yer vermiyorsun. Shakespeare yetişkin oyunu yazdığı için, yetişkinlere uygun bir orman yarattığı için biraz daha fazla tasvirlemiş bence. Yetişkinleri o hayal dünyasına çekme ihtiyacı duyduğu için. Ama çocuklar zaten hayal dünyasına yatkınlar, içindeler. O yüzden dekorla, yönetmenle, imkanlar dahilinde tamamlanır diye düşündüm. Tabi ki ormanın çok büyük bir etkisi var, ama o etmenleri yazarın yazmasından çok yönetmenin ve tasarımcının yaratması aslında çok önemli. Özel tiyatrodan geldiğim için şunu da biliyorum: mekâna bağlı durumlar verirsen bazı tiyatrolar imkansızlıktan dolayı bunu kullanamayabilirler. O yüzden biraz açık kapı bırakmak, oradaki imkanlar dahilinde kullanmak ve yaratmaya açık bırakmak sebebiyle o kadar çok değinmedim. Yoksa, kesinlikle benim kafamda hani, ben de rejisini yapsam, yemyeşil bir sahne, nereden neyin çıkacağını bilmediğim, belki de kayanın başka bir yere döndüğü, ağacın veya başka bir şeyin arkasına saklanınca kaybolduğun gibi gözüktüğün bir sahneyi tercih ederim. Yönetmen olarak onu yapardım açıkçası. O gizem çünkü çocukları daha çok etkiler tamamlayıcı unsur olarak.

Ek Soru: Bu oyun (Bir Yaz Masalı) birden fazla kez oynandı değil mi?

E. B.: Evet, Diyarbakır devlet tiyatrosunda oynandı. Orada da daha çok kostüme ağırlık vermişlerdi. Ama Ankara'da oynandığında dekor çok etkendi, çok güçlüydü. Hatta bende çok fotoğrafı olmalı, ben onları gönderirim size.

3. "Bir Yaz Gecesi Rüyası"nda kadın karakterler zaman zaman erkeklere karşı çıksa da, sonuç olarak onlarla uzlaşmak zorunda bırakılır. Amazon Kraliçesi Hippolyta Dük Theseus'a, Periler Kraliçesi Titania ise eşi Oberon'a boyun eğer. Ancak çocuk oyununda erkek karakterlerin ikinci planda kaldığını görüyoruz. Obur Kraliçe Bay Sıska'ya göre daha çok söz sahibidir. Periler dünyasındaysa Çiçek Peri Böcek Peri ile eşit görünür. Oyunu bu biçimde dönüştürmenizde toplumsal cinsiyet rollerinin son zamanlarda eğitimde öne çıkması rol oynamış olabilir mi?

E. B.: Tabi bilinçli kısmı da var, bilinçaltından gelen kısmı da var. Bilinçli kısmı şu: Bir Yaz Gecesi Rüyası'nın cinsel içeriğinin çok güçlü olduğu, yönetmenler tarafından da hep bunun üzerinde duruldu. Tabi kadın üzerinden yürüyen bir cinsellik var, biraz daha seksist bir yaklaşım var. Kadın kendi hayatıyla ilgili bir karar veremiyor, eş seçimiyle ilgili karar veremiyor, bir büyüyle bir eşeğe bile aşık olabiliyor gibi bayağı kadını tutsak edici bir durum var. Tabi bu cinsellik kıskacı çocuklar için uygun değil tabi ve öyle anlatılmaması gerekir. Orada eğitmen tarafım da devreye girmiş olabilir. Ama biraz da güçlü kadın ve her şeyi isterse yönetebilir durumu bilinçaltından gelen bir şeydir. Obur Kraliçe gerçekten çok baskın bir kraliçe, kafamızdaki kraliçe imgesinden de herhalde biraz öyle ama diğer çiftlerde mesela biraz eşitlik söz konusu. Çocukların o şeyi görebilmeleri önemliydi, çünkü çok ezen-ezilen dengesinde olursa izlemek de zor oluyor. Çocuklar o güç dengesini ne kadar eşit görürlerse o kadar merak öğeleri ve kendileriyle bağ kurup, o karakterle ilişki kurup devam etmeleri söz konusu oluyor. O yüzden onu biraz dengede tutmaya çalıştım açıkçası. Biraz da güçlü kadınların olmasını tercih ederim yazar olarak.

4. "Bir Yaz Masalı" oyununuzun sahnelendiğini, ancak "Romeo ve Juliet" oyununuzun sahnelenmediğini biliyoruz. Bununla beraber iki oyununuz da Pagos Yayınları'nda yayımlandı. Böylece çocuk oyunu uyarlamalarınız hem edebiyat, hem de tiyatro dizgesinin bir parçası haline geldi. Yabancı dilde yazılmış bir tiyatro eserini çevirirken öncelikle bu eserin, bir "edebi eser" mi olması mı yoksa bir "tiyatro oyunu" olması mı sizin dikkatinizi çekiyor? Çeviri sürecinizde bu iki uygulama arasında bir ayrım gözettiniz mi? Gözettiyseniz tercihinizi biraz daha açmanızı rica edebilir miyim?

E. B.: Tabi şimdi oyun yazarlığı benim alanım olduğu için öncelikle sahnelemek üzere, kafam hep öyle çalışıyor, " bu nasıl oynanır?" ya da "çocuklar için nasıl dönüşür?", "hangi şekilde daha aksiyonlu, daha eğlenceli, daha anlaşılır olur?" Ama tabi şimdi Shakespeare'i kıymetli kılan, Shakespeare'i sadece oyuncular okumuyor, tüm dünya okuyor. Neden? Çünkü dili çok güçlü, dildeki şiirsellik, dildeki imgeler, felsefik anlamlar, yani o kadar çok alt metni var ki. Çözümleme metinleri olarak öğrenme amacıyla pek çok edebi eserin içinde, yani ben ilk ortaokulda Hamlet'i okumuştum mesela. Bizim kitabımızda çünkü Polonius'un Laertes'e öğüdü vardı ve çok etkilenmiştim ve Hamlet'i almıştık, okumuştuk. İlk okuduğum Shakespeare oydu benim. Oradan Shakespeare'in diline bir

hayranlığım var, o şiirselliğine. Onu hep böyle sahnede büyülü bir bütünlük olarak görüyorum. Hem edebi olarak çünkü edebi bir haz da alıyorsun, bir olay örgüsünde akan bir haz da alıyorsun. O karakterlerin psikolojik iniş çıkışları, o dolantılarla aldığın haz ayrı. O yüzden aslında hepsini birden hedefledim. Tabii ki iyi, çocuklar için aksiyon dolu, kolay anlaşılır bir oyun olması ilk hedefimdi. Ama çocuklar dili dinlerken, tıpkı Shakespeare'den nasıl etkileniyorlar, dilden de etkilensinler, o şiirsellikten de etkilensinler, edebi bir haz alsınlar, bir tiyatro oyunu sadece sahnede olacak bir şey değil, böyle bir anlamı da var gibi bir farkındalık edinsinler istedim tabi. Bu da bir alt amacımdı.

5. Tiyatro konuşmaya ve eyleme dayanan bir gösteri sanatı. Ancak çocuk tiyatrosunda eylemin ve hareketin biraz daha ön plana çıktığını söyleyebilir miyiz? Uyarlamalarınızda bu eylemi ve hareketi dile nasıl yansıttınız, nelere dikkat ettiniz?

E. B.: Romeo ve Juliet'te şey çok daha kolaydı, iki düşman aile var ve bunlar gerçekten birbirlerinden nefret ediyorlar. Nefret çok güzel bir çatışma tiyatro metni için. Bu nefret nasıl daha güçlü hale getirilebilir üzerinden çıkmıştı bunların iki aile değil, iki ülke olarak gösterilmesi. Dolayısıyla kendinden bir aksiyonu getirdi, itişme, kakışma, "ben" değil "sen". Aslında çocukların hemen hemen her yerde yaşadığı, okulda, işte başka bir çocukla sosyalleşirken öğrendiği, hani hem kendini var etmek istediği, hem karşısındakini fark edip kabullenmesi gerektiği. Bunun üzerinden Romeo ve Juliet kendi aksiyonunu getirdi aslında. Tabi savaşı çocuklara kötü değil de, biraz eğlenceli bir yarışma gibi anlatma isteğim de, savaşın kötülüğünü vurgulamamak, ama insanların boş şeylerden, çünkü aslında bakarsanız savaş da hem boş şeylerden çıkıp büyüyerek sonra bir sürü insanın hayatını kaybetmesine sebep olan acı bir şey. Aslında ne kadar çocuksu, ne kadar boş bir inatlaşmayla başladığını da vurgulamış olacaktı diye düşündüm. O yüzden hem dili, ham aksiyonu, işte Tybalt ile Mercutio'nun o itişmesi, kakışması, aksiyonları tabi onda hep rejiyi de düşündüm ama tabi Bir Yaz Masalı'nın dolantısı daha çoktu, fiziksel aksiyondan ziyade. Yani bir olay bir olaya karışıyordu. Orada tabi orman, dönüşüm, periler, esnafların provaları, oraya (ormana) gelmeleri onu destekledi aslında. Aksiyona çünkü çocuk tiyatrosunda gerçekten çok ihtiyaç var. Çocuk çok iyi anlatılırsa olduğu yerde uzun bir süre de dinleyebilir bir şeyi, çok gerçekçi anlatılırsa ama hikayenin içine girmesi ve o aksiyonu yaşaması, çünkü tam da aslında Shakespeare'in döneminin hikayesi. Çünkü onun seyircisi sadece üst bir kesim değil, her türden insan izliyor oyunlarını. Ve bunu ayakta izleyenler de var, locada izleyenler de var. Ben hep çocukları ayakta izleyen grup olarak görüyorum. Her

an dışarı çıkabilir, her an sahneye atlayabilir, her an "ben sevmedim gidelim" diyebilir. O yüzden de o aksiyonu dorukta tutmak, eğlendirmek, eğer o olmuyorsa dille bunun zevkini sağlamak yani söz dalaşı, itişme-kakışma, yanlış anlaşılma gibi şeyler. Tabi bunlar çocuklara renkli gelen şeyler, daha çok hikayenin içine çeken şeyler. Bunlara dikkat etmeye çalıştım. Bir Yaz Masalı'nda daha çok dille sağladım bunu. Ama Romeo ve Juliet'te hareketle veya birbirleriyle o inatlaşmalarıyla destekledim dış aksiyonunu diyebilirim.

6. Çocuklarla oyun sonrası konuşma fırsatınız oldu mu hiç? Onlardan geribildirim aldınız mı?

E. B.: TOBAV'da (Devlet Tiyatroları Opera ve Balesi) Bir Yaz Masalı'nı 8-12 yaş grubu çocuklar oynamıştı. O zaman çocuklarla konuştuk. Metni çok sevdiklerini söylediler, hatta bu oyun üzerinden TOBAV'ın başka bir atölyesinde sergi bile açmışlar. Yastıklar yapmışlar, tişörtler yapmışlar Bir Yaz Masalı'ndan yola çıkarak. "Bize çok eğlenceli geldi, komik geldi, çok güldük" gibi yorumlar yaptılar. Herkes karakterini çok sevmişti. Bir tane erkek kadın rolünde oynamıştı. Portakal koyarak göğüslerine, kadın elbisesi giyip. Çok eğlendiğini, hayatında bu kadar gülmediğini söylemişti, hiç de kompleks yapmadan oynamıştı hem de. Ben acaba metni çözümlemekte zorlandılar mı dediğimde, onlarla çalışan eğitmen hocaları çocukların inanılmaz eğlendiğini, çok güldüklerini ve dili de çok sevdiklerini söylemişti. Ve çocuklar o şiirde zorlanmadılar mesela. Şiirsel oynamak zor bir şeydir çünkü oyuncu için. Onlar profesyonel değildi ama çok rahat ve çok eğlenceli oynadılar. Çok fazla dekor kullanamamışlardı, onlar tabi kendi imkanlarıyla yaptılar. Elhamra sahnesinde oynadılar, Devlet Opera Balesi'nin sahnesinde, çok keyifliydi açıkçası. Seyirci çok eğlendi ve seyirci metin çok komikti dedi. Anneler, babalar ve arkadaşları gelmişti, büyükler de çok eğlendi.

Ek soru: Bir Yaz Masalı ve Romeo ve Juliet için yaş sınırı ne olabilir?

E. B.: 8-12 yaş grubu demiştim ama çok rahat 7 de izleyebilir. Sahnelenen oyunları biliyorum. 5-6 da izledi, 7 de izledi. Diyarbakır'da tam o dönem hendek olayları vardı, ben gidemedim o yüzden, çok gitmek istiyordum. Fakat yönetmenin bana aktardığı, çocuklar ezberlemişler diyalogları. Çünkü hep aynı çocuklar geliyormuş sürekli, ücretsiz mi oynuyorlarmış ve birlikte söylüyorlarmış oyuncularla replikleri. Eğleniyorlarmış, ayağa kalkıyorlarmış, heyecanlanıyorlarmış, bana öyle şeyler anlattı. Çok sevinmiştim ben de öyle olduğunu duyunca, hani ezberleyecek kadar izlemiş olmaları şaşırtıcı. Orada yaş grubu çok

karışıktı, çok küçükler de vardı, çok büyükler de vardı ama hepsi çok keyif almıştı, öyle söylemişlerdi. Diyarbakır'ın kitlesi çok başka tabi, bizim ülkemizde de değişiyor. Tiyatroya ulaşma şansları belli, kaliteli eğitime ulaşma şansları belli, çok iyi bir seyirci varmış orada.

Sorulara vermiş olduğunuz cevaplar ve ilginiz için bir kez daha teşekkür ederim.

EK-3

ZERRİN ALTIOK İLE GÖRÜŞME

1. Zerrin Hanım merhaba. Sizinle eski öğrenciniz Emel Bala sayesinde tanıştık. Shakespeare'in "Fırtına" adlı oyununu yine aynı isimle çocuk oyununa uyarlamışsınız ve bu oyun Devlet Tiyatrolarınca sahnelenmiş. Kaleme aldığınız bu çocuk oyununu nasıl adlandırırsınız? (çeviri, uyarlama, yeniden yazım vb.?)

Z. A.: Özgün uyarlama demek daha doğru olur sanırım. Aslında her uyarlama kaçınılmaz olarak uyarlayan yazarın özgünlüğünü taşır. Ama yetişkinler için yazılmış bir oyunu çocuklara yönelik bir oyun olarak uyarlamak özgünlüğü daha da vurgulu hale getirir.

2. Bu oyunu yazarken yararlandığınız kaynak metin ya da metinler nelerdir? Ayrıca siz bir tiyatro sanatçısısınız, akademik, profesyonel veya özel hayatınızda bu oyunlarla daha önceden bir tanışıklığınız var mıydı? Vardıysa, bu tanışıklığın yazım sürecine katkısı nasıl oldu?

Z. A.: Fırtına elbette bildiğim bir oyundu. Öğrenci iken derste işlenilen, eğitmen iken de yeniden incelemeye yatırdığım bir oyundu. Çocuk oyunu yazarken klasiklere yönelmek işin başında asıl size keyif veren bir şey. Çocuklar için oyunun klasik bir eserden hazırlanıp hazırlanmamış olmasının pek de bir önemi yok sanırım. Onlar izledikleri ve keyif aldıkları oyunla ilgilenir daha çok. Shakepeare'i ve eserlerini tanıyor olmamın yaptığım uyarlamaya çok da bir katkısı olduğunu sanmıyorum. Sonuçta yeniden bir oyun dili yaratıyorsunuz. Yalnızca metinden bahsetmiyorum. Çocuk tiyatrosunun tüm estetik değerlerini içine kattığınız bir dil bu. Yola çıktığınız eserin olayları, karakterleri, çatışması, düşüncesi artık çocuk tiyatrosu ölçütlerine göre yeniden harmanlanıyor.

3. Yararlandığınız kaynak metnin yine yetişkinler için yapılmış bir çeviri olduğunu görüyoruz. Bir başka deyişle, Shakespeare'in yüzyıllar önce yetişkinler için yazdığı varsayılan bir oyunun yine Türkçede aynı hedef kitle için yapılan çevirisini çocuk oyununa dönüştürüyorsunuz. Bu tezin çıkış noktası da aslında bu sürece ışık tutmak.

Uygun görürseniz oyun seçimiyle devam etmek isterim. Neden Shakespeare ve neden özellikle "Fırtına"?

Z. A.: Fırtına oyunun çıkış noktası yönetmen Barış Erdenk'in bu oyunu çocuk oyunu olarak sahnelemek istemesi fikriyle ortaya çıktı. Bu işin başlangıç noktasıydı elbette. Ben yazar olarak böyle bir uyarlamanın yapılabileceği noktasında devreye girdim. Çocuk tiyatrosunun estetiğini, nasıl yapılması gerektiğini iyi biliyor olmam böyle bir kaynaktan yararlanıp yararlanamayacağım konusunda bana ışık oldu. Fırtına tam bir uyarlama olmaktan çok çocuk oyununa ilham olabilecek mükemmel öğeler barındırıyordu. Fantastik olana yer vermeye uygundu. İçerisinde iktidar, iktidar hırsı gibi yetişkinlere yönelik temalar olsa da çocukların naif dünyası için kullanabileceğim temalar da vardı. Affetmek, cezalandırmak, ödüllendirmek, sevmek, iyi olan kötü olan, ders çıkartmak, sevgi gibi.

4. 17. yüzyılda yetişkinler için yazıldığı varsayılan bir oyunu çevirmişsiniz. Ancak bildiğimiz kadarıyla Shakespeare'in oyunları dünyada en çok çevrilen, uyarlanan oyunlardan, dolayısıyla eski zamanlarda kaleme alınmış olmasına karşın çok güncel oyunlar. Kendi çeviri ya da yeniden yazım sürecinizden biraz bahsedebilir misiniz? Oyunu çocuk oyununa dönüştürme fikrini ne zaman edindiniz? Bu süreç nasıl gelişti? Kendiniz oyun üzerinde çalışmaya başlamadan önce Türkçeye daha önce yapılmış çevirilerini okudunuz mu?

Z. A.: Burada yalnızca bir Shakespeare klasiğinin çocuk oyununa dönüştürülmesi dikkat çekiyor ama asıl mesele çocuk tiyatrosu konusunda ne kadar yetkin olduğunuzla ilgili. Eğer oyun yazma konusunda özellikle çocuklara yönelik oyun yazma konusunda yeterli donanıma sahip değilseniz; nereden uyarlama yaptığınızın da bir önemi yok aslında. Ortaya her zaman eksik ve kötü bir oyun çıkartırsınız. Fırtına oyunun çocuklar tarafından beğenilmesinin ve profesyonel tiyatrolarca sahnelenmesinin nedeni bir Shakespeare uyarlaması olmasından kaynaklı değil. Uyarlama yapacak yazarların uyarlayacağı alanda uzman olmaları en önemli önceliktir. Yoksa yararlandığınız eserin mükemmel olması sizin iyi bir ürün ortaya çıkarmanız için tek ve geçerli koşul olmuyor ne yazık ki…

(Whatsapp) Diyaloğu birebir yazmadığım için çevirinin de çok bir önemli kalmıyor. Sana doğru bir çeviri yapmış olması yeterli. İyi bir çeviri peşinde koşmuyorsun. Çünkü zaten o dil çocuk tiyatrosunda dönüşüyor. Ama tabii ki bir rehber olması açısından çeviri önümdeydi. Ama dediğim gibi, öyle çevirmiş, böyle çevirmiş, daha Shakespeare'e uygun çevirmiş, daha

doğru bir Türkçe kullanmış anlamında çok titiz davranmadım, zaten çocuk tiyatrosundaki dil ister istemez değişiyor. Ama ben Shakespeare'in dilini fırtınadan bağımsız olarak tanıdığım için çocuk oyununda biraz da bu Shakespeare'in ifadelerine, hani dilin Shakespearevari kalmasına dikkat ettim. Orada da zaten artık çevirinin bir önemi yoktu.

5. Bir çocuk oyununu yetişkinler için yazılmış bir oyundan ayıran başlıca özellikler nelerdir?

Z. A.: Oyun bir Shakespeare uyarlaması olarak gün yüzüne çıktığından en başta bir Shakespeare oyunu olması gerekiyor. Malzemeye bu açıdan saygı ve itaat gerekli. Hem Shakespeare oyunu olacak hem de sizin yaptığınız bir oyun olacak. Bunun getirdiği sorumluluk ve zorluk özgün oyun yazmanın zorluğundan kat ve kat fazla. Karakterler, olay örgüsü, dolantı ve merak öğeleri, hikâyenin gelişimi, final bütün bunlar hem Shakespeare'den olacak hem de çocuk oyunu olarak yeniden kurgulanıp yaratılacak. Burada devreye işinizdeki uzmanlık giriyor. Konu yalnızca uyarlama yapmaktan uzaklaşıyor ve sizin oyun yazma ile ilgili ustalığınıza dayanıyor. Oyunu önünüze koyup şablon çıkartmıyorsunuz ki… Ya da bir karakterin sözlerini basitleştirip yalınlaştırmak onu çocuk oyunu yapmıyor. Bu bütün uyarlamalar için geçerli. Bir romandan film yaparken romanın başlangıç anıyla filmin ilk karesi bile farklı olabiliyor sonuçta. Hangi anlatım türünü seçtiğinizin ve bu anlatım türü içinde hangi dili kullandığınızın önemi var. Sinematografik bir dille, bir roman dili birbirinden çok farklıdır. Tıpkı yetişkin oyunları ve çocuk oyunlarında olduğu gibi. Bu farklılıklardan söz etmek saatler süren bir seminer konusu. Ama özetle söyleyebilirim ki temel ortaklık tiyatro estetiği. Temel farklılık yetişkinlere mi çocuklara mı oynuyorsunuz konusu. Bu konu zaten her şeyi yeniden ele almanızı gerekli kılıyor. Olay örgüsünden, karakterlere, karakterlerin temsil ettiği düşünceye, mesajın içeriğinden sunulma şekline, diyaloglardan, ışığına, kostümüne, dekoruna dek.

6. Shakespeare'den uyarladığınız bu çocuk oyunu (ve yazdığınız diğer çocuk oyunları da) Devlet Tiyatroları repertuvarında yer alıyor. Bir çocuk oyununun Devlet tiyatrolarına kabul edilmesi süreci nasıl gerçekleşmektedir? Devlet Tiyatrolarının çocuk oyunları için belli başlı ölçütleri var mıdır?

Z. A.: Çocuk oyunlarım bugüne dek Devlet tiyatrolarında, şehir tiyatrolarında ve özel tiyatrolarda sahnelendi. Ödenekli tiyatrolardaki süreç kurumların dramaturji bürolarından başlar. Önce oyununuz dramaturglar tarafından değerlendirilir ve repertuara alınıp

alınamayacağı konusunda bir karara bağlanır. Eğer uygun görülürse size olumlu yanıt gelir ve oyununuz artık oynanmaya hak kazanmış olarak repertuara girer. Bunun oyunun sahnelenmesi konusunda çok da bir önemi yoktur çünkü bir yönetmenin oyununuzu fark edip sahneleme talebi olması gerekir. Böyle bir talep olmadığı sürece oyun sahne ışığına kavuşamadan tozlanır. Kimi zaman yönetmenlerle yazarlar iş birliği içinde olur ve bu süreci yönetebilirler. Yönetmenlerin doğrudan çalışmak istedikleri yazarlarla iş birliğine girip önceden kararlaştırdıkları durumlar da vardır. Ancak son tahlil de oyun yine dramaturji ekibi tarafından değerlendirilerek raporlanır. Özel tiyatrolarda ise durum biraz daha farklı. Yönetmenler kendi inisiyatiflerini kullanarak yazarla ya da ajansla doğrudan iletişime geçip oyunu bürokratik süreçten bağımsız olarak sahneleyebilirler.

7. Ülkemizde çocuk oyunlarının yazım veya sahnelenmesi sürecinde pedagog bir uzmandan görüş alınması, bir pedadog ile birlikte çalışılması sık karşılaşılan, başvurulan bir durum mudur? Siz böyle bir destek aldınız mı?

Z. A.: Eğer çocuk tiyatrosu ve çocukların dünyası ile ilgili donanımınız ve bilginiz yetersiz ise mutlaka çocuk psikologlarından veya bu alanda çalışan pedagoglardan yardım almak gerekir. Yine de yazarın gerçek dünyada çocukların durumları alımlaması ile kurgusal dünyada durumları alımlaması farklı olacaktır. Burada olması gerekeni sahnedeki kurgusal dünyaya dönüştürürken yazarın bilinçli hareket etmesi her şeyden önemli. Bir psikoloğun size söyleyeceği şeyi sahneye nasıl taşıyacağınızı bilmeniz gerekiyor. Sahne çocukları eğiten ama bunu kendi estetik yöntemleriyle yapan bir alandır. Siz eğer aldığınız tavsiyeleri olduğu gibi cümlelere dökerseniz orası sahne değil kürsü olur. Tiyatronun da haz verme ilkesini yerle bir etmiş olursunuz. Ben böyle bir yardım almadım. Ama üniversitede çocuk tiyatrosuyla ilgili dersler aldım. Sonrasında da nasıl çocuk tiyatrosu yapılır üzerine yüksek lisans dersleri verdim ve tezler yaptırdım.

8. Uyarlamalar dışında Türkçe çocuk oyunlarınızın olduğunu gördüm. Özgün bir çocuk oyunu yazma süreci ile yabancı bir oyunu çocuk oyununa uyarlama veya çocuk oyunu olarak yeniden yazma süreci arasında sizce ne gibi benzerlikler ve farklılıklar var?

Z. A.: Ben hem uyarlama çocuk oyunları hem de özgün oyunlar yazdım. İtiraf etmeliyim ki uyarlama oyunlar çok daha zorluklar barındırıyor. Bir kere sadık kalmanız gereken bir malzeme var. Eser sahibine ve o yazarın şöhretine zarar getirecek basitliğe düşemezsiniz. Sizin oyununuzu iyi yapacak olan şey de tek başına eser sahibinin adı olamaz. Shakespeare

uyarlaması yapıyorum diye Shakespeare'in adına güvenip basit ve yetersiz bir oyun yazamazsınız. Dolayısıyla yazarlar uyarlama yapacakları eserlerin uyarlamaya uygunluğunu ve gerekliliğini hesaplamak zorundalar. Başka bir deyişle bu konuda özel hassaslıkları ve malzemenin kokusunu alacak duyarlılıkları olmalı. İş biraz teknik konudan çıkıp yine yetenek ve yaratıcılık konusuna gelip dayanıyor. Eğer yazar olarak kendinize güvenmiyorsanız uyarlama yapacağınız yazarın ustalığına güvenmek beyhude kalacaktır.

(Whatsapp) Moliere'den de Cimri uyarlaması yapmıştım. Mesela o çocuk oyununda kullandığım dil ile Fırtına'da kullandığım dil çok farklıydı. Bu, Moliere'in dili ile Shakespeare'in dili arasındaki farklılıktan kaynaklanıyor. Fırtına metin bakımından biraz daha ağır ve dili daha süslü. Cimri'nin dili daha yalındır. Moliere'in yazdığı oyunlarda zaten doğal ve yalın bir dil vardır. Bu doğallık ve yalınlık Moliere'deki Cimri uyarlamasına da yansıdı. Dolayısıyla bu iki uyarlamadaki farklı dil kullanımı hangi yazarı ele alıyorsam esinlendiğim kaynaklara bağlı olarak değişiyor.

9. Yetişkinler için yazılan ve oynanan oyunların seyircisi yine yetişkinler oluyor. Ancak çocuk oyunlarını çocuklar genelde bir büyüğüyle izlemeye geliyor (öğretmeni, ebeveyni gibi) Seyirci faktörü yazım sürecinde sizi etkiler mi?

Z. A.: Çocuk tiyatrolarında çocuklar ebeveynleri ya da kendilerinden sorumlu olacak büyükleriyle tiyatroya geliyor. Onların yargıları, beğenileri de bu noktada devreye giriyor elbette. Bir daha çocuğumu bu tiyatroya getirmem diyebilir. O zaman tiyatro seyircisini de kaybetmiş oluyor. Burada mesele hem küçüklere hem yetişkinlere beğendirmek değil. Eğer siz işinizi ciddiye alıyorsanız ve çocuğa olan saygınızı yarattığınız çalışmada gösterebiliyorsanız. Bu emeğe herkesin saygısı vardır. Ben yetişkinleri hesaba katarak oyun yazmıyorum ama çocuğa bir yetişkin kadar değer veriyorum ve saygı gösteriyorum. Çocuktur nasılsa yaz geç diyerek oyun yazanlar için büyüklerin kontrol mekanizması olması iyi bir şey aslında.

10. Almanya'da Actors Company Berlin adında bir tiyatro akademisinde çalışmaktasınız. Özellikle çocuklarla tiyatro çalışmaları yaptınız mı/yapıyor musunuz? Çocuklarla iletişim halinde olmanın çocuk yazımına katkıları neler olabilir?

11. Araştırdığım kadarıyla, Türkiye'de çocuk tiyatrosu tarihi çok da eskilere dayanmıyor. Sizce ülkemizde geçmişten günümüze çocuk tiyatrosu alanında bir profesyonelleşme var mıdır? Bu alanda uzmanlaşmadan söz edilebilir mi?

Z. A.: (10. ve 11. sorular) Ben Türkiye'den 2005 yılında ayrıldım. Kıbrıs'ta Yakın Doğu Üniversitesi Tiyatro Fakültesi kurmak üzere görevlendirildim ve Dokuz Eylül Üniversitesi'nden ayrılarak 12 yıl Kıbrıs'ta görev yaptım. O süreçte Kıbrıs Türk Devlet Tiyatrosu'nda kendi çocuk oyunlarımı da sahneleme fırsatı buldu. Bu süreçte Türkiye'deki çocuk tiyatrolarıyla bağım vardı elbette. Ama Berlin'e yerleştikten sonra odağım buradaki çocuk tiyatrolarına yöneldi. Burada hem Türkçe hem Almanca çocuk tiyatrosu yazmaya devam ediyorum. Açıkçası şu anda Türkiye'deki çocuk tiyatrolarındaki durumu değerlendirmem doğru olmaz. Ancak çocuk tiyatrosunda bir eleştiri geleneğinin oluşturulamadığını söyleyebilirim. Bunun en önemli nedenlerinden biri, eleştirmenlerin çocuk tiyatrosuna gerçek bir tiyatro gibi bakmıyor olmaları. Oysa gelecekteki seyircinin oluşturulması için çok değerli tiyatrolar bunlar. Özellikle okullarda yapılan çocuk tiyatroları, bavul tiyatro dediğimiz, benim zamanımda çok kötü bir izlenime sahipti. Bavuluna kostümünü, aksesuarını atıp üzerine palyaço kıyafeti giyen herkes çocuk tiyatrosu yaptığını düşünerek okulları dolaşıp seyyar tiyatro yapmaya kalkıyordu. Hala böyle örnekler var mı, çocuklar üzerinden tiyatroyu araç kullanarak para kazanma sevdası devam ediyor mu bilmiyorum. İçinde sanatçıların yer alacağı bir denetleme kurulunun olması gerekir. Eleştirmenlerin de bu konuda kalem oynatmaları ve çocuk tiyatrolarına yön verme inisiyatiflerini kullanmaları gerekir. Ama her şeyden daha önemlisi çocukların oyunlara gösterdiği tepkidir. Onlar en gerçekçi ve dürüst tepkiyi zaten göstereceklerdir.

12. Türkiye'de eleştiri kültürünün hangi konumda olduğu ayrı bir tartışma konusu. Tiyatro eleştirisi alanında birtakım kaynaklara rastlıyoruz. Ancak çocuk tiyatrosu eleştirisi özelinde bu sayı yok denecek kadar az. Bu durumu günümüzde çocuk tiyatrosunun istenilen yere gelememesiyle ilişkilendirebilir miyiz? Bu konuda sizce neler yapılabilir?

Bu soru yanıtlanmadı.

13. Son olarak, Almanya'da çocuk tiyatrosunun konumu hakkında neler söyleyebilirsiniz?

(Whatsapp) Almanya'daki çocuk tiyatroları ile ilgili pek ahkam kesmek istemem. Bu konuyu detaylı bir şekilde, örneklerle vermek gerekir. Benim burada izlediğim oyunlar, hiç de öyle seviyesi yüksek oyunlar değildi. Türkiye'de Devlet Tiyatrolarında, Şehir Tiyatrolarında,

kimi özel tiyatrolarda çok daha iyi oyunlar yapılıyor. Ama tabii bilimsel bir karşılaştırma yapmak için araştırma gerekiyor.

EK-4

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Etik Kurulu

Toplantı Tarihi: 28.01.2024 **Toplantı No: 2024.01**

SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLER ARAŞTIRMALARI ETİK KURULU TOPLANTI KARARI

Yürütücülüğünü Üniversitemiz Sosyal Bilimler Enstitüsü öğretim üyelerinden Doç. Dr. Lale Arslan Özcan danışmanlığında lisansüstü öğrencisi YEŞİM PİRPİR AVAN tarafından yapılacak olan "Shakespeare'in A Midsummer Night'S Dream Romeo And Juliet Ve The Tempest Oyunlarının Çocuk Oyununa Dönüşümünün Çevribilim Bağlamında Ele Alınması" adlı çalışma ve bu çalışmada kullanılacak veri toplama araçları ve yöntemlerine ilişkin bilgilerde etiğe aykırı herhangi bir bulguya rastlanmamıştır.

Etik Kurul Üyeleri

Prof. Dr. Murat DONDURAN
Başkan

Prof. Dr. Ali ERYILMAZ
Üye

Prof. Dr. Gülhayat GÖLBAŞI ŞİMŞEK
Üye

Prof. Dr. Senay OĞUZTİMUR
Üye

Prof. Dr. Yasin ŞEHİTOĞLU
Üye

Doç. Dr. Mehmet Emin KAHRAMAN
Üye

Dr. Öğr. Üyesi Güzin AKYILDIZ
Üye

Taş Bina A-2013 Oda Davutpaşa Kampüsü Esenler/İstanbul Tel: (0212) 383 31 18
E-posta: sbemdr@yildiz.edu.tr - Web: sbe.yildiz.edu.tr
Rapor Doğrulama Adresi: "etik.yildiz.edu.tr/dogrula" Rapor No: 20250128/03 Doğrulama Kodu: 85488