

## Cinselliği Görünür ya da Görünmez Kılmak: Çeviri Açısından Aristophanes'in *Lysistrata*'sı\*

Fatma Öznur USLU<sup>1</sup>

Faruk YÜCEL<sup>2</sup>

Geliş Tarihi: 20.07.2024  
Kabul Tarihi: 21.08.2024  
Yayın Tarihi: 30.12.2024  
Değerlendirme: İki Dış Hakem /  
Çift Taraflı Körleme  
Makale Türü: Araştırma Makalesi

Atf Bilgisi: Uslu, Fatma Öznur; Yücel, Faruk (2024). Cinselliği Görünür ya da Görünmez Kılmak: Çeviri Açısından Aristophanes'in *Lysistrata*'sı. *International Journal of Language and Translation Studies*, 4/2, 131-160.

Benzerlik Taraması: Yapıldı –  
iThenticate

Etik Bildirim:  
[lotusjournal@selcuk.edu.tr](mailto:lotusjournal@selcuk.edu.tr)

Çıkar Çatışması: Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.

Finansman: Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.

Telif Hakkı & Lisans Yazarlar: Dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

### Öz

Aristophanes'in bilinen en önemli komedyalarından *Lysistrata* (Kadınlar Savaşı), pek çok dile çevrilmiş ve farklı uyarlamalarıyla sahnelenmiş bir eserdir. Yoğun biçimde cinselliğe ilişkin ifade ve sözcükleri içermesiyle ünlü oyunun Türkiye'de ilk çevirisi 1966 yılında Azra Erhat ve Sabahattin Eyüboğlu; en son çevirisi ise 2021'de Emre Poyraz tarafından yapılmıştır. Bu çalışmanın amacı, söz konusu iki çevirideki cinselliği yansıtan ifadeler ve sözcükleri ele alarak, çevirilerin erek dizgedeki işlev ve etkilerini irdelemektir. Bu çevirilerin seçilmesinin nedeni, iki çeviri arasında bulunan yarım asırlık farkın çeviri diline nasıl yansıdığını ortaya koymak ve çevirilerin yapıldığı tarihi koşulların rolünü tartışmaktır. Böylelikle çeviri kararlarının zaman içinde nasıl değiştiği incelenecek ve her iki dönemin çeviri yaklaşımı sorgulanacaktır. Çalışmada ayrıca edebi metinlerde cinselliğin konu edinilmesinin nedenleri sorgulanırken bu konunun iki farklı dönemde yapılan çevirilere nasıl yansıdığı, ilk kez Türkçeye çevrildiği dönemin çeviri anlayışı da göz önünde bulundurularak ortaya konulacaktır. Bu anlayışın çevirmen kararlarını nasıl etkilediği ya da biçimlendirdiği, yapılan çeviriler üzerinde gösterilmeye çalışılacaktır. Bu bağlamda, cinselliğe ilişkin ifadelerin sahne direktiflerinde ne gibi değişikliklere ve farklılıklara yol açtığı da gösterilecektir. Bu farklılıklar, geleneksel bir anlayışla salt dilsel bir çözümlemeden çok, çevirilerin yapıldığı dönemlerin ideolojik yaklaşımı ve estetik anlayışı çevirmen kararlarına dayandırılacaktır. Bunu yaparken kaynak metnin işlevi ve anlamı, tarihsel ve betimleyici bir çeviri yaklaşımıyla metin dışı etmenler vurgulanarak çeviriler yorumlanacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Aristophanes, *Lysistrata*, Kadınlar Savaşı, komedyası, cinsellik, çeviri

\* Etik Beyan: Bu çalışma, doktora programında öğrenci olan Fatma Öznur USLU tarafından hazırlanan bir ödevin, kendisinin tez danışmanı olan Prof. Dr. Faruk YÜCEL'in içeriksek ve biçimsel açıdan elden geçirmesi sonucunda bilimsel bir makale formatına dönüştürülerek hazırlanmıştır. Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

<sup>1</sup> Öğretmen, M.E.B., İzmir, TÜRKİYE, oznur.uslu@gmail.com, ORCID ID: orcid.org/0000-0001-6263-105X

<sup>2</sup> Prof. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Mütercim ve Tercümanlık Bölümü, İzmir, TÜRKİYE, faruk.yucel@ege.edu.tr, ORCID ID: orcid.org/0000-0003-2027-882X

## Making Sexuality Visible or Invisible: Aristophanes's *Lysistrata* in Regards to Translation\*

Fatma Öznur USLU<sup>3</sup>

Faruk YÜCEL<sup>4</sup>

Date of Submission: 20.07.2024  
Date of Acceptance: 21.08.2024  
Date of Publication: 30.12.2024  
Review: Double-blind peer review  
Article Type: Research Article

Citation: Uslu, Fatma Öznur; Yücel, Faruk (2024). Cinselliği Görünür ya da Görünmez Kılmak: Çeviri Açısından Aristophanes'in *Lysistrata*'sı. *International Journal of Language and Translation Studies*, 4/2, 131-160.

Plagiarism Check: Yes - iThenticate

Complaints: [lotusjournal@selcuk.edu.tr](mailto:lotusjournal@selcuk.edu.tr)

Conflict of Interest: The author(s) has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author(s) acknowledges that they received no external funding to support this research.

Copyright & License: Authors publishing in the journal retain the copyright to their work and their work is licensed under the CC BY-NC 4.0.

### Abstract

Aristophanes's *Lysistrata* one of his most renowned comedies, has been translated into numerous languages and staged in various adaptation forms. The first translation of the play in Turkey, which is famous for containing expressions and terms related to sexuality, was made by Azra Erhat and Sabahattin Eyüboğlu in 1966; the latest translation was made by Emre Poyraz in 2021. This study aims to examine the expressions and terms reflecting sexuality in these two translations and analyze their function and impact within the target system. The reason for selecting these two translations is to discuss how the half-century gap between them influenced the translation language and the role of the historical context in which these translations were made. By doing so, the study will explore how translation decisions have changed over time, thereby questioning the translation approach of each period. Additionally, the study will investigate the reasons for addressing sexuality in literary texts and how this theme is reflected in translations from two different periods, taking into account the translation approach of the time when it was first translated into Turkish. The study will attempt to demonstrate how this understanding influenced or shaped the translators' decisions through the translations made. In this context, it will be shown what changes and differences the expressions related to sexuality have led to in the stage directions. These differences will be based not merely on a traditional linguistic analysis but also on the ideological approach and aesthetic understanding of the periods in which the translations were made. While doing this, the translations will be interpreted with a historical and descriptive translation approach, emphasizing extra textual factors and the function and meaning of the source text.

**Keywords:** Aristophanes, *Lysistrata*, *Kadınlar Savaşı*, comedy, sexuality, translation

\* Ethical Statement: This study was prepared by transforming an assignment completed by Fatma Öznur USLU, a doctoral student, into a scientific article format. The transformation was carried out under the guidance and revisions of her thesis advisor, Prof. Dr. Faruk YÜCEL, in terms of both content and form.

It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.

<sup>3</sup> Teacher, Ministry of Education, İzmir, TURKEY [oznur.uslu@gmail.com](mailto:oznur.uslu@gmail.com), ORCID ID: [orcid.org/0000-0001-6263-105X](https://orcid.org/0000-0001-6263-105X)

<sup>4</sup> Prof. Dr., Ege University, The Faculty of Art, Translation and Interpreting Department, İzmir, TURKEY, [faruk.yucel@ege.edu.tr](mailto:faruk.yucel@ege.edu.tr), ORCID ID: [orcid.org/0000-0003-2027-882X](https://orcid.org/0000-0003-2027-882X)

## Giriş

Cinsellik, sanat eserlerinde farklı dönemlerde çeşitli işlev ve anlamlarda değerlendirilmiş olmasına karşın, genellikle birçok toplumda tabu olarak görülmüştür. Toplumsal ve etik normlar açısından bakıldığında, hakkında konuşulması ya da yazılması çok istenilmeyen konular arasında bulunması, bu konuyu açık biçimde sorgulayan ya da ele alan eserlerin eleştiriye uğramasına neden olmuştur. Cinsellik genellikle daha çok özel kabul edilen bir ilişkiye işaret etse de, bir eserde cinselliğin farklı biçimlerde betimlenmesi ya da ona yönelik bakış açısı, toplumsal bir olguya işaret etmektedir. Bireysel olarak birçok toplumda olduğu gibi Türk toplumunu oluşturan ailelerin sosyal ve kültürel yapısı bakımından, cinselliğin tabu olarak görüldüğü ve cinselliğin açık biçimde konuşulmadığı konulardan biridir (Torun vd., 2011: 24-25). Buna karşın sanatta, özellikle de edebiyatta cinselliğin salt somut anlamının dışında, güç dengelerini yansıtan toplumsal normların sorgulanması konusunda etkili araçlardan biri olduğu söylenebilir.<sup>5</sup> Bundan dolayı toplumda çeşitli yollarla bastırılan ya da yasaklanan konular, yazarlar tarafından ilgi görmüştür. Kurgusal metinler diğer metin türlerine göre doğrudan gerçekliğe gönderme yapmadığı için ve cinsellikle ilgili konular edebi metinlerde estetik bir öge olarak işlendiğinden, bu tür metinlerde yazarların kurgusal bir dünyayı betimlediklerinden ve gerçekliğe doğrudan gönderme yapmadıklarından dolayı daha az eleştiriye uğradıkları ileri sürülebilir. Çünkü Eagleton'nun da vurguladığı gibi, “bir yazar, yazma deneyiminin ötesinde hiçbir şey deneyimlemeyebilir. Kâğıda döktüğü acılı duygular tamamen kurgu olabilir” (2015: 148). Başka bir anlatımla, hayal ürünü olan edebi metinler diğer metin türlerine göre aynı konuyu ele alsalar da, toplum tarafından daha kabul edilebilir bir niteliğe sahiptir. Benzer bir alımlama çeviri eserler için de geçerlidir. Çünkü farklı bir kültürde yazılmış bir metnin çevirisi, ‘yabancı’ bir eser olarak doğrudan çevirmeni ve erek kültürü yansıtmadığından ya da ona ‘ait’ olmadığından, çeviri ve orijinal eser arasında da kurgusal ve kurgusal olmayan metin arasındaki ilişkiye benzer bir durum söz konusudur. Ancak her iki durumda da metinler, çeviriler de dâhil olmak üzere, toplumun bazı gereksinme ve koşullarının sonucunda ortaya çıktığı gibi, içinde yaşadığı toplumun bir parçası olan yazar ve çevirmenler de metinlerini bunlara bağlı olarak yaptıkları tercihlere göre oluştururlar. Metinler/çeviriler bu açıdan bakıldığında, bir toplumu farklı açılardan yansıtarak ondan bağımsız ele alınamayacağından bazı yazarlar cinselliği toplumsal değerleri eleştirmek için bir araca dönüştürebilirler. Bir çevirmenin, cinselliğin

---

<sup>5</sup> Foucault'un haklı olarak işaret ettiği gibi “cinselliği, ona boyun eğdirmek için uğraşıp duran ve çoğu zaman da ona tamamen egemen olmayı başaramayan bir iktidara karşı doğal olarak yabancı ve zorunlu olarak itaatsiz bir tepki olarak tanımlanamamak gerekir. Cinsellik daha çok erkeklerle kadınlar, gençlerle yaşlılar, ana-balarla çocuklar, öğretmenlerle öğrenciler, papazlarla laikler, bir merkezi yönetimle halk arasındaki iktidar bağıntıları için son derece yoğun bir geçiş noktasıdır. İktidar bağıntılarında cinsellik en saklı öge değil, en büyük araçsalığa sahip olan öğelerden biridir” (2007: 79).

geçtiği bir eseri çevirmesi ya da bir işveren tarafından böyle bir eserin ona çevirttirilmesi, kaynak metnin erek kültür dizgesinde benzer bir işlev ve amacı yerine getirebileceği görüşüyle ilişkilendirilebilir.

Ancak metinlerde ele alınan cinsellik anlayışının, toplumsal birçok olgu için geçerli olduğu gibi göreceli olduğu, diğer bir deyişle, anlam ve içeriğinin yazara, eserin türüne, okur kitlesine ve dönemine göre değişebileceği unutulmamalıdır. Bu nedenle, bir metni yorumlarken metnin yazıldığı ya da çevrildiği dönemi ve tarihsel bağlamı da dikkate almak gerekmektedir. Kültürlerin kendilerine özgü bazı farklılıkları, cinselliğin de olumlu ya da olumsuz anlamda algılanmasına sebep olmaktadır. Bir toplumda ve onun izlerini taşıyan bir metinde/çeviride cinselliğe nasıl bakıldığını anlamının en iyi yolu, kadının söz konusu toplumda nasıl bir konuma ve değere sahip olduğuna bakmaktır. Bu konum ve değeri belirleyen etmenlerin başında tarihsel koşulların toplumda kadına verilen rolle belirlenmektedir. “Avcılık-toplayıcılığın esas olduğu ilkel toplumdan yerleşik hayata geçiş ile birlikte özel mülkiyet anlayışı ortaya çıkar ve feodal dönem başlar. Bu tarihsel dönüşüm kadına olan algıyı da değiştirir ve kadın toplumda feodal beylerin bir malı olarak görülme[si]” (Ertuş, 2020: 44) bunun bir sonucudur. Doğal olarak tarihsel koşulların değişmesine bağlı olarak toplumda kadının yerine göre cinselliğe ilişkin bazı görüşlerin aşağılayıcı olabileceği gibi, ‘normal’ olarak da kabul edilebilmekteydi. Söz gelimi, antik dönemde ya da Ortaçağ’da, hatta yirminci yüzyılın ikinci yarısına kadar kadının cinsel deneyimi ve tercihleri genel anlamda erkek egemenliğine ve koruyuculuğuna bağlı bir değer anlayışını<sup>6</sup>, günümüzdeki anlayışla karşılaştırarak etik dışı olarak görmek doğru olmayacaktır. Farklı inanç dizgelerine bağlı olarak bazı kültürlerde kadının erkek karşısında nasıl konumlandırıldığı, söz konusu kültürde cinselliğe ilişkin söylem ve kavramlarda kadının nasıl ve ne biçimde dile getirildiğine bakarak anlaşılabilir. Genel olarak bakıldığında, erkek egemen olan birçok kültürde cinsellik fiziksel ve maddi güçle ölçüldüğünden, erkeğe göre daha ‘güçsüz’ konumda olan kadın ve kadına ilişkin kavramlar olumsuz anlamda kullanılmıştır.<sup>7</sup> Metinlerde/çevirilerde kullanılan dile ya da cinselliğe gönderme yapan sözlüklere veya cinselliğe ilişkin söyleme bakarak, metnin yazıldığı

<sup>6</sup> Simone de Beauvoir *Kadın. İkinci Cins. Bağımsızlığa Doğru* adlı kitabında erkek egemenliğinin kadınlar tarafından da kabul edildiğini şu sözlerle dile getirmektedir: “Kadın, dünyanın bütünüyle erkek dünyası olduğunu kabul eder, erkekler kurmuştur bu dünyayı, onlar yönetmektedir ve bugün dünyanın efendisi onlardır” (1993: 8).

<sup>7</sup> Benzer bir güç ilişkisinin ‘özgün’ metin ile kadınla özdeşleştirilen çeviri arasında olduğu söylenebilir. Çeviriler, tarih boyunca kutsal ve dokunulmaz olarak görülen ‘özgün’ eserlerin ‘kötü’ ve ‘yetersi’ bir kopyası biçiminde yorumlanmıştır. Çevirinin kadına benzetilerek güzel ya da sadık biçimde değerlendirilmesi, bu anlayışı somutlaştırmaktır. Çeviriyi 17. yüzyılda kadına benzeten Gilles Ménage’ye göre çeviri de kadın gibi ya güzel ya da sadık olabilir. Dolayısıyla, güzelse sadık değildir, sadıkça güzel değildir (Albrecht, 1998: 77). Bu anlayışa göre çevirinin güzel olması, başka bir güce bağlı olmamasına ve özgür biçimde yaratılmasına bağlıdır. Tarihte yazarlığın daha çok erkeklere ait bir iş olarak görülmesinden dolayı, yazar gibi yaratıcılık becerisi olmayan çevirmenin ‘görülmez’ bir aktarıcı olarak ikincil konumda kalmasına neden olmuştur. Bunun nedeni, “yazarlığın erkeklere özgü bir alan olduğu” (Şengül, 2016: 206) anlayışın egemen olmasıdır.

dönemde egemen olan cinsellik anlayışı ya da kadının toplumdaki yeri hakkında bazı bilgiler elde edilebilir.<sup>8</sup>

Metinlerde cinselliğin ya da cinselliğe ilişkin kavramların çok vurgulanması, bir anlamda toplumda kadınla erkek arasında güç dengelerinin eşitsizliğine işaret edebilir. Bu dengenin nasıl sağlandığı ya da sağlanamadığını yorumlayabilmenin en iyi aracı, metinde kullanılan dili çözümlenerek özellikle erkekler arasında kurulan iletişimin niteliğine bakmaktır. Söz gelimi, erkekler arasındaki küfürlerde kadına ilişkin göndermelerin yapılması, o kültürde cinsiyete ve kadına nasıl bakıldığını yansıtmaktadır. Edebi bir metinde bilinçli bir biçimde böyle bir dili ve erkek egemen bir söylemi vurgulayan bir yazarın, cinselliği kullanarak toplumsal bir eleştiriyi dolaylı biçimde yaptığı öne sürülebilir. Çünkü Humm'un da işaret ettiği gibi "erkekler ve kadınlar sıklıkla farklı bir söz dağarcığına sahiptirler ve bu söz dağarcığını farklı türden cümlelerde kullanmaktadırlar" (2002: 22). Dolayısıyla, görünürde cinsellekle ilgili bir yaklaşımın altında başka bir toplumsal soruna göndermenin olabileceği düşünülmelidir. Çünkü yazarlar mesajlarını doğrudan söylediklerinden çok, dolaylı biçimde söyledikleri ile okurlarına üstü kapalı ancak daha etkili biçimde iletmektedirler. Bu anlamda cinselliğin kendisinden çok, onun toplumda nasıl ya da hangi yollarla kontrol edildiği hakkında bilgileri yorumlayabilmek önemlidir. Söz gelimi, bu kontrollerin devletle/kurumlarla ya da aileyle mi, yoksa bazı gelenek ve normlarla mı sağlandığı sorgulanabilir.

Bu durumun yanı sıra, edebi metinlerde cinselliğe yönelik sözcükler salt eleştiri, kınama veya aşağılama amacıyla değil, farklı işlevlerle de kullanılmaktadır. Örneğin, cinsiyetler arasındaki güç dengesizliği, mizah ögesinin bir parçası olarak da edebi metinlerde etkili bir araca dönüştürülebilir. Bu bağlamda, genellikle cinsiyete özgü davranış biçimleri yerine beklenmedik ya da abartılı bir dilin kullanılmasıyla, bir erkeğin kadın rolüne bürünmesiyle ya da tam tersi ile mizah yaratılabilir. (Morreall, 1997) Bunun sonucunda üçüncü bir cinsiyet söylemiyle yaratılan yeni dilin komik bir etkiye sahip olmasına yol açılabilir. Dil ve kimliğin yer değiştirmesi, kurgusal bir düzlemde gerçekleştiğinde, eleştirel biçimde değerlendirilmemektedir. Kurgusal metinde her şey mümkün olduğundan, etik normlarla oynamak ve onları yok saymak, bazı şeylerin değişebileceğine işaret etmektedir. Benzer bir değişim etkisi, yabancı kültürü yansıtan metinlerin çevirilerle erek kültürde ulaşılabilir olması, daha önce bilinmeyen değerlerin zaman içerisinde kabul edilebilir olması şeklinde de görülebilmektedir. Çünkü okurlar metinde kendilerine sunulan kurgusal dünya ile belli bir

---

<sup>8</sup> Ancak günümüzde cinsel roller salt biyolojik etmenlerin yanında toplumsal cinsiyete ve bireysel tercihlere göre değişebileceğinden, günümüzdeki metinlerde karma ve çok anlamlı bir dilin kullanılması gibi, genel geçer bir yorum yapmanın güçlüğü söz konusu olabilmektedir.

oranda özdeşleşerek düşünce düzleminde de olsa, yabancı etmenlerle tanışmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, bir kültürde çevirilere verilen değer ya da çevirilerin Even-Zohar'ın vurguladığı gibi edebiyat dizgesinde “merkezi bir konumda olması, etkin bir biçimde çoğuldizgenin merkezini biçimlendirmesi” (2008: 128), erek dizgenin yeniliğe ve değişime açık olduğunu göstermektedir. Bu değişim ve yenilik, edebiyat dizgesinde daha önce var olmayan ya da bilinmeyen konu ve türlerin erek dizgeye kazandırılması anlamında olabileceği gibi, farklı bir cinsellik anlayışı dâhil olmak üzere, bazı konuların erek kültürde tartışılmasına da neden olabilir.

Bu çalışmada, Aristophanes'in<sup>9</sup> *Lysistrata* adlı oyununda yoğun biçimde geçen cinsellik ifadeleri ve argo sözcükleri farklı çevirmenler tarafından nasıl Türkçeye aktarıldığı ve çeviriler arasındaki farklı kararların, dönemin tarihsel koşullarına ve ideolojisine bağlı olarak nasıl/neden değişebileceği tartışılacaktır. Bu açıdan bakıldığında, çevirmenlerin uyguladıkları stratejileri ve bunların metinlere nasıl yansıdığı betimleyici bir yaklaşımla açıklanmaya çalışılacaktır. Dolayısıyla, çevirilerin karşılaştırılmasında, salt dilsel bir çözümlemeden çok, farklı dilsel seçimlerin ardında yatan çeviri kararları sorgulanacaktır. Farklı dönemlerde ve yaklaşık 55 yıllık arayla yapılmış çevirilerde kullanılan dilsel seçimleri irdelerken ve karşılaştırırken toplumsal normları yansıtan cinselliğin iki çeviride neden farklı biçimde dile getirildiği, dönemin çeviri normlarına da değinerek ele alınacaktır.

Bu bağlamda, hangi cinsel içerikli ifadelerin değiştirildiği ya da çıkarıldığı betimleyici bir yaklaşımla ve tiyatro metninin yapısından kaynaklanan farklılıklar da dikkate alınarak tartışılacaktır. Burada içeriğin dışında, kaynak metnin sahnelenebilir olmasının çeviriyi nasıl etkilediği ya da çeviride sahnelenebilirliğin nasıl sağlandığı metinler üzerinde gösterilmeye çalışılacaktır. Bir metnin sahnelenebilir olmasının bu çerçevede metnin çevrildiği döneme bağlı olarak nasıl uyarlandığı da verilen örnekler kullanılarak açıklanacaktır.

### **Tarihsel Açıdan *Lysistrata*'nın Yapısı ve Anlamı**

Atina'da ilk komedi gösterilerinin şarap tanrısı Dionysos<sup>10</sup> onuruna düzenlenen iki büyük şenlik kapsamında gerçekleştirildiği bilinmektedir (Aristophanes, 2017: 171). Mitolojik anlatılar ve

<sup>9</sup> Aristophanes, Sophokles vb. Antik Yunan'ın önemli isimlerinde bulunan Yunan Alfabesindeki “Φ” harfi Latin Alfabesini kullanan bazı dillerde “ph”, bazılarında “f” ile karşılanmıştır. Türkçe literatürde her ikisi de kullanılmakla birlikte çalışmada, daha yaygın kullanılan “ph” ile karşılandığı biçimi tercih edilmiştir.

<sup>10</sup> Antik Yunan'da dini tören ve şenliklerin önemli bir parçası olan bahar şenlikleri; şarabın ve eğlencenin tanrısı, aynı zamanda doğa, bereket ve verimlilikle de ilişkilendirilen Dionysos'a adanmaktaydı. Bolluk getirmek için yapılan bu şenliklerde “şarap içilir, gençler şarap tulumları üzerinde tepinirler ve kızlar salıncaklarda sallanırlardı” (Nutku, 1985: 29). Bu şenlikler, Nutku'nun da vurguladığı gibi doğanın canlanmasını simgeleyen “şubat ayının on birine rastlayan tarihte, ürünler olgunlaşırken, baharlar açmaya başlarken ve asmalar budandıktan sonra Antesteria adı verilen çiçek bayramı kutlanırdı. Bu bayram Dionysos adına yapılırdı” (Nutku, 1985: 29). Bu şenliklerin önemli bir parçası, tragedya ve komedyaya olarak bilinen tiyatro oyunlarının sahnelenmesiydi.

insanın kaderi üzerine derin düşünceler içeren tragedyalardan farklı olarak komedyalar genellikle politik ve toplumsal eleştiriler içerir ve izleyicileri güldürmek amacıyla sahnelenirdi. Nutku'nun belirttiği gibi, Dionysos acı çekme ve ölümün, sevinç ve yaşam ikileminin tanrısıydı; onun için de tragedya ve komedyanın yaratıcısıydı (1985: 30). Bu oyunlar, toplumsal ve politik konuları alaycı bir biçimde ele alırken, günlük yaşamın mizahi taraflarını göstererek bir yandan seyircileri eğlendirmek, öte yandan onları düşündürmeyi amaçlamaktaydı. Komedyaya, Kerenyi'nin işaret ettiği gibi, Dionysos dışında bu tür oyunların yapısı hakkında bize dolaylı olarak bilgi veren onun arkadaşı, yoldaşı ve tanrısal bir figür olan Phales'i de simgelemektedir. Bu figür “uyarılmış *zoe*'nin coşkulu imgesi fallus, çoğunlukla bir 'berekat sembolü' olarak” (2013: 88) görülmekteydi. Bu çalışmada ele alacağımız Aristophanes'in *Lysistrata* adlı oyununda fallus'un<sup>11</sup> kullanılan dile belirgin biçimde yansıdığı görülmektedir. Şarapla birlikte eğlencenin egemen olduğu bu şenliklerde seyircilerin toplumsal normların dışına çıkması ve alışılmışın dışında, diğer bir deyişle kontrolsüz ya da daha 'özgür' biçimde davrandığı bir ortamın, o dönemdeki komedyaların önemli bir niteliği<sup>12</sup> olduğu söylenebilir. Antik Yunan'ın en önemli komedyaya yazarı olarak kabul edilen Aristophanes'in *Lysistrata* adlı oyunu ilk kez M. Ö. 411 yılında yapılan Dionysos şenliklerinde temsil edilmiştir (Ayyıldız, 2018: 3-5). Oyunun ana teması, Atina ve Sparta arasında sürdürülen Peloponez Savaşı'nı sona erdirmek için birbiriyle savaşan her iki tarafın kadınlarının birlik olarak erkeklerle tüm cinsel faaliyetlerini, onlar barışa ikna olana kadar sonlandırmak üzerine yemin etmelerinden oluşmaktadır. Kadınların amaçlarına ulaşmak için, savaşı finanse eden Akropolis'i de ele geçirmeleri erkekleri daha da zorlamaktadır. Savaş yüzünden cinsellikten yoksun kalan erkeklerin içine düştüğü durum ve bu süre boyunca kadınlarla olan diyalogları, oyunun komedi unsurlarını meydana getirmektedir. Oyunda erkekleri zorlayarak bir tür yaptırım uygulayan kadınlar önemli bir yere sahip olsalar da, oyunun yazıldığı dönemde kadınların konumu, erkek egemen bir toplumda olduğu gibi, ikincil bir durumdaydı. Bunun en belirgin göstergesi, Antik Yunan demokrasisinde kadınların vatandaş olarak görülmemeleridir. Bunun yanı sıra kadınlar, yalnız soylu kadınların katılabileceği bazı hayırseverlik faaliyetleri dışında toplumsal hayatta

<sup>11</sup> “Fallus” sözcüğünün anlamı TDK sözlüğünde “erkek cinsel organı” olarak verilmiş olsa da bu tanım buradaki anlamını tam karşılamamaktadır. Fallus, aslında doğrudan bir Türkçe karşılığı olmayan Antik dönemlerdeki sanat eserlerinde özellikle heykellerde görülen erkekteki erkek cinsel organının adıdır. Kullanıldığı eserlerde genellikle erkeğin, üremenin, gücün, verimliliğin sembolüdür. Sanat tarihi araştırmalarında bu haliyle kavram olarak kullanılmaktadır. Anlamını bilmediği kavramların karşılıklarını araştırmak okurun isteğine bırakıldığından bu haliyle kullanımı tercih edilmiştir.

<sup>12</sup> Aristoteles, komedyaları, gerek gündelik kaba dilin kullanılmasının yanında sıradan karakterlerin ele alınması, gerekse seyircide *katharsis*'e (arınma) yol açmaması nedeniyle tragedyalara göre değersiz bir tür olarak tanımlamıştır. Aristoteles'in estetik anlayışı Batı tiyatro geleneğinde yüzyıllar boyunca egemen olması da, komedilerin uzun bir süre alt bir tür olarak değerlendirilmesine sebep olmuştur. Buna karşın, daha anlaşılır ve eğlenceli olan bu oyunlar her dönemde halk tarafından ilgi görmüştür. Aristophanes'in komedyaları, politik izlekler içeren karakter komedileri biçiminde yazılan oyunlardır. Bunun en belirgin göstergesi, dönemin birçok önemli politikacısının, oyunların önemli bir parçası olmasıdır (Ayyıldız, 2018: 3).

geri planda kaldıkları için, oyunda belirleyici olan kadınların aksine, söz sahibi olmayan edilgen bir konumdadırlar. Çelebi'nin altını çizdiği gibi, Atina vatandaşının eşi olan (sözde) özgür kadınlar “erdemli”, bunun dışında kalan ve çoğunluğu oluşturan köle kadınlar “erdemsiz” olarak nitelendirilmekteydi. Fahişe olarak değerlendirilen köle kadınlar kendi içinde de sınıflandırılarak, davranışlarından giyimlerine kadar farklı nitelikler gösterdiklerinden kolayca ayırt edilebilmekteydi (Çelebi, 2018: 130, 133, 138).

Antik Yunan'da cinsellikle iktidar sahibi olmak arasında doğrudan bir ilişki kurulduğundan cinsellik, iktidarla otoriterlikle ya da erkeklikle eşdeğer kabul edilmekteydi. Bu açıdan bakıldığında, kadının erkeğe egemen olması ya da erkeğin egemenliğini sorgulaması, onursuzluk olarak yorumlanmaktaydı (Akyüz, 2022: 19). Oyuna adını veren ‘*Lysistrata*’nın sözlük anlamı da bu yorumu destekler niteliktedir. Çünkü Vilamowitz'in vurguladığı gibi, “orduları dağıtan” (akt. Revermann, 2012: 72) anlamına gelmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde *Lysistrata*, oyunun zeminini oluşturan ataerkil sistemde yönetimi ele geçiren kadınlar imgesiyle, simgesel düzlemde “erken bir feminist ütopya” (Stroup, 2012: 95) olarak görülebilir. Oyunda, kadınların ülke yönetimi gibi önemli işlerde hiçbir söz hakkının olmamasına eleştirinin yanı sıra, ev idaresinin tüm sorumluluğunu almak zorunda kaldıkları bir hayattan mustarip olduklarına ilişkin göstergelerin de bulunması, toplumsal cinsiyet rollerine dair eleştiriye işaret etmektedir. Günümüzde hala güncelliğini koruyan ve “20. yüzyılda Batı’da en sık sahnelenen Aristophanes komedisi”<sup>13</sup> (Kozmatani, 2006: 13) olan *Lysistrata* oyununa gösterilen ilginin “cinsiyet eşitliği” ya da “toplumsal cinsiyet rolleri” gibi kavramların birçok toplumda hala sorun teşkil eder bir biçimde tartışılmasıyla ilintili olduğu öne sürülebilir.

Oyunun dünyada sayısız denebilecek kadar çevirisi ve uyarlamasının yanında dünyanın hemen her yerinde aynı dilde birçok çevirisinin bulunmasına karşın, Türkiye’de bu sayının sınırlı olması dikkati çekmektedir. Oyun Türkçeye ilk kez 1966 yılında Azra Erhat ve Sabahattin Eyüboğlu tarafından çevrilmiştir (Gürçağlar, 2019: 120).<sup>14</sup> Antik Yunan’a ait birçok tragedyayı Türkçeye kazandıran Erhat, *İlyada*’nın çevirmeni olarak tanınmaktadır. Çocukluk yıllarını yurt

<sup>13</sup> Çalışmada kullanılan yabancı kaynaklardan yapılan dolaysız ve dolaylı alıntılar, aksi belirtilmedikçe tarafımızdan yapılmıştır.

<sup>14</sup> Türkiye’de, Kültür ve Turizm Bakanlığı’na bağlı Devlet Tiyatroları (DT) Genel Müdürlüğü’nün güncel oyun arşivinde *Lysistrata*’nın iki çevirisi yer almaktadır. Bakınız: <https://www.devtiyatro.gov.tr/DevletTiyatro/tr/BasDRAMATURGLUK/9018> (erişim tarihi: 11/01/2023). Bunlardan ilki 01/03/1970 yılında DT repertuarına kabul edilen Azra Erhat ve Sabahattin Eyüboğlu tarafından yapılan çeviridir. Oyun aynı yıl (1969-1970 döneminde) Genel Müdürlük bünyesinde sahnelenmiştir. 1983-1985 yıllarını kapsayan iki dönem boyunca İstanbul DT ve 1997-1998 döneminde Trabzon DT tarafından sahnelenen çevirinin, 2003 yılı, ocak ayı itibarıyla İzmir DT tarafından temsilere devam edilmektedir. Arşivde yer alan ikinci çeviri ise, 01/02/1984 tarihinde repertuara kabul edilen Ergun Sav tarafından yapılmıştır. Birçok kez sahnelenen ve halen sahnelenmekte olan Ergun Sav çevirisi yayınlanmamış bir çeviridir. Araştırmaya konu olan iki çeviri dışında oyunun Türkçede yayınlanmış başka bir çevirisi bulunmamaktadır. Dünyada birçok film senaryosuna uyarlanan oyunun, Türkiye’de de 1982 yapımı, senaryosu Başar Sabuncu tarafından uyarlanan Kartal Tibet’in yönettiği Şalvar Davası adlı film çalışması bulunmaktadır. Bu konuda ayrıntılı bilgiler için bakınız Alıcı, 2018: 45-54.



dışında geçiren ve Antik Yunan edebiyatıyla yoğun biçimde ilgilenen Erhat ileri düzeyde Yunanca bilmesine karşın söz konusu çeviriyi, Fransızca'yı ara dil olarak kullanan Eyüboğlu ile birlikte yapmıştır. “[A]ilesinin ‘aşırı Batılılaşmasının’ onlara çok şey kaybettiğini düşün[en] Erhat (Albachten, 2019: 89), “Türkiye’den uzakta geçirdiği yıllarda Türkçesini geliştirmeye olanak bulamamış, hatta anadilini belli ölçüye kadar kaybetmişti. Benzer şekilde, ülkesiyle ilgili kimi konularda da bilgisi eksikti” (Albachten, 2019: 90). Kaynak dil ve kültür konusunda iyi bir eğitime sahip olmasına karşın, bahsedilen sebeplerden muhtemeldir ki çeviriyi erek dili çok iyi bilen ve erek kültürü iyi tanıyan Sebahattin Eyüboğlu ile birlikte yapmıştır. Diğer çeviriyle karşılaştırıldığında, Erhat’ın Eyüboğlu’yla yaptığı bu çevirisinde bazı bölümlerin atlanmış, bazı repliklerin ise değiştirilmiş olduğu dikkat çekmektedir. Bu değişikliklerin ne kadarının çeviride kullanılan Fransızca versiyonundan ya da çevirmenlerin kendi bilinçli tercihlerinden kaynaklandığını bilmek olası değildir. Çalışmamızda çeviride kullanılmış farklı kaynakları sorgulamaktan çok, Türkçeye farklı dönemlerde, farklı çevirmenler tarafından çevrilen oyunda cinselliğin ya da buna ilişkin sözcüklerin erek dile nasıl ve neden farklı biçimde aktarıldığı tartışılacaktır.

1966’da yapılan ilk ve 2021 yılında Emre Poyraz tarafından eski Yunanca aslından yapılan son çeviri karşılaştırıldığında, çeviriler arasında büyük ölçüde farklılıkların bulunduğu görülmektedir. Poyraz, çevirisi için yazdığı önsözde adı geçen ilk çeviride yazarın üslubu olarak nitelendirdiği argo ve cinsellik vurgusu yapan sahnelerin atıldığını, bu sebeple Türk okurun Aristophanes’in özgün dilinden uzak kaldığını belirterek, ilk kez eski Yunancadan yapılan çeviride aldığı kararların nedenlerine ve çeviri sürecinde kullandığı stratejilere ilişkin bazı bilgiler vermektedir. Kaynak metne bağlı bir yaklaşımı benimsediği anlaşılan çevirmen, şiirsel üslupla yazılan ifadelerin okura hissettirdiği, ritmi korumaya çalıştığını, ancak bunu yaparken “ozana ihanet etmemeye dikkat ettiğini” (Aristophanes, 2021: 6) dile getirmektedir. Bu görüşü destekler biçimde, çevirisinde kullandığı eski Yunanca ve Türkçe argo sözlüğün bilgilerini de okuruyla paylaşan çevirmen, okurların edebi metinlerde/çevirilerde pek karşılaşmayacağı sözcüklere bağlı kaldığını, bunları değiştirmedini, okurlara göstererek bir anlamda kendi ‘tarafsızlığını’ vurgulamaktadır. Ancak çevirmenin bu kararı kişisel olmasının yanında diğer bazı faktörlere de bağlı olabilir. Aaltonen’in belirttiği gibi, belirli bir zamanda, belirli bir toplumda, belirli bir kültürel bağlamın ürünü olan tiyatro oyunlarının çevirileri de benzer bağlara sahiptir (2010: 105). Dolayısıyla, yaklaşık elli beş yıl arayla yapılmış iki çeviri arasında görülen belirgin fark tarihsel, toplumsal ve kültürel bağlam kapsamında incelenebileceği gibi çevirmenlerin bunlardan bağımsız biçimde alabileceği çeviri kararlarını da bu kapsamda irdeleyip ortaya koymak gerekmektedir. Bu kararların alınmasında, diğer edebi metinlerden

farklı olarak oyunlara özgü olan bazı işlevsel ve biçimsel niteliklerin belirleyici bir öneme sahip olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Espava bu bağlamda, bu tür metinlerin çevirisinde üç temel niteliğe işaret etmektedir:

- **Sahnelenebilirlik (performability);** sahne için çevirinin özgünlüğünü, metin içi ve dışı etmenler arasındaki bağlantıyı ifade etmektedir.
- **Yazarlık ve yazarın konumu (authorship and status);** yazar, çevirmen ve tiyatro prodüksiyonuna katılan diğer eyleyiciler arasındaki genellikle karmaşık ilişkiyi betimlemektedir.
- **Kültürleşme (acculturation);** çeviri pratiklerinin belirli bir kültürel ve ideolojik zeminde inşa edildiğine atıfta bulunmaktadır. (2013: 320)

Tiyatro çevirilerini karmaşık kılan etmenlerin başında, tiyatronun temsille tamamlanan bir edebi tür oluşu, bir başka deyişle “teatrallığı” gelmektedir. Tüm edebi türlerde görülen yazarlık ve yazarın konumu ile kültürel ve ideolojik bağlamın yanı sıra sahnelenebilirlik konusu da belirleyici bir rol oynamaktadır. Bu açıdan bakıldığında tiyatro çevirisinin, sahne sanatının uygulanabilir olma ölçütü nedeniyle diğer edebiyat türlerinden farklı bir kesişim kümesinde yer aldığı öne sürülebilir. Eserin alımlanması sırasında gözetilmesi gereken her bir bağlam, çeviri sürecinde “yeniden yaratım”ın (Lefevere, 2014: 226) belirgin biçimde uygulandığı bir stratejiyi yansıtmaktadır. Bu çalışmada, seçilen iki çeviride bu stratejilerin ne kadar dikkate alındığı ve çevirinin yapıldığı dönemin etkisiyle çeviride ideolojik etmenlerin ne kadar etkili olduğu, sorgulanıp tartışılacaktır.

### **Mizah Bağlamında Cinsel Ögelerin Çevirisi**

Genellikle toplumsal ve politik eleştiri tonu belirgin olan komedyalar toplumun alışılmış değer yargıları ve normları mizah nesnesi haline getirilerek eleştirir. Güldürü unsuru ise türe has tekniklerle sağlanır. Bir şeyin abartılarak anlatılması, çelişkilerin vurgulanması ya da bir durumun karikatürize edilmesi bu tekniklerden bazılarıdır. İletişimden kaynaklanan sorunların, yanlış ya da eksik anlamının yanında, olay örgüsünde izleyicilere aktarılan bazı bilgilerin oyuncudan bilerek esirgenmesi ya da tam tersiyle de güldürü unsuru yaratılabilmektedir. Bezen de karakter komedisiyle seyircinin gülmesi sağlanabilir. Karakter komedisi toplum normları dışında görünüş, davranış sergileyen, alışılmışın dışında karakterlerle yaratılır. Bu tarz güldürünün kaynak kültürde iyi tanınan kişiler üzerinden yaratılması da sık rastlanan bir durumdur. Komedyaları tragedyadan ayıran en önemli farklardan biri, verilmek istenenin mizah aracılığıyla, seyirciyi gülüp eğlendirerek sunulmasıdır. Bu nedenle, komedyalarda kullanılan dil ve üslubun genellikle tragedyalara göre daha sade ve anlaşılır olması beklenmektedir (Şener,

2012). Bu açıdan bakıldığında, komedyalarda ele alınan toplumsal sorunların bunları izleyen hedef kitle tarafından genellikle bilinmesi, komedyalarda kullanılan mizahi etmenlerin etkisinden söz edebilmek için oyunun geçtiği dönemle ilintili olmasından kaynaklanmaktadır. Bu da mizahın güldürme ve düşündürme işlevini yerine getirebilmesi için oyunun geçtiği dönem hakkında bilgi sahibi olmayı çoğu zaman kaçınılmaz kılmaktadır. Bu çerçevede, evrensel ve insanlığa özgü ortak değerlere gönderme yapan mizahın dışında zamana ve yere bağlı olarak belli bir kültüre ve ulusa yönelik değerleri kapsayan bir mizah anlayışından söz edilebilir. Terry Eagleton'un bu bağlamda haklı olarak *Mizah* adlı kitabında kahkaha eylemi için belirttiği gibi, “kahkahanın kendisi tamamen bir gösteren [imleyen] -anlamı olmayan sadece bir ses- meselesi olmasına rağmen sosyal bakımdan baştan aşağıya kodlanmış[tır]” (2019: 14). Doğal olarak mizah “kültürel anlamla yüklü” (Eagleton, 2019: 15) bir olgudur. Zaman ve yere bağlı olan kültürel anlamın nasıl değişebileceği, belirgin biçimde çevirilerde görülmektedir. Çünkü çevirinin yapıldığı farklı bir zaman ve kültürde kullanılan mizahi etmenler erek kültürde aynı anlama gelmiyorsa, iletilmek istenen bilginin geçişi ya da ulaşılmak istenen etkinin sağlanması gerçekleşemez. Komedyaların oyun olarak işlevini yerine getirebilmesi için kaynak metinde sıkça kullanılan mizahi etmenlerin anlaşılabilmesi ve bunun için de çeviride Koller'in eşdeğerlilik bağlamında vurguladığı gibi biçimsel-estetik yanına işlevsel bir eşdeğerliliğin (2004: 191, 252) dikkate alınması gerekmektedir. Bu açıdan bakıldığında, oyunda söylenenlerin izleyicileri güldürebilmesi için erek kültürde aynı işlevi ve anlamı gören benzer kalıpların kullanılması ya da dil oyunlarının yapılması kaçınılmazdır. Birçok kültürün mizah anlayışının farklı olabileceği düşünüldüğünde, bir kültürde komik gelen bir durum ya da ifade bir başka kültürde farklı bir anlama gelebilir. Burada kaynak ve erek kültürün zaman ve uzam olarak birbirinden ne kadar uzak ya da birbirine ne kadar yakın olduğu da belirleyici olabilir. Söz gelimi, herhangi bir dini inanışla ilgili bir konuyu eleştirmek için yapılacak mizahi bir gönderme ya da kaynak kültürde bilinen bir alıntının değiştirilerek alaya alınması, gülmesi beklenen ancak bu inanca uzak olduğundan muhtemelen anlam kuramayacak olan seyircide beklenen etkiyi yaratmayabilir.

Aristophanes'in *Lysistrata* adlı oyununun kaynak metninde yer alan, “penis, seks, orospu, aptal, ereksiyon, çük” gibi sözcükler, konuşma dilinde yaygın olarak kullanılan müstehcenlik içeren sözcüklerden yalnızca birkaçıdır (Ayyıldız, 2018: 9). Bu tür sözcüklerin metinde geçmesi bir anlamda bunların yazıldığı ve oynandığı dönemde ‘doğal’ ve kullanılabilir olduğunu göstermektedir. Bir başka deyişle bu ve benzer sözcüklerin müstehcenlik düzeyi de zaman ve uzam koşullarına bağlıdır. Özellikle metnin yazıldığı dönemde bu cinsel içerikli sözcüklerin bir oyunda kullanılmasından oyunun tarihsel koşullarında cinsel ifadelerin tabu olmadığı sonucuna

varılabilir. Buradan hareketle söz konusu dönemde bu ifadelerin günümüzden farklı anlamda kullanıldığı ve farklı etki yarattığı söylenebilir. Oyunun yazıldığı dönemde yapılan şenliklerde izleyicilerin şarap içerek eğlenmesi, onların oyuna farklı biçimde tepki göstermelerine sebep olabilir. Eğlenirken sınırları aşmanın daha kolay olduğu bir ortamda tabu olabilecek konular daha rahat biçimde oyunda dile getirilebilir. Önceki bölümde de işaret edildiği gibi, oyunun yazıldığı dönemde toplumun kadına bakışı ve kadının toplumdaki konumu, cinselliğe ilişkin sözcüklerin anlamını değiştirebilmektedir. Kadınların, köleler gibi, Antik Yunan'da 'değersiz' ve cinsel bir nesneye indirgenmiş olarak görülmesi, söz konusu dönemdeki izleyicilerin genellikle kadına yönelik olan cinsel içerikli sözcüklerden rahatsız olmamasını beraberinde getirebilir. Genel anlamda antik dönemde cinselliğin günümüze göre daha doğal algılandığı düşünüldüğünde bu ifadelerden rahatsızlık duyulmadığı söylenebilir. Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi* adlı kitabında Antik Yunan ve Hristiyanlıkta cinsellik anlayışının farklılığını ortaya koyarken altını çizdiği gibi, Antik Yunan'da "cinsel eylemin türü, tek eşe bağlılık, eşcinsel ilişkiler ve bekâret- eskilerin daha kayıtsız oldukları ve bunlardan hiçbirinin ne dikkatlerini çektiği, ne de onlar için pek sivri sorunlar oluşturduğu yönünde bir izlenim" (2007: 130) egemendi.

*Lysistrata* oyununda cinsellikle ilgili sözcük ve söylemlerin çevirilerini irdelemeden önce, çevirilerin farklı dönemlerde yapıldığını belirtmiştik. Oyunun ilk kez 1966 yılında Azra Erhat ve Sabahattin Eyüboğlu tarafından Türkçeye çevrildiği düşünüldüğünde, Türkiye'de altmışlı yıllardaki tarihsel ve toplumsal gelişmelerin çeviri üzerindeki olası etkileri göz ardı edilmemelidir. Her ne kadar altmışlı yıllar siyasal olarak istikrarsız bir dönem olsa da, bu dönemde karşıt fikirlerin tartışıldığı ve sanatsal düzlemde dile getirildiği bir ortamın bulunduğu söylenebilir. Bu bağlamda Buttanrı'nın vurguladığı gibi, "1961 Anayasası'nın sağladığı hak ve özgürlükler sonunda bizde tiyatro edebiyatı değişmiş, yeni tiyatro kurumları ortaya çıkmış, çağdaş oyunlar dilimize çevrilmiş, yeni görüşleri benimseyen toplulukların kurulması için uygun zemin hazırlanmıştır (2010: 63).<sup>15</sup> Türkiye'de siyasi ve sosyal açıdan oldukça hareketli geçen bu döneme damgasını vuran 1960 darbesi sonucunda hükümetin devrilmesi; görece özgürlükçü bir niteliğe sahip olan yeni bir anayasanın hazırlanması; İstanbul ve Ankara'daki üniversitelerde öğrenci hareketlerinin artması ve 1963'te Kıbrıs'ta yaşanan çatışmalar sonucunda Türkiye ve Yunanistan arasında gerilimin yükselmesi gibi olaylar yaşanmıştır. Bu dönem aynı zamanda hükümetlerin sık sık değiştiği ve siyasi çalkantıların egemen olduğu

<sup>15</sup> Bunun en belirgin göstergeleri, bu dönemde Brecht'in oyunlarının ilk kez Türkçeye çevrilmesi, özel ve amatör tiyatro toplulukların sayılarının artması ve "Batı'da aynı aylarda sergilenen öncü, yenilikçi, yeni tiyatro yapıtlarını büyük bir hızla seyirci karşısına çık[arılmasıdır]" (Buttanrı, 2010: 67).

istikrarsız bir dönemi kapsamaktadır. Bu siyasi istikrarsızlığın yanında, Türkiye'nin de NATO üyeliği bağlamında içinde bulunduğu Doğu ile Batı Bloku arasında Soğuk Savaş'ın sonucunda oluşan kutuplaşmanın başladığı bir dönemdi. Böyle bir dönemde Türkçeye çevrilen *Lysistrata*, Even-Zohar'ın Çoğul Dizge Kuramı bağlamında yorumlanabilir. Çevirilerin yapıldığı dönemlere işaret eden Even-Zohar, çevirilerin erek dizgeye belli koşullar altında yapıldığını öne sürerek, “yerli yazınsal malzeme içinden kabul edilebilir hiçbir örnek çıkmadığı zaman (...) yazınsal bir boşluk[un]” (2008: 129) *Lysistrata*'nın çevirisi için uygun bir ortam yarattığı söylenebilir. Böyle bir dönemde cinsel içerikli bir dilin yoğun biçimde kullanıldığı bu oyunun çeviri için seçilmiş olması, kuşkusuz bir rastlantı değildir.<sup>16</sup> Her ne kadar eserin seçiminde sanatsal niteliğe ilişkin nedenler söz konusu olabilse de, çevirinin o dönemde yapılması ve bu eserin seçilmesi, Türkiye'nin içinde bulunduğu koşulların bir sonucu olarak görülebilir. Belki oyunda istikrarsız ve güvensiz bir duruma işaret eden savaş ortamının betimlenmesi ile Türkiye'deki siyasi istikrarsızlık;<sup>17</sup> arasında koşutluk kurulabilir. Benzer bir koşutluk oyunda cinsel tabuları bir anlamda yok sayan bir dilin kullanılması ve siyasi haklar konusunda kadınların da erkekler kadar mücadelede yer almasının öneminin vurgulanması ile altmışlı yılların ikinci yarısında protesto ve gösterilerin Türkiye'de artması arasında da kurulabilir. Her ne kadar bu dönemde siyasi kutuplaşmalar artmış olsa da, 1961 Anayasasının getirmiş olduğu görece bir özgürleşmeden söz edilebilir. Tiyatro açısından bakıldığında, And'ın haklı olarak altını çizdiği gibi yeni anayasanın da etkisiyle bu dönem salt çeviri oyunlar<sup>18</sup> için değil, aynı zamanda “tiyatro yazarlığının gelişmesinde de çok etkili olmuş ve hem sayısal, hem nitelik açısından en sağlam oyunlar bu dönemde yazılmıştır. (...) Denebilir ki 60'lı yıllar, tiyatromuzun en parlak dönemi olmuştur” (2014: 160). Azra Erhat ve Sabahattin Eyüboğlu'nun 1966 yılında yaptığı çeviri de bu dönemin ürünü olması bu görüşü bir anlamda kanıtlamaktadır.

<sup>16</sup> Gideon Toury, çeviri için seçilen eserleri çeviri politikası bağlamında ele alarak, kaynak metnin hangi dilden çevrildiğinin önemini vurgulamaktadır (2008: 153). *Lysistrata*'nın çevirisinde kaynak dil Yunancanın yanında Fransızcanın da kullanılmış olması bu açıdan dikkate değerdir. Başka bir dile yapılmış olan bir çevirinin kullanılmış olması, kaynak dilin anlaşılmasında bazı sorunların ya da çeviride anlamı çıkarmada bazı belirsizliklerin yaşandığını göstermektedir. Erek metnin iki çevirmeni olması, çeviride alınan bazı kararların kimi ait olduğunu kesin olarak söylemek güçtür. Her ne kadar kaynak metni anlamada Erhat'ın iyi düzeyde bildiği Yunanca bilgisinin belirleyici olduğu ileri sürülebilse de, metni Türkçeye çevirirken çevirmenlerin aldıkları çeviri kararlarının ve kullanılan üslubun hangi çevirmene ait olduğu kesin olarak söylenemez. Eyüboğlu'nun Tercüme Bürosu'nda görev alan Mine Urgan, Vedat Günyol, M. Ali Cimcoz gibi ünlü çevirmenlerle başka kitapları da ortak çeviri biçiminde çevirmesi, çevirilerde karma bir dilin varlığına işaret etmektedir.

<sup>17</sup> İş Bankası Yayınları'nın 2000 yılında çıkan *Lysistrata*'sın baskına Erhat'ın yazmış olduğu bir önsözde, Aristophanes'in diğer iki oyununda olduğu gibi savaşın zararını almayan yazar Atinalılar'ı barışa çağırdığını belirtmektedir. Ancak diğer oyunlarında istediği etkiyi yaratamadığı için “bu kez artık laf anlamayan erkekler değil, barışı gerçekten özleyen kadınlar[a]” (Aristophanes, 2000: 8) yöneldiği görülmektedir. Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasi istikrarsızlığın ve toplumda huzursuzluğun egemen olduğu bir dönemde, çevirmenlerin barışı savunan bir yazarın eserini çeviri için seçilmesi anlamlıdır.

<sup>18</sup> And bu bağlamda “[ö]zellikle, çeviriye dayanan toplumcu yayınlar arttı, bu sayıca bol kaynakların ışığında tiyatromun yeni değerleri ve işlevi, daha açık seçik biçimde tartışıldı” (2014: 161) yazsa da, çevirileri olumsuz anlamda Tanzimat'taki aktarmacılığa benzetmesinin nedeni, çevirilerin, Türk seyircisinin “[a]ynı yöntemleri içeren kendi geleneksel tiyatrosunu tanımadan Brecht'i, Piscator'u tanım[asına]” (And, 2014: 161) yol açtığını düşünmesidir.

Altmışlı yılların sonunda, 68 hareketi olarak da bilinen dönemin öncesinde de, dünyada ve Türkiye’de emperyalizme karşı bir özgürlük hareketinin, çeviri için metin seçiminde etkili olmuş olabileceği söylenebilir. Eyüboğlu’nun *Kadınlar Savaşı* olarak çevrilen bu oyuna giriş niteliğinde yazmış olduğu *Aristophanes’in Gülen Özgürlüğü* adlı kısa yazısında,<sup>19</sup> eser seçiminin ardında yatan anlayışa ve Türk edebiyatına yapılan gönderme hakkında bazı bilgiler verilmektedir. Bu yazıda, Türk halkının komedyaya geleneğine köy oyunları aracılığıyla bir yakınlığı olduğunu, özellikle “cinsel aşırılıkları ölçü dinlemeyen eski Karagöz” (Eyüboğlu, 2012: 312) ile bu gibi konulara aşina olduğunu,<sup>20</sup> ve “Türk demokrasininin bugünkü çatışmalı döneminde Aristophanes[’in] verimli yankılar uyandırabil[ceğini]” (Eyüboğlu, 2012: 312) belirtmektedir. Demokrasinin ilk büyük sözcüsü olan Aristophanes’in sanatıyla ülkesinin sorunlarına ışık tutarak “gülmeyi demokrasinin en etkili eğitim aracı” (Eyüboğlu, 2012: 312) olarak kullandığını Eyüboğlu’nun özellikle vurgulaması, bu görüşümüzü kanıtlamaktadır. Eserin çevrildiği dönemde, dünyada geleneksel normlara ve baskıcı yaptırımlara karşı bireylerin özgürlük taleplerinin artmasıyla birlikte cinsellik anlayışının da değişime uğradığı ileri sürülebilir. Bu da cinsellik anlayışının sorgulandığı ve toplumda demokratik taleplerin arttığı bir dönemde *Lysistrata* gibi bir metnin çeviri için neden seçildiğini açıklamaktadır.

Çalışmamızda kaynak metin ve çeviri hakkında genel bazı bilgilerin yorumlanması ve koşulların betimlenmesinden sonra, *Lysistrata*’nın çevirilerine, çeviride uygulanan çeviri stratejilerini ortaya koymak için karşılaştırmalı biçimde daha yakından bakmak gerekir. Bu bağlamda, oyun hakkında bir çalışması bulunan Andre Lefevere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame* adlı çalışmasının *Lysistrata*’yı ele aldığı dördüncü bölümünde, çeviri tarafından yansıtılan bir edebi eser imgesinde iki önemli etmenin belirleyici olduğunu vurgulamaktadır. Söz konusu olan etmenlerden biri, çevirmenin ideolojisi, diğeri çevirinin yapıldığı zaman ve uzam koşullarına özgü olan ana akıma işaret eden estetikdir. Çevirmenin ideolojisi, gerek çevirmenin aldığı kararlar, gerekse patronajın beklentileri açısından bakıldığında, bir çeviriyi biçimlendirmektedir (1992: 41). Lefevere, oyunun Yunanca aslında bulunan ana karakter *Lysistrata*’ya ait bir repliğin farklı çevirilerini çalışmasına bu

<sup>19</sup> Eyüboğlu, genel anlamda yazarların ve çevirmenlerin eserlere önsöz yazmasına karşı olduğunu Platon’un *Devlet* çevirisinde belirtmiş olsa da, ortak ya da tek başına yaptığı çevirilere önsöz yazdığı görülmektedir. Söz konusu önsözde, çevirmenin, “[e]seri çevirmekle zaten seninle eserin ve yazarın arasına girmiş, bir de tutup yeni bir gözlük daha vermeye çalışıyor sana; sanki eserden ne anladığını, onu senin de nasıl anlamamı istediğini çevirideki dili ve deyişleriyle belli etmemiş gibi!” (Platon, 2010: V) belirtmesinin nedeni olarak, bu tür yazıların metinlerin anlamını sınırlandırmasına bağlamaktadır.

<sup>20</sup> Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun komedi türleri de cinsel içerikli mizah öğeleri barındırmaktadır. Sabahattin Eyüboğlu bu öğelerin Aristophanes üslubuyla benzerliğini şöyle ifade etmektedir: “Köy oyunlarında, Karagöz’de, hele cinsel aşırılıkları ölçü dinlemeyen eski Karagöz’de, meddahlarda Aristophanes’in sözünü sakınmayan gürbüz, ısrırgan soluğunu, kaba gerçekle sarmaş dolaş fantazyalarını, tuzlu biberli politika eleştirilerini, taşlamalarını, sağduyu adına sivri akıllara saldırılarını bulabilirsiniz (Aristophanes, 2021: 312).

bağlamda eklemiştir. Oyunun sonunda tarafların barışı kabullendikleri bir sırada *Lysistrata*'nın anlaşmaya varmaları için tarafların getirilmesini istediği bu replik, çevirmen ideolojisinin çeviriye nasıl yandığını gösteren en iyi örneklerden biridir. Kaynak metindeki replik ile farklı zamanlarda farklı çevirmenler tarafından yapılan çevirilerinin karşılaştırıldığı aşağıdaki tabloda ideolojinin çevirmen kararlarına nasıl farklı biçimde yansiyebileceği açıkça görülmektedir (1992: 41-44).

Yunanca aslı (M.Ö. 411)	<i>En me dido ten cheira, tcs sathes age.</i> (Sana elini vermezse, penisinden [membrum virile] tutup getir) <sup>21</sup>
Hickie (1902)	If any do not give his hand, lead him by the nose. (Elini vermezse, burnundan tutup getir)
Sutherland (1961)	If he won't give his hand, lead him by the prick. (Elini vermeyecekse, çükünden tutup getir.)
Parker (1964)	If hands are refused, conduct them by the handle. (Uzattığın el reddedilirse, onları kolundan [sapından] sürükleyin.)
Fitts (1954)	Take them by hand, women/ or anything else if they seem unwilling. (Ellerinden tutup getirin hanımlar/ ya da herhangi başka bir yerlerinden, eğer gönülsüzlerse.)

Aynı cümlenin Türkçeye yapılan çevirisinde de cinsel organı belirten sözcük EM 2'de, oyunun aslında olduğu gibi sıkça kullanılmasına karşın, EM 1'de çevirmenin genel olarak cinsel içerikli sözcükleri kullanmaktan kaçındığı görülmektedir. Repliğin Türkçe çevirileri şu biçimde yapılmıştır:

<b>EM 1:</b> <b>Azra Erhat - Sabahattin Eyüboğlu (2012/1966)</b>	----
<b>EM 2:</b> <b>Emre Poyraz (2021)</b>	Olur da uzatmazsa elini, yakala çükünden sürükley buraya! (s. 113)

Tabloda görüldüğü gibi, EM 2'de yer alan *Lysistrata*'ya ait replikte, diğer çevirilerden yalnız birinde yapıldığı gibi kaynak metindeki müstehcen sözcük olduğu gibi verilmesine karşın, EM 1'de bu replik tamamen çıkarılmıştır. Eyüboğlu ve Erhat tarafından çıkarılmış olan bu repliğin 2021'de yapılan çeviride kullanılmasının nedeni, 1966 yılında müstehcen sayılabilecek, daha doğrusu okurlar tarafından ahlak dışı görülebilecek ifadelerin edebi bir metinde kullanılmasının

<sup>21</sup> Çevirin daha iyi anlaşılabilmesi için İngilizceden parantez içinde yapılan Türkçe çeviriler tarafımızdan yapılmıştır.

alışılmış bir durum olmamasına bağlanabilir. Oysa küreselleşmiş bir dünyada kitle iletişim araçların etkili olduğu ve sosyal medyanın yoğun biçimde kullanıldığı bir dönemde cinsel içerikli sözcük ve anlatımların okurlar tarafından kanıksandığı söylenebilir. Aynı zamanda iki çeviri arasında geçen 55 yılda okurların bu gibi kararlara daha açık hale gelmiş, dolayısıyla bunların daha kabul edilebilir olması da ileri sürülebilir. Dolayısıyla, dönemin koşulları, çevirmenin toplumun ya da kurumların beklentilerini düşünerek oto sansür uygulamasını gereksiz kılmaktadır. EM 1’de söz konusu sözcüğün çıkarılmış olmasının bir başka nedeni, bu sözcüğün geçtiği cümlenin metnin sanatsallığına ve içeriğine bir katkı sağlamayacağı düşüncesi olabilir. Eyüboğlu, çevirilerde erek kültür ve okur odaklı yaklaşımı savunmasından dolayı, kaynak metinde bazı değişiklikler yapma hakkını kendinde gördüğünü, *Shakespeare’e Saygı* adlı kısa yazısının girişinde şu sözlerle vurgulamaktadır: “Her çeviri ister istemez bir yorumdur, yorum olduğu için de, ister istemez değişken ve görecedir” (2008: 153). Bu açıdan bakıldığında, çevirmenlerin böyle bir karar alarak kaynak metne bağlı kalmak yerine, çeviriye kendi yorumlarını katarak çevirinin alımlanmasını biçimlendirdikleri ileri sürülebilir. Bu görüşe koşut bir anlayışı savunan Erhat’ın, farklı açıdan çevirilerin “ulusal kültürü biçimleyip geliştiren, uluslararası bir düzeye varmasına yol açan bir etken; öykünmeyi değil, tersine özgünlüğü, ulusallığı doğuran bir yöntem” (2008: 47) olduğuna işaret etmesi, çeviride erek okurun ve edebiyatın ölçüt alındığını kanıtlamaktadır. Çeviride uygulanan bu stratejinin açıklamasını Eyüboğlu, *Hamlet* çevirisi için yazmış olduğu sonnotta, yanmetinsel etmenlerin kullanımı bağlamında işaret ederek bu tür klasik eserleri yayımlayan ve çevirenlerin “öğrencileri göz önünde tut[maları]” (1983: 168) gerektiğini belirtmektedir. Kendilerini bu bağlamda sorumlu hisseden çevirmenler, *Lysistrata*’nın çevirisinde hedeflenen okurların cinsel içerikli sözcüklerden olumsuz biçimde etkilenebileceği düşüncesiyle çeviride bazı değişiklikleri yapmanın gerekli olduğunu düşünmüş olabilirler.<sup>22</sup>

Kaynak metinde geçen cinsel içerikli sözcük ve anlatımların yoğun olarak kullanılması ve bunların metne bir işlev katması, oyunda kadın ve erkeklerin cinsiyet rollerinin ters yüz edilmesiyle ilişkilendirilebilir. Akyüz’ün *Ütopyadan Distopyaya Cinsellik Ediminin Rolü* adlı makalesinde altını çizdiği gibi “Antik Yunan’da cinsellik erkeğe hizmet edecek şekilde düzenlenmiştir. Kadın edilgendir ve onun en önemli sorumluluğu erkeğin iffetini korumak ve onurunu lekelememektir” (2022: 19). Oyunun başında *Lysistrata*’nın erkekleri barışa zorlamak

<sup>22</sup> Klasiklerin çevirisinde kaynak metinlerin daha anlaşılır olması için üslubun değiştirildiği genel bir çeviri stratejisi olarak kabul edilmekteydi. Okur kitlesinin, karmaşık bir yapıya sahip olmakla birlikte edebi değeri yüksek olan klasik eserleri, Türk edebiyat dizgesinde böyle bir geleneğin olmaması nedeniyle, daha anlaşılır kılmak için dili sadeleştirmeleri anlaşılabilir bir uygulamadır. Platon’un *Devlet* çevirisinin önsözünde yapılan çeviride “kılı kırk yarmaktan çok, anladığımız kadarını en rahat Türkçeye söylemek yolunu tuttuk[larını]” (2010: VI) yazmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, Toury’nin çeviride erek normların belirleyici olduğu “kabul edilebilir” (2008: 155) bir çevirinin burada söz konusu olduğu öne sürülebilir.



için cinsel birliktelikten uzak durma fikri, kadınlar tarafından başta kabul görmemiştir. Ancak bu fikrin reddedilmesi, söz konusu dönemde egemen olan cinsiyet rollerine uygun davranmaktan çok, kadınların böylesi bir cinsel ilişki grevine girmek istememelerinden kaynaklanmaktadır. Oyunda kadınların 'seks düşkünü' olarak betimlendiği birçok ifadenin bulunması, özellikle Kleonike ve Mirrhine'nin 'hiperseksüel' kadın karakterler biçiminde betimlenmesi, buna örnek verilebilir (Stroup, 2012: 113). Sonrasında greve ikna olan kadınların Lysistrata liderliğinde ettikleri yeminin ayrıntıları ve oyunun ilerleyen bölümünde bazı kadınların Akropolis'ten kaçma girişimde bulunmaları, metinde buna ilişkin göstergeler olarak yorumlanabilir:

Tablo 1

<b>EM 1: Kadınlar Savaşı</b> <b>Selahattin Eyüboğlu / Azra Erhat</b> <b>(2012/1966)</b>	<b>EM 2: Lysistrata</b> <b>Emre Poyraz (2021)</b>
<p>İster koca, ister dost, dünyada hiçbir erkeğe...</p> <p>Kendimi vermeyeceğim...</p> <p>Koynuma erkek girmeyecek...</p> <p>Açılıp saçılacağım, süsleneceğim...</p> <p>Erkeğim benim için yanıp tutuşacak...</p> <p>Yine de kendi isteğimle teslim olmayacağım...</p> <p>Zor kullanacak olursa...</p> <p>Zorluk çıkaracağım ve taş gibi katı olacağım...</p> <p>Bacaklarımı kaldırmayacağım...</p> <p>Mart kedisine dönmeyeceğim... (s. 325, 326)</p>	<p>Ne bir erkeğe, ne kocama ne sevgilime...</p> <p>Ne de kaldırıp da yanıma gelen birine kendimi vermeyeceğim....</p> <p>Sevişmeden evde duracağım...</p> <p>Giyinip kuşanıp, süslenip püslenip...</p> <p>Erkeğimi alev alev yakacağım...</p> <p>Fakat kendi irademle asla ona boyun eğmeyeceğim...</p> <p>Eğer olur da bir erkek zor kullanırsa...</p> <p>Kaskatı kesilip bacaklarımı ayırmayacağım...</p> <p>Ayaklarımı tavana kaldırmayacağım...</p> <p>Dişi aslan gibi dizlerimin üstüne çömelmeyeceğim. (s. 33, 35)</p>

Cinsiyet rollerindeki zıtlıktan kaynaklanan ve komediyi oluşturan etmenlerin EM 1'de genellikle imalı bir biçimde ya da cinsellik içeren argo sözcükler hafifletilmiş olarak verilmesine karşın, EM 2'de bu ifadelerin açıkça yer aldığı görülmektedir:

Tablo 2

<b>EM 1: Kadınlar Savaşı</b> <b>Selahattin Eyüboğlu/Azra Erhat</b> <b>(2012/1966)</b>	<b>EM 2: Lysistrata</b> <b>Emre Poyraz (2021)</b>

<p>Lysistrata: Büyük bir şey...</p> <p>Kleonike: Kocaman mı yani?</p> <p>Lysistrata: Hem de nasıl! 4</p> <p>Kleonike: Peki niçin gelmiyorlar öyleyse?</p> <p>Lysistrata: Öylesi değil, o dediğin olsa, çoktan toplanmıştık. (s. 316)</p>	<p>Lysistrata: Büyük.</p> <p>Kleonike: Ve sert bir şey?</p> <p>Lysistrata: Evet, Zeus aşkına, oldukça sert.</p> <p>Kleonike: Böylesi bir şey varsa neden toplanmadık!</p> <p>Lysistrata: Düşündüğün şey değil! Öyle olsaydı hemen toplanırdık. (s. 13)</p>
<p>Kleonike: Oysa gün doğmadan gemilerine biner onlar. (s. 318)</p>	<p>Kleonike: Oysa erkenden kalkar otururlar erkeklerinin gemi direklerine. (s. 17)</p>
<p>Lysistrata: Erkek diye bir şey kalmadı ortalıkta, ne dost, ne bir koca. Miletosluların ihanetinden sonra erkek kıtlığına ne çare bulacağımızı bilmez olduk. (s. 320)</p>	<p>Kleonike: Ortada oynaşacak herif kalmadı Miletoslular bize ihanet ettiğinden beri Bir karış zıbk bile görmedim. (s. 23)</p>
<p>Ah siz kadınlar! Tepeden tırnağa dişiliksizsiniz! Tevekkeli değil, bütün tragedyaalar bizi konu alır; aklınız fikriniz hep onda, hep onda. (s. 322)</p>	<p>Lysistrata: Ah biz kadınlar ne kadar da şeyimize düşkün yaratıklarız!</p> <p>Bizim için yazılmış tragedyaaların hiçbirine şaşırıyorum gerçekten!</p> <p>Gemi güvertelerinde Poseidon'la sevişmek haricinde hiçiz! (s. 25)</p>
<p>Lysistrata: O zaman Pherekrates'in dediği gibi bize de avucumuzu yalamak kalır. (s. 322)</p>	<p>Lysistrata: Perikrate'in deyimiyle, kendimizi parmaklarız. (s. 27)</p>
<p>Lysistrata: Azmış, kudurmuş haldeyiz kısacası. (s. 347)</p>	<p>Lysistrata: Ah tamam hemen söyleyip geçeceğim: Düzüşmek istiyorlar! (s. 75)</p>

Oyunun tamamında kullanılmış olan cinsel içerikli komedinin en yoğun olduğu sahne, kadınların Akropolis'i ele geçirmesinden sonra Lysistrata'nın en önemli destekçilerinden Myrrhine'nin kocası Kinesias'la yaşadığı diyalogda geçmektedir. Her iki çeviride de kendi adlarıyla yer alan oyun kişilerinin isimleri aynıdır. 'Myrrhine' kaynak dilde kadın genital bölgesinin, 'Cinesias' ise seksüel ilişkinin kaba bir söylenişini çağrıştırmaktadır (Ayyıldız, 2018: 9) Her iki oyunda da Myrrhine ve Kinesias örneğinde görülen kişi adlarının söylenişlerinden dolayı çağrıştırdıkları anlama dair herhangi bir açıklama söz konusu değildir. Myrrhine, Lysistrata'nın isteğiyle kocasıyla görüşür ve onun isteğini gerçekleştirecekmiş gibi davranarak ondan barış yanlısı oy kullanmasına ilişkin söz alarak ortadan kaybolur. Bu sırada yaşanan diyaloglarda bulunan cinsellik barındıran ifadelerin (Tablo 3, 1-2-3-4. satırlar) EM 1'de üstü örtülü biçimde ima edilerek yansıtılmasına karşın, EM 2'de bunların açık biçimde ifade edildiği görülmektedir. Ayrıca Tablo 3, 5. satırda anlatıldığı gibi, EM 2'de erkekler

korosunun telkiniyle Kinesias karısıyla ilgili olumlu fikirlerini değiştirmektedir. Ancak EM 1'de bu replik çıkarıldığından, Kinesias'ın karısına karşı olumsuz bir tavır takınmadığı anlamı ortaya çıkmaktadır.

Tablo 3

<b>EM 1: Kadınlar Savaşı</b> <b>Selahattin Eyüboğlu/Azra Erhat</b> <b>(2012/1966)</b>		<b>EM 2: Lysistrata</b> <b>Emre Poyraz (2021)</b>
1	Kinesias: Vay başıma gelen. Ne gerilmedir bu, kazık kesildim. Tekerlek işkencesine uğramış gibiyim. (s. 37)	Kinesias: Vah benim talihsiz başım vah! Taş kesildim, dimdik. Nasıl da kasılıyorum. Sanki iki uçtan geriyorlar beni. (s. 87)
2	Kinesias: İstemem örtü mörtü, seni istiyorum. (s. 43)	Kinesias: İstemez örtü mörtü. Yeter! Sevişmek istiyorum ben! (s. 97)
3	Kinesias: Öldürdü, tüketti bu kadın beni, canımı çıkardı, üstelik de sıvıştı gitti. Ah, nedir bu başıma gelen! Güzeller güzeli karım beni istemedikten sonra, kime balta olayım? Kim besleyecek bu yavruyu? Atina Katina neredesiniz? Bir sütnine bulun benim yavruma. (s. 44)	Kinesias: Öldürdü, tüketti, mahvetti bu kadın beni. Azdırdı, azdırdı sonra kaçıp gitti... Kimi becerebilirim ki? Peki ya sen güzel horozum, nasıl beslerim seni? Tilki suratlı bir pezevengi bulmalı, Sonra bana bir kadın tutmalı! (s. 101)
4	Erkek Korobaşı: ...Hangi can dayanabilir buna? Hangi kan, hangi direk, hangi yürek, hangi bel hangi... (s. 44, 45)	Erkekler Korosu Lideri: ...Hangi kasık dayanır buna, Hangi ruh, hangi taşak, Hangi bel, hangi alet Taş gibi dimdik kalıp da Sabaha kadar vuruşamamak bir kadınla. (s. 101)
5	-	Kinesias: Evet haklısınız aşağılık bu karı! Ah Zeus, Alıp onu tozu dumana katsa Fırtınayla bir edip Göklere çıkarsa Sonra evirip çevirip, göklerden toprağa bıraksa

	Ahan da tam benim sepsert malafata! (s. 101)
--	--

Tablo 4'de ise müstehcen ifadelerin mizah ögesi olarak kullanıldığı diğer bazı ifadeler yer almaktadır. Bu ifadelerde de iki çeviride anlam farklılıkları gözlenmektedir. Bu bağlamda örnek vermek gerekirse, EM 2'de kullanılan bazı ifadelerin EM 1'de tamamen çıkarıldığı (1-4-8-9-10-12. satırlar); bazı ifadelerde ise cinsellik içeren kaba sözcüklerin mizahın yok olması pahasına kullanılmadığı görülmektedir (2-3-5-6-7-11. satırlar).

Tablo 4

	<b>EM 1: Kadınlar Savaşı</b> <b>Selahattin Eyüboğlu/Azra Erhat</b> <b>(2012/1966)</b>	<b>EM 2: Lysistrata</b> <b>Emre Poyraz (2021)</b>
1	-	Kleonike: Bu şeyle bu kadar ilgilendiysen şimdiye kadar büzüşmüştür o. (s. 13)
2	Kleonike: Oysa gün doğmadan gemilerine biner onlar. (s. 318)	Kleonike: Oysa erkenden kalkar otururlar erkeklerinin gemi direklerine. (s. 17)
3	Lampito: Zor şey doğrusu, zor şey kadınlar için yalnız yatmak, tek başına. (s. 322)	Lampito: Tanrılar aşkına, doğrusu, Bir kadının tek başına sert bir malafat olmadan yatması zordur. (s. 24)
4	-	Lysistrata: ...Kıllarımızı da temizlemişiz bir güzel. Adamlar anında sepsert olur, delirirler sevişmek için!... (s. 27)
5	Probulos: Ama dünyada erkekler yaşadıkça, erkeklik kaldıkça... (s. 343)	Probulos: Tabi hala sertleşebilen yaşlı bir adam... (s. 67)
6	Erkekler Korosu: Ama erkek, sahici erkek kaldıysa ortalıkta, Önlemeliyiz bu belayı. (s. 345)	Erkekler Korosu: Biraz taşaklı olan adam buna karşı durur. (s. 71)
7	Kadınlar Korosu: Seni Ezop'un kartalı gibi yutar. Yeniden doğururum. (s. 346)	Kadınlar Korosu: Nasıl böcek kırmışsa kartalın yuvalarını, İşte öyle patlatırım taşaklarımı. (s. 73)
8	-	Erkekler Korosu Lideri: Bir tekme savursam şöyle sana! Kadınlar Korosu Lideri: Aletindeki şu kıllara bak orman gibi! (s. 83)
9	-	Kadınlar Korosu Lideri: Ya da şöyle bir tekme savursam!

		Erkekler Korosu Lideri: Savur da bittiğini görelim! (s. 85)
10	-	Kinesias: Evet haklısınız aşağılık bu karı! Ah Zeus, Alıp onu tozu dumana katsa Fırtınayla bir edip Göklere çıkarsa Sonra evirip çevirip, göklerden toprağa bıraksa Ahan da tam benim sepsert malafata! (s. 101)
11	Sözcü: Bütün Sparta gece gündüz ayakta. Ne yapacağımızı şaşırдық. (s. 46)	Spartalı Ulak: Tüm Sparta azmış durumda. Müttefiklerimiz desen hepsi dimdik, Pellanos'a ihtiyacımız var! (s. 103)
12	-	Koro Lideri: Durum iki tarafta da aynı görünüyor. Sabahları da sertleşiyor mu? (s. 111)

### Cinsellik İçeren Sahne Direktiflerinin Çevirileri

İkinci bölümde de belirtildiği gibi, tiyatro çevirileri bağlamında sahnelenebilirlik (performability) önemli bir bileşendir. Sahnelenebilirlik, oyun kişilerine ait repliklerin dilsel anlamda temsile uygun ve seyirci için anlaşılır olmasını ifade ettiği gibi, sahne direktiflerini de kapsamaktadır. Dolayısıyla, sahne direktifleri, metnin/çevirinin sahnelenebilirliği bakımında önemli bir ölçüttür. Çünkü dekor, kostüm, ışık gibi birçok sahneleme aracına ait bilgiler, sahne direktiflerinde yer almakta ve dramaturgların, yönetmenlerin metni tüm derinliğiyle algılamasında belirleyici bir rol oynamaktadır. Bu açıdan bakıldığında, bir eserin temsilinde vazgeçilmez bir yere sahip olan sahne direktiflerinin çevirisi de benzer bir yaklaşımla ele alınmalıdır.

*Lysistrata*'da sahne direktiflerinin, kostüm ve performans yönlendirmeleri bakımından içerdiği bilgiler yoğun olmamakla birlikte, oyunun ana komedi ögesi bağlamından önemli bir işlevi bulunmaktadır. Genellikle cinsel grevle barışa zorlanan erkeklerin durumuna ilişkin bazı açıklamaların yapıldığı ya da bunların betimlendiği yerlerde cinsel içerikli ifadelerin yoğun biçimde geçtiği görülmektedir. Ele alınan iki metinde cinselliğe ilişkin sahne direktifleri tablo 5'de sıralanmıştır. Çeviriler karşılaştırıldığında görüleceği gibi, erkeklerin sürekli ereksiyon

halinde oluşları, EM 1'de "önü kabarık" ifadesiyle, yalnızca bir kez ima edilerek verilmiş olmasına karşın, EM 2'de "ereksiyon" sözcüğü birçok kez tekrarlanmıştır.

Tablo 5

<b>EM 1: Kadınlar Savaşı</b> <b>Selahattin Eyüboğlu/Azra Erhat</b> <b>(2012/1966)</b>	<b>EM 2: Lysistrata</b> <b>Emre Poyraz (2021)</b>
-	Kinesias: (Erekte olmuş halini göstererek) Elbette bir erkek! (s. 87)
Bunu veririm, Zeus hakkı için, istersen al. (Kaba bir jest yapar) Olanı veririz alırsan. (s. 353)	Ne istersen veririm, ne istersen yaparım! (Erekte olmuş penisini göstererek) Buna ne dersin? Sahip olduğum her şeyi veririm! (s. 89)
(Sparta'dan bir sözcü gelir: Mantosunun önü kabarıktır. Bir Atinalı onu karşılar.) (s. 359)	(Sparta'dan bir ulak erekte halde gelir.) (s. 101)
Üye: Peki, ne kaldırıyor sun mantoyu öyleyse? Yolda karnın mı şişti nedir? Sözcü: Bu adam deli. Üye: (Sözcünün mantosunu açarak) İşte bu kazık değil de nedir? Sözcü: Değil, canım, zırvalama. Üye: Peki, nedir bu öyleyse? Sözcü: Bir ferman, bir Sparta fermanı. (s. 360)	Kinesias: Ne diye kaldırıp geliyorsun o zaman serseri herif! Spartalı Ulak: Yok öyle bir şey diyorum saçmalama! Kinesias: (Ulağın kıyafetini açar.) O zaman nedir bu? Spartalı Ulak: Bir Sparta bastonu, yürümek için! (s. 103)
-	(Spartalılar ereksiyon nedeniyle zorlanarak yürümektedirler.) (s. 109)
(Şehir meclisi üyesi girer) (s. 363)	Atina'lı meclis üyeleri içeri girer, onlar da aynı durumdadır. (s. 111)

Daha önce de vurgulandığı gibi Antik Yunan döneminde toplumsal yaşamda erkek ve kadın bedenlerinin çıplaklığına ilişkin müstehcenlik algısı birbirinden farklıdır. Söz konusunu dönemde Atina'da genç savaşçıların meydanlarda çıplak savaştığı, erkeklerin sokaklarda üzerlerine ince bir örtüyle yarı çıplak dolaştıkları bilinmektedir. Genç erkeklere ergenliğe girdikten sonraki dönemde Gymnasium (çıplak olunan yer) adı verilen eğitim kurumlarında, birini arzuladığını göstermek için bedenlerini nasıl kullanacakları da öğretilmekteydi (Eren, 2012: 19, 21). Kadınlar ise bir kadının yükselebileceği en itibarlı toplumsal statüye erişip bir vatandaşın eşi olsa da, toplumsal yaşamda örtünmek zorundaydı. Bu kadınların giysilerinin

üzerine, 'himation' olarak adlandırılan büyük, dikdörtgen bir şal aldıkları, özellikle ev dışında 'himation' ile başlarını örttükleri bilinmektedir (Yıldırım, 2009: 228).<sup>23</sup> Oyunda, dönemin ideolojisine uygun biçimde erkek çıplaklığının mizah ögesi olarak kullanıldığı görülmektedir. Yapılan çevirilere bakıldığında, Tablo 5'te görüldüğü gibi sahne direktiflerindeki erkek çıplaklığına ilişkin ifadeler, yukarıdaki diğer çıkarımlarla koşut biçimde EM 1'de genellikle ya tamamen çıkarılmış ya da ima edilerek, hafifletilerek verilmiştir, buna karşın EM 2'de bu bölümler kaynak metne bağlı kalarak çevrilmiştir. Bu konuda dikkat çeken bir başka konu da oyunun neredeyse tamamında erkek çıplaklığı vurgulanıp erkek cinsel organı bir kostüm biçiminde kullanılırken kadın çıplaklığına ait bir kostüm detayı bulunmamakla birlikte buna dair ifadeler de sınırlı sayıdadır.

Tablo 6

	<b>EM 1: Kadınlar Savaşı</b> <b>Selahattin Eyüboğlu/Azra Erhat</b> <b>(2012/1966)</b>	<b>EM 2: Lysistrata</b> <b>Emre Poyraz (2021)</b>
1	(Yarı çıplak güzel bir genç kız havadan iniverir.) (s. 364)	(Akropolis'teki kızlardan biri uzlaştırma perisi olarak giydirilir. Yarı çıplaktır.) (s. 113)
2	-	Spartalı Temsilci: (Lysistrata'yı göstererek) Ben böyle kadın görmedim! Birinci Atinalı Temsilci: (Periyi göstererek) Ben de böyle bittik görmedim! (s. 117)
3	-	Kadınlar Korosu Lideri: Ya da şöyle bir tekme savursam! Erkekler Korosu Lideri: Savur da bittiğimi görelim! (s. 85)

Tablo 6'da görülen oyunun sonundaki uzlaşma sahnesinde verilen sahne direktifinin çevirilerine bakıldığında (1. satır) her iki çeviride de benzer ifadelerin kullanıldığı görülmektedir. Ancak 2. ve 3. satırda görülen, oyun repliklerindeki kadın cinsel organına gönderme yapan ifadelerde EM1'in çevirmenleri tercihlerini tüm repliği çıkarmaktan yana kullanmıştır. EM 2'de ise aslına uygun biçimde kullanıldığı görülmektedir. Burada kaynak

<sup>23</sup> Dönem kadınlarının farklı statüleri ve buna bağlı olarak giydikleri kıyafetler konusunda detaylı bilgi için bakınız: Ü. Yıldırım (2009). Antik Dönemde Kadın ve Süslenme. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

metnin tarihsel koşullarındaki erkek egemen yaklaşımın, yanı sıra erkeklik ile güç ve iktidar arasındaki ilişkinin çevirilere de yansıdığını söylemek mümkündür.

## Sonuç

Antik Yunan'ın en büyük komedyacı olarak kabul edilen Aristophanes'in *Lysistrata* oyunu, diğer oyunlarında olduğu gibi yazarın yaşadığı dönem olan M.Ö. 5. yüzyıla ait politik izlekler barındırmaktadır. Antik Yunan toplumu demokrasinin beşiği olarak bilinmekle birlikte yönetime katılım hakkının yalnız vatandaş olarak tanımlanan erkeklere ait olması nedeniyle kadınların yönetime katılmak bir yana toplumsal yaşamda dahi yer edinemedikleri bilinmektedir. Sophokles'e göre, "susmak kadının şanıdır. Yani diğer bir ifadeyle iyi kadın suskun kadındır!" (akt. Çelebi, 2018: 138). *Lysistrata* bir anlamda ideolojik ve cinsiyetçi olan bu dünya görüşüne karşı, erkeklerin bakış açısını eleştirel biçimde okurlara/seyircilere yansıtmasıyla bir başkaldırı niteliğindedir. Sözcük anlamı 'orduları dağıtan olan *Lysistrata* erkek egemenliğini sanatsal düzlemde sorgulaması bakımından erken bir feminist ütopya olarak değerlendirilebilir. Oyunda ev idaresinden ve çocuk bakımından yalnızca kadınların sorumlu tutulmasına ilişkin bir söylemin vurgulanması, metnin yazıldığı dönemi eleştirmesi açısından da önemlidir. Bu oyunun Türkçeye özellikle toplumsal eleştirinin artmış olduğu altmışlı yıllarda çevrilmesi, o dönemde benzer bir bakış açısının sorgulandığını göstermektedir. Ancak bu sorgulamaya rağmen cinsiyet içerikli sözcüklerin ilk çeviride kaynak metindeki gibi kullanılmasından kaçınılmasının nedeni, o yıllarda geleneksel değerlere sahip olan bir toplumun cinsiyetçi bakış açısının belli sözcükleri kullanarak eleştirilmesinden ziyade, kadının özgürlüğünü sınırlandıran toplum içindeki rolünün ön plana çıkarılmaya çalışılmasıdır. İki binli yıllarda okur ve seyirci profilinin değişmesi, farklı düzlemde toplumsal cinsiyete ilişkin tartışmaların artması, 60'lı yıllara oranla cinsiyet eşitliği konusunda kadınlar lehine kazanımların elde edilmesinin yanı sıra kitle iletişim ve sosyal medya araçlarında cinselliğin daha rahat tartışılabilir olmasıyla birlikte, çevirmen Poyraz'ın kaynak metne dilsel açıdan daha bağlı kalması mümkün olduğu söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında, çevirmenlerin kararları ve çeviride uyguladıkları stratejileri yorumlarken metinlerin çevrildiği döneme ve o dönemde egemen olan ideolojiye bakmak gerekir. Günümüz Türkiye'sinde de dünyanın birçok yerinde olduğu gibi toplumsal cinsiyet ve kadın ayrımcılığına ilişkin tartışmalar devam ettiğinden, aynı oyunun farklı çevirileri yapılmaktadır ve yapılacaktır. Çünkü her çeviride dönemin ve çevirmenin de etkisiyle farklı bir metinle karşı karşıya kalınmaktadır. Dolayısıyla, çeviriler, oluştukları bağlamdan ayrı değerlendirilmeyeceği gibi, salt dilsel eşdeğerliliklerine



bakılmamalıdır. Çevirilerde alınan farklı karar ve tercihlere bakarak bu farklılıkların nedenlerini anlamak için dönemin kültürel ve tarihsel koşullarını irdelemek gerekir. Bu açıdan bakıldığında, çeviriler oluştukları dönemin izlerini dolaylı ya da dolaysız biçimde yansıttıklarından, bir çevirinin kaynak metne olan benzerliğinden çok, ondan neden farklı olduğu sorgulanmalıdır.

Oyunun Türk edebiyat dizgesinde kabul görmesinin nedeni, konusunun farklı olmasının yanında komedi olarak *Lysistrata*'nın Türk tiyatro geleneğinin politik izlekler barındıran komedi türüne ilişkin benzer nitelikler taşımasıdır. Geleneksel Türk tiyatrosunun bazı türlerinde, Aristophanes oyunlarındaki gibi dönem sorunlarının ve önemli politikacıların mizahi biçimde ele alındığı bilinmektedir. Tanzimat ile birlikte Batılı tiyatronun çeviriler aracılığıyla ülkeye girişinden sonra Türk Tiyatrosu'nda komedi türlerinin giderek artması, gelenekten gelen bir yatkınlıkla açıklanabileceği gibi bunda komedilerin toplumsal eleştiriyi dolaylı/gizli biçimde ve eğlendirerek yapmasının da etkisinin olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü komedi türünde yapılan çeviriler yasak olan ya da söylenmesi tehlikeli olan bir görüşü, hem komedinin "hafifletici" etkisini hem de yabancı bir yazarı ve onun metnini 'kullanarak' topluma iletmektedir. Bu mesajın seçilmesinde salt çevirmenin değil, ona o çeviriyi veren ya da onu görevlendiren hami konumunda olan işverenin de belirleyici bir etkisi olduğu unutulmamalıdır. Kaynak metni aktaran çevirmen, metnin birincil yazarı olmadığından ve erek okurlar da çeviri eserin bir anlamda salt kaynak kültürü yansıttığını düşündüğünden, çevirmen ve işverenin metnin içeriğine yönelik yapılacak eleştirilerin sorumluluğunu almaktan bir anlamda kurtuldukları söylenebilir. Bu nedenle tarihsel süreçte çeviri, toplum normlarını sorgulatan, ezber bozan mesajların seyirci/okura iletilmesinde işlevsel bir araç görevi görmüştür.

*Lysistrata*'nın Türk edebiyatına girişini sağlayan, 1966 yılında Kadınlar Savaşı adıyla yapılan ilk çeviriye baktığımızda dil ve üslup bakımından sahnelenebilirliği yüksek bir metin oluşturulduğu söylenebilir. İdeolojik ve kültürel bağlam gözetilerek, seyircilerden ilgi görmesi adına bazı çıkarmalar yapılmış, cinsellik içeren kaba ifadeler ve argo sözcüklerin yerine dönemin ahlak anlayışına uygun biçimde imalı ifadeler kullanılmıştır. İdeolojik ve kültürel bağlamda çevirmen tercihlerinin yerinde olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü burada belirleyici olan etmen, kaynak metni altmışlı yıllarda kendi dünya görüşünü ve ideolojisini yansıtmak biçimde çevirmektir. Çevirmenler mikro, diğer bir deyişle dilsel düzlemde kaynak metne bağlı kalmış olsalardı, çeviride istenen etkiyi ve hedeflenen amacı makro düzlemde sağlayamamış olsalardı. İkinci çeviride, tarihsel koşulların değişmesi ve devletin eğitim ve

dil politikalarının bir aracı olarak çeviriye doğrudan müdahalesinin olmamasından, Poyraz'ın ve yayınevının politikasının daha belirleyici olduğu öne sürülebilir.

Eser seçimi ve çevirmen tercihlerinin dönemin tiyatro geleneği bakımından estetik değerler gözetilerek yapıldığını söyleyebiliriz. Nitekim bu sayede *Lysistrata* Türk Tiyatrosu'na kazandırılmakla kalmamış, uzun yıllar bu çeviri Türkiye'de *Lysistrata*'nın birçok temsiline kaynak oluşturmuştur. Eserin ilk çevirmenleri Arza Erhat ve Sabahattin Eyüboğlu'nun, Türk edebiyat dizgesine birçok eser kazandırmış önemli çevirmenler olması, *Lysistrata*'nın Türk edebiyat dizgesinde kabul görmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bunda, çevirmenlerin yabancı dil ve kültür bilgi birikimlerinin yanı sıra, Türk seyircisinin kültürel yapısını, dönemin ideolojik ortamın ve estetik değerlerini iyi analiz eden entelektüel kimliklerinin yarattığı etkisinin bir sonucu olduğu öne sürülebilir. Emre Poyraz'ın 2021 yılında yayımlanan *Lysistrata* çevirisinin dil ve üslup gibi biçim özellikleri bakımından ilk çeviri gibi sahnelenebilirliği yüksek olmasına karşın, Türk okuruna/seyircisine uzak olan mitolojik ve kültürel referansların yoğunluğu, eseri bu konuda tartışmaya açık kılmaktadır. Ancak tiyatro çevirilerinin yalnız sahnelenmek için yapılmadığını da unutmamak gerekir. Kaynak dil olan eski Yunanca orijinali ile birlikte basılan eserde çevirmenin eserin orijinaline tamamen sadık kaldığını vurgulaması, edebi eserlerde okura göre değişebilen yorumun ve çok anlamlılığın egemen olduğu düşünüldüğünde, sorgulanabilir bir yaklaşımdır. Bu açıdan bakıldığında, aynı metnin başka bir çevirmen tarafından yeniden çevrilebileceği ve bu çevirilerin de son olmayacaktır. Dolayısıyla, çeviride, salt kaynak metne bağlılık ölçüt alınamayacağı gibi, çeviriye değerli kılan etmen, kaynak metnin farklı, onda olan ya da olmayan bir yüzünü gösterebilmesidir. Buna rağmen, Poyraz'ın çevirisi diğer çeviriye göre kaynak metne yakınlığı bakımından dünyaca ünlü bu oyun özelinde Türkiye'de bir ilki temsil etmektedir. Bu haliyle de tiyatro tarihi ve teorisinin yanı sıra çeviri bilim sahası araştırmacıları için önemli bir Türkçe kaynak niteliğindedir.

Çeviride cinsellik barındıran ifadeler ve argo sözcüklerin 2021 Türkiye'sinin ideolojik zeminine uygunluğu ve seyirci tarafından kabul görüp görmeyeceği okurların/seyircilerin zamanla göstereceği tepkiyle ortaya çıkacaktır. Yeniden çeviri süreci ilk çevirilerden farklıdır, çünkü çevirmenler bu süreçte önceki çeviride alınan kararları değerlendirebilir ve değişen tarihsel koşulların getirmiş olduğu avantajlardan yararlanabilirler. Örneğin, eski Yunanca dil ve kültür bilgi birikimine sahip olan Poyraz'ın, kaynak dil, yazarın üslubu ve dönemin nitelikleri hakkında ayrıntılı bilgiler elde edilebileceği teknik kaynaklardan altmışlara göre kuşkusuz daha fazla yararlanması söz konusudur. Çevirmeni sınırlandırılan ideolojik

etmenlerin ilk çevirinin yapıldığı döneme göre daha az olması da çevirmenin kararlarını serbest biçimde vermesine yol açacaktır.

Bu çalışmada, cinsellik motifi bağlamında çeviri kararlarının nasıl ve neye bağlı olarak değişebileceğini irdelediğimiz iki çeviride mitolojik referanslar ve kültürel içerikli göndermelere belli oranda değinilmiş olsa da bunların başka araştırmalara kaynak oluşturabilir nitelikte geliştirilebilir ve yeni bakış açıları sunabilir bir niteliğe sahip olduğu kanısındayız. Tüm bu bilgiler ışığında, her iki çeviri de, Türkiye'de Aristophanes ve *Lysistrata* araştırmaları yürüten çeviribilim ve tiyatro alanında çalışma yapan araştırmacılar için kuşkusuz önem arz eden kaynaklardır. Yapılacak yeniden çeviriler, Emre Poyraz'ın çevirisi gibi Türk edebiyat dizgesindeki yerlerini alarak edebiyatımızın zenginleşmesine farklı açılardan katkılar sağlayacaktır.

## Kaynakça

- Aaltonen, S. (2010). Drama Translation. In Y. Gambier and L. van Doorslaer (Eds.), *Handbook of Translation Studies* (pp. 105-110). John Benjamin.
- Akyüz, Y. (2022). Ütopyadan Distopyaya Cinsellik Ediminin Rolü. *Temaşa Felsefe Dergisi*, 17, 17-33. <https://doi.org/10.55256/temasa.990227>.
- Albachten, Ö. B. (2019). Mavi Anadolu Sevdalısı Bir Çevirmen: Azra Erhat (1915-1982). Ş. T. Gürçağlar (Ed.), *Kelimelerin Kıyısında: Türkiye'de Kadın Çevirmenler* içinde (s. 86-124). İstanbul: İthaki.
- Albrecht, J. (1998). *Literarische Übersetzung, Geschichte, Theorie, Kulturelle Wirkung* (1 Aufl.). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Alıcı, S. (2018). Ataerkil Sistemde Kadının Varoluşu "Şalvar Davası". *Turkish Studies*, 13(5), 45-54. <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.12597>.
- And, M. (2014). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi* (7. baskı). İstanbul: İletişim.
- Aristophanes, (2017). *Eşekarıları, Kadınlar Savaşı ve Diğer Oyunlar* (S. Eyüboğlu ve A. Erhat, Çev.) (7. baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Aristophanes, (2021). *Lysistrata* (Çev. E. Poyraz, 1. baskı). İstanbul: Pinhan.
- Aristophanes, (2000). *Lysistrata* (Çev. A. Erhat, S. Eyüboğlu, 1. baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Aristoteles, (2012). *Poetika. Şiir Sanatı Üzerine* (Çev. İ. Tunalı, 21. baskı). İstanbul: Remzi.
- Ayyıldız, N. E. (2018). An Aristotelian Approach to Aristophanes' Lysistrata. *International Journal of Social Inquiry*. 11(2), 1-16.
- Beauvoir, S. de (1993). *Kadın. İkinci Cins. Bağımsızlığa Doğru* (Çev. B. Onaran, 8. baskı). İstanbul: Payel.
- Buttanri, M (2010). Cumhuriyet Devri Türk Tiyatrosunda Batı Etkisi. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 5(2), 50-91. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.1189>.
- Çelebi, B. (2018). Antik Yunan Toplumunun Suskun Kadınları. M. Evsile, İ. Serberstoğlu, T. Öcan vd. (Ed.) *Sosyal Bilimlerde Güncel Akademik Çalışmalar 3* (s. 117-154). Ankara: Gece Kitaplığı.
- Eagleton, T. (2015). *Edebiyat Nasıl Okunur* (Çev. E. Ersavcı), İstanbul: İletişim.
- Eagleton, T. (2019). *Mizah* (Çev. M. Pekdemir, 1. baskı). İstanbul: Ayrıntı.
- Eren, Ö. (2012). Aristophanes Dönemi Antik Yunan Toplumuna Bir Bakış. *Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi*, 19, 15-28.
- Erhat, A. (2008). Tercüme Bürosu ve Tercüme Dergisi Üstüne. M. Rıfat (Ed.), *Çeviri Seçkisi I. Çeviriyi Düşünenler* içinde (s. 44-47). İstanbul: Sel.
- Ertuş, A. (2020). Toplumcu Gerçekçi Türk Şiirinde Geleneksel Algıda Kadın. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 30(2), 43-60.
- Espava, E. (2013). Stage Translation. In Carmen Millán and Francesca Bartrina (Eds.), *The Routledge of Translation Studies* (pp. 317-331). London: Routledge Handbooks.
- Even-Zohar, I. (2008). Edebi Çoğuldizge İçinde Çeviri Yazının Durumu (Çev. S. Paker,). M. Rıfat (Ed.), *Çeviri(bilim) Nedir? Başkasının Bakışı* içinde (s. 191-200). İstanbul: Sel.

- Eyüboğlu, S. (2008). Shakespeare'e Saygı. M. Rifat (Ed.), *Çeviri Seçkisi I. Çeviriyi Düşünenler* içinde (s. 153-154). İstanbul: Sel.
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin Tarihi* (Çev. H. U. Tanrıöver, 4. baskı). İstanbul: Ayrıntı.
- Humm, M. (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. İstanbul: Say.
- Kerenyi, C. (2013). *Dionysos / Yok Edilmez Yaşamın Arketip İmgesi* (Çev. B. Çetiner, 1. baskı). İstanbul: Pinhan.
- Koller, W. (2004). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* (7. Aufl.). Heidelberg u. Wiesbaden: Quelle u. Meyer.
- Kozmatani, M. (2006). Lysistrata on the Arabic Stage. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 28(2), 13-41.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame* (1th ed.). New York: Routledge.
- Lefevere, A. (2014). Why Waste Our Time on Rewrites?: The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm. In T. Hermans (Ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* (pp. 215-244). New York: Routledge.
- Morreall, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. (Çev. K. Aysevener ve Ş. Soyer, 1. baskı). İstanbul: İris.
- Nutku, Ö. (1985). *Dünya Tiyatro Tarihi I. Başlangıcından 19. Yüzyıla Kadar* (1. baskı). İstanbul: Remzi.
- Platon (2010). *Devlet* (Çev. S. Eyüboğlu ve M. A. Cimcoz, 20. baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Revermann, M. (2012). *Komedi Sektörü: Lysistrata* (Çev. M. Yılmaz,). *Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi*, 19, 71-91.
- Stroup, S. C. (2012). Kadının Tasviri: Aristophanes'in Lysistrata'sı ve Yunan Eşlerinin 'Hetairalaştırılması' (Çev. T. Olçum,). *Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi*, 19, 93-130.
- Şener, S. (2012). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. (7. Baskı). Ankara: Dost.
- Şengül, M. B. (2016). Kadın Edebiyatı: Bir Varoluş Mücadelesi. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 44(2), 203-211. <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS3396>.
- Torun F., Torun S.D., Özaydın A.N. (2011). Erkeklerde Cinsel Mitlere İnanma Oranları ve Mitlere İnanmayı Etkileyen Faktörler. *Düşünen Adam Psikiyatri ve Nörolojik Bilimler Dergisi*, 24(1), 24-31. <http://dx.doi.org/10.5350/DAJPN2011240103>.
- Toury, G. (2008). Çeviri Normlarının Doğası ve Çevirideki Rolü (Çev. A. Eker). M. Rifat (Ed.), *Çeviri(bilim) Nedir? Başkasının Bakışı* içinde (s. 233-252). İstanbul: Sel.
- Yıldırım, Ü. (2009). *Antik Dönemde Kadın ve Süslenme* [Yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- <https://www.devtiyatro.gov.tr/DevletTiyatro/tr/Basdramaturgluk/9018> (Erişim tarihi: 11/01/2023)

## Structured Abstract

Aristophanes' *Lysistrata*, a play renowned for its extensive use of sexual language, has been the subject of numerous translations and adaptations. This study examines the evolution of translating such explicit content by comparing two Turkish translations: the 1966 version by Azra Erhat and Sabahattin Eyüboğlu, and the 2021 rendition by Emre Poyraz. The analysis delves into the sexual expressions and terms employed in these translations, investigating their functions and impacts within the Turkish cultural context.

By juxtaposing these translations, separated by half a century, this study aims to illuminate the influence of historical and cultural factors on translation choices. It explores how the translation of sexuality in literary texts has shifted over time, considering the translation approaches of each era. The study demonstrates how translator decisions were shaped by the prevailing understanding of sexuality during their respective periods. Additionally, it analyzes how sexual expressions in stage directions have evolved, reflecting the changing ideological and aesthetic perspectives of each era.

The 1966 translation of *Lysistrata* into Turkish, titled "Kadınlar Savaşı" (War of Women), reflects the social climate of a period marked by rising social criticism. While the play critiques societal gender roles, the original's explicit sexual content was mitigated to align with the prevailing moral standards. This strategic adaptation sought to engage the audience while adhering to societal norms. Conversely, the 2021 translation, benefiting from a more permissive cultural landscape, offers a more literal rendering of the original text. This shift in translation approach mirrors broader societal changes in attitudes towards sexuality and gender.

The choice of *Lysistrata* for translation in 1966 was influenced by the play's potential to resonate with a society undergoing social and political change. Erhat and Eyüboğlu's literary prominence and their deep understanding of both Turkish and Greek cultures significantly impacted the translation's reception. Their ability to navigate the complex interplay of language, culture, and ideology is evident in their work. The 2021 translation, however, must contend with a different set of challenges and expectations. The acceptability of explicit content and the audience's evolving sensibilities will determine the success of this new rendering.

This study reveals that translations are not merely reflections of the source text but also products of their time. By examining the factors that influenced the translation decisions in both the 1966 and 2021 versions, the cultural, historical and ideological forces that shape translation practices are understood more deeply.