



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı/

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

TÜRK TİYATROSUNDA UYARLAMA (1860-1923)

Sibel BULUT

Doktora Tezi

Ankara, 2016

TÜRK TİYATROSUNDA UYARLAMA (1860-1923)

Sibel BULUT

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı/

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2016

KABUL VE ONAY

Sibel BULUT tarafından hazırlanan "Türk Tiyatrosunda Uyarılama (1860-1923)" başlıklı bu çalışma, 22.02.2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

[İ m z a]

Prof. Dr. Nesrin Karaca (Başkan)

[İ m z a]

Prof. Dr. Abide Doğan (Danışman)

[İ m z a]

Prof. Dr. Gıyasettin Aytas

[İ m z a]

Doç. Dr. G. Gonca Gökalp Alpaslan

[İ m z a]

Yrd. Doç Dr. Serdar Odacı

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Ülkü Çelik Şavk

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

22.02.2016



Sibel BULUT

TEŞEKKÜR

Uzun ve yorucu bir sürecin ürünü olan bu çalışmanın her aşamasında akademik bilgi birikimi yanında manevi desteğiyle de yanımda olan doktora tez danışmanım sevgili hocam Prof. Dr. Âbide Doğan'a, her ihtiyaç duyduğumda yardımlarını esirgemeyen öğrencileri olmaktan gurur duyduğum kıymetli hocalarım Prof. Dr. Bilge Ercilasun'a, Prof. Dr. Dilek Yalçın Çelik'e, Doç. Dr. Gonca Gökalp Alpaslan'a, Yrd. Doç. Dr. Serdar Odacı'ya, tez izleme toplantılarında değerli fikirleriyle çalışmama katkıda bulunan Prof. Dr. Gıyasettin Aytaş'a, karşılaştığım her problemi sabırla dinleyip benimle beraber çözüm arayan, karşı masadaki gülen yüze, sevgili arkadaşım Arş. Gör. Nurtaç Ergün Atbaşı'na teşekkür ederim.

Teze başladığım ilk günden son noktayı koyduğum güne dek bıkmadan usanmadan fedakârlık gösteren, her türlü sıkıntıyı benimle beraber göğüsleyen, hayatımı kolaylaştıran, her adımında emekleri olan bu tezin asıl sahiplerine, ailemin eşsiz bireyleri sevgili eşim Nazım Bulut'a, annem Salime Hatipoğlu, babam Şükrü Hatipoğlu ve kardeşim Şahin Hatipoğlu'na tüm kalbimle teşekkür ederim.

ÖZET

BULUT, Sibel. *Türk Tiyatrosunda Uyarlama (1860-1923)*, Doktora Tezi, Ankara, 2016.

1860-1923 yılları arasında Türk tiyatrosunda uyarlama faaliyetleri hakkındaki bu çalışmanın amacı, yerli yazın dizgesinde işleyişi ve sınırları netleştirilememiş olan uyarlama kavramı ile ilgili kuramsal alt yapının ortaya koyulması ve Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uyarlama faaliyetlerinin Türk tiyatrosundaki yeri ve önemini tartışmaktır.

Tezin girişinde çeviri kavramı ile ilgili temel bilgiler verildikten sonra birinci bölümde uyarlamanın çeviri faaliyetleri içindeki yeri ve tanımı belirtilmiştir. Çeviribilim kuramları ışığında uyarlamanın bir çeviri yöntemi olarak kapsamı ve önemi sorgulanmış, bu bilgiler aracılığıyla bir uyarlama teorisi sunulmuştur. Çalışmanın ikinci bölümünde Osmanlı'daki edebi çeviri faaliyetleri, bu faaliyetler içinde ve hâkim çeviri anlayışında uyarlamanın yeri verilerek, tezin odak noktası olan tiyatrodaki uyarlama faaliyetleri araştırılmıştır. Bu bölümde dönemin yazarlarının neden uyarlamaya rağbet gösterdiği, onları uyarlamaya teşvik eden faktörlerin neler olduğu tespit edilmiştir. Bunun yanında incelenen tarihi süreçte sahnelenen uyarlama oyunları hakkında yazılan eleştiri yazıları da incelenmiş, bu yazılar aracılığıyla dönemin yazar ve eleştirmenlerince kabul görmüş uyarlamada başarı ya da başarısızlık ölçütleri tespit edilmiştir. Eser incelemesine ayrılan üçüncü bölümde ise çeviribilim kuramlarından, özellikle betimleyici kuramdan faydalanarak geliştirilen inceleme yöntemi seçtiğimiz eserlere uygulanmıştır. Bu bölümde betimleyici kuramın çeviri sürecini aydınlatmak adına ortaya koyduğu normlardan inceleme ölçütleri olarak faydalanılmıştır. Kendi malzememize göre düzenlediğimiz bu inceleme yöntemi, temel olarak öncül norm, uyarlama öncesi ve uyarlama süreci normları, eşdeğerlik normları ve sonuç olmak üzere dört aşamada uygulanmıştır. İnceleme bölümünün sonunda ise uyarlamaların toplu olarak ele alındığı bir analiz sunulmuş, genel sonuç ve tespitler sıralanmıştır. Bu tespitlerle uyarlama sürecinde uyarlayıcının aldığı kararlar, bu kararlarla değişikliklere uğrayan uyarlama metin, biçim ve içerikteki yerelleştirmeler tespit edilmiş, neticede incelenen uyarlamaların erek tiyatro dizgesindeki yeri ve önemi tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler

Çeviri, uyarlama, betimleyici kuram, Türk edebiyatı, Türk tiyatrosu, Molière, Ahmet Vefik Paşa.

ABSTRACT

BULUT, Sibel. *Adaptation in Turkish Theatre (1860-1923)*, Ph. D. Dissertation, Ankara, 2016.

The aims of this study which is about adaptation in Turkish theatre, are to put forward the theoretical background of adaptation which's functions and limits hasn't clarified, and discuss place and importance of adaptation activities in Turkish theatre from Tanzimat period to Cumhuriyet.

In the introduction of thesis, after the the basic information about the concept of translation are given in the first part adaptation is defined and it's place of translation activities is indicated. The scope and importance of adaptation as a translation method has been questioned in the light of translation theories and an adaptation theory is presented through this informations. In the second part of thesis, is placed for literary translation and adaptation activities in the Ottoman Empire and adaptation activities in theater which is the focus of the thesis. Also in this section, is determined that why the aouthors of that period adaptating and what was the reasons that encouraging them to adapt. Besides the critiques which were about adaptation plays staged in the that time also have been studied. Through these articles success or failure criteria of adaptation which were accepted by writers and critics are identified. In the research part which is the last part of the dissertation, the analysis method which is improved by benefiting from translation theories, especially descriptive theory, are applied to works we choose. In this section, benefited from norms which are put forward by descriptive translation theory in order to clarify the translation process. This analysis method which is arranged according to Works we choose, is applied in four stages which are initial norms, preliminary norms, operational norms, equivalence norms and result. At the end of the research part, an analysis which is discussed all adapting plays is presented and general conclusions and findings are listed. With these identified, the adapter decisions in adaptation process, the changes of adaptation text and localization in form and content are determined. As a result position and importance of theater adaptations within the literary polysystem has been determined.

Keywords

Translation, adaptation, Descriptive Translation Theory, Turkish Literature, Turkish theatre, Molière, Ahmet Vefik Paşa.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	v
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
KISALTMALAR	x
TABLolar DİZİNİ	xi
ŞEKİLLER DİZİNİ	xii
ÖNSÖZ.....	xiii
GİRİŞ: ÇEVİRİDEN UYARLAMAYA.....	1
1. BÖLÜM: KURAMSAL ÇERÇEVE: UYARLAMANIN KAPSAMI, TANIMI VE SINIRLARI	3
1.1. Uyarlamanın Tanımı	6
1.1.1. Terim Olarak Uyarlama	6
1.1.2. Yöntem Olarak Uyarlama	8
1.2. Çeviribilimin Doğuşuna Kadar Uyarlamanın Çeviri Tarihi İçindeki Yeri ve Kapsamı.....	12
1.2.1. Antik Roma Dönemi: Taklit ve Uyarlama.....	13
1.2.2. XVI. , XVII. ve XVIII. Yüzyıllar: Milli Uyanış ve Uyarlama	16
1.3. Çeviribilim İçinde Uyarlamaya Kuramsal Bakışlar	24
1.3.1. Çoğuldizge Kuramı ve Uyarlama	27
1.3.2. Betimleyici Kuram ve Uyarlama	32

1.3.3. Skopos Kuramı ve Uyarlama	34
1.3.4. İşlevsel Kuram ve Uyarlama.....	36
1.3.5. Patrice Pavis'in Kum Saati Modeli ve Uyarlama	38
1.4. Uyarlama Kuramı	40
1.4.1. Uyarlamada İlişki Şekilleri, Türler ve İşlemler	42
1.4.2. Uyarlayıcı.....	45
1.4.3. Hedef Kitle.....	48
1.4.4. Bağlam (Zaman ve Mekân)	50
1.4.5. Çok Katmanlı Uyarlama Metin.....	53
2. BÖLÜM: XIX. YÜZYIL SONUNDAN XX. YÜZYIL BAŞINA DEK TÜRK EDEBİYATINDA ÇEVİRİ FAALİYETLERİ VE BU FAALİYETLER İÇİNDE TİYATRO UYARLAMALARININ YERİ	58
2.1. Osmanlı'da Çeviri Faaliyetleri.....	60
2.1.1. Çeviri Kurumları.....	61
2.1.2. Çevirmenlik ve Çevirmenler.....	64
2.1.3. Çeviri Anlayışı.....	68
2.2. Uyarlama Faaliyetleri	82
2.3. Neden Uyarlama?	87
2.3.1. Edebî Gelenekten Kaynaklanan Uyarlama Eğilimi	88
2.3.2. 'Öteki'ne Karşı Milli Benliği Koruma İhtiyacı ve Vatana/Edebiyata Hizmet Anlayışından Kaynaklanan Uyarlama Eğilimi	91
2.3.3. Örnek Alınan Fransız Edebi Çeviri Geleneğinden Kaynaklanan Uyarlama Eğilimi	93
2.3.4. Erek Edebiyat Dizgesindeki Edebî Tür ve Ürün Eksikliğinden Kaynaklanan Uyarlama Eğilimi.....	95
2.3.5. Çeviri Sorunlarından Kaynaklanan Uyarlama Eğilimi	97
2.4. Türk Tiyatrosunda Uyarlama	99

2.4.1. Tanzimat ve İstibdat Dönemi Tiyatrosu ve Uyarlama Faaliyetleri.....	100
2.4.2. Meşrutiyet Dönemi Tiyatrosu ve Uyarlama Faaliyetleri	113
3. BÖLÜM: SEÇİLEN UYARLAMA ESERLERİN İNCELENMESİ	134
3.1. Kaynak Eserlerin Yazarı Molière.....	136
3.2. Uyarlama Eserlerin Yazarı Ahmet Vefik Paşa.....	146
3.3. Zoraki Tabip'in Uyarlama İşlemi Analizi.....	151
3.3.1. Öncül Norm, Uyarlama Öncesi ve Uyarlama Süreci Normları	153
3.3.2. Biçimsel (Matriks) Normlar.....	154
3.3.3. İçeriğe Ait (Metinsel-Dilsel) Normlar	160
3.3.3.1. Olay Örgüsündeki Değişim.....	160
3.3.3.2. Zaman ve Mekân Düzlemindeki Değişim.....	163
3.3.3.3. Kişiler Düzlemindeki Değişim.....	164
3.3.3.4. Dil Unsurları Düzlemindeki Değişim.....	168
3.3.3.5. Kültürel Unsurlar Düzlemindeki Değişim.....	172
3.3.4. Eşdeğerlik Normları ve Sonuç.....	179
3.4. Merakî'nin Uyarlama İşlemi Analizi.....	181
3.4.1. Biçimsel (Matriks) Normlar.....	183
3.4.2. İçeriğe Ait (Metinsel-Dilsel) Normlar	188
3.4.2.1. Olay Örgüsündeki Değişim.....	188
3.4.2.2. Zaman ve Mekân Düzlemindeki Değişim.....	192
3.4.2.3. Kişiler Düzlemindeki Değişim.....	193
3.4.2.4. Dil Unsurları Düzlemindeki Değişim.....	195
3.4.2.5. Kültürel Unsurlar Düzlemindeki Değişim.....	198
3.4.3. Eşdeğerlik Normları ve Sonuç.....	206
3.5. Azarya'nın Uyarlama İşlemi Analizi.....	209

3.5.1. Biçimsel Normlar.....	212
3.5.2. İçeriğe Ait (Metinsel-Dilsel) Normlar	214
3.5.2.1. Olay Örgüsündeki Değişim.....	215
3.5.2.2. Zaman ve Mekân Düzlemindeki Değişim.....	219
3.5.2.3. Kişiler Düzlemindeki Değişim.....	220
3.5.2.4. Dil Unsurları Düzlemindeki Değişim.....	223
3.5.2.5. Kültürel Unsurlar Düzlemindeki Değişim.....	226
3.5.3. Eşdeğerlik Normları ve Sonuç.....	231
3.6. Scapin'in Dolapları'nın Uyarlama İşlemi Analizi.....	233
3.6.1. Biçimsel (Matriks) Normlar.....	234
3.6.2. İçeriğe Ait (Metinsel-Dilsel) Normlar	235
3.6.2.1. Olay Örgüsündeki Değişim.....	236
3.6.2.2. Zaman ve Mekân Düzlemindeki Değişim.....	240
3.6.2.3. Kişiler Düzlemindeki Değişim.....	242
3.6.2.4. Dil Unsurları Düzlemindeki Değişim.....	243
3.6.2.5. Kültürel Unsurlar Düzlemindeki Değişim.....	24
3.6.3. Eşdeğerlik Normları ve Sonuç.....	248
3.7. Uyarlamaların Genel Analizi	250
SONUÇ.....	253
KAYNAKÇA	260
EKLER.....	278
Ek 1: 1869-1923 Yılları Arası Verilen Uyarlama Oyunlar Tablosu	278
Ek 2: İncelenen Uyarlama Eserler	283
Ek 3: İncelenen Kaynak Eserlerden Örnekler	289

KISALTMALAR

Fr: Fransızca

Tr: Türkçe

Bkz: Bakınız

Çev: Çeviren

Akt: Aktaran

Yay. Haz: Yayına Hazırlayan

TABLolar DİZİNİ

Tablo 1: Vinay ve Darbelnet'in yedinci çeviri süreci olarak uyarlama örneği tablosu.....	10
Tablo 2: 1860-1923 yılları arası çevirmen listesi.....	67
Tablo 3: 1876-1917 yılları arasındaki çeviri eser dökümü.....	71
Tablo 4: 1860-1923 yılları arasında sahnelenmiş Molière oyunları tablosu.....	144
Tablo 5: Uyarlama çözümlemesi tablosu.....	251

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1: Çeviri İşlemi Şeması.....	4
Şekil 2: Yan Ürün Uyarlama Şeması.....	7
Şekil 3: Milli Uyanış Aşamaları ve Tercüme Şeması.....	17
Şekil 4: Gideon Toury ve Çeviribilim Şeması.....	25
Şekil 5: Kaynak ve Erek Odaklı Çeviri Şeması.....	26
Şekil 6: Newmark'ın Çeviri Şeması.....	27
Şekil 7: Çeviri Süreci Adımları Şeması.....	34
Şekil 8: Kum Saati Modeli Şeması.....	39
Şekil 9: Osmanlı'da Metin Türlerine Göre Çeviri Şeması.....	64
Şekil 10: Çevirmenin Çalıştığı ve Katkıda Bulunduğu Alanlar Şeması.....	66
Şekil 11: Çeviri Yolları Şeması.....	76
Şekil 12: Ahmet Vefik Uyarlamalarının Norm Haritası.....	251

ÖNSÖZ

1860-1923 yılları arasında tiyatro sahasındaki uyarlama faaliyetlerini ele alan kuramsal bilgi, edebiyat tarihi ve eser incelemesine ayrılmış üç bölümden oluşan bu çalışmanın amacı, Türk tiyatrosunda uyarlama meselesi odağında, yazınsal çeviri etkinliğimizin başlangıcından itibaren, edebiyat çevrelerinde sıkça tartışılmasına karşın, sınırları ve işleyişi hakkında kesin kabullere varılamayıp belirsizliğini korumaya devam eden uyarlama yöntemini tartışmaktadır. Bugüne dek çeviri hakkında dikkate değer çalışmalar yapılmıştır; ancak uyarlama yöntemi gereğince irdelenmemiştir. Bu konuda yapılmış sınırlı sayıda tezde ise genellikle romandan sinemaya uyarlamalar ele alınmıştır. Tiyatro sahasında Molière ve Feraizcizade Mehmet Şakir'in oyunlarını tematik açıdan karşılaştıran iki yüksek lisans tezi ve Molière'in oyunlarıyla Ahmet Vefik Paşa'nın *Zor Nikâhı*, *Don Covani*, *Dudu Kuşları*, *Tartüf* ve *Adamcıl* adlı oyunlarının karşılaştırıldığı bir yüksek lisans tezi yapılmıştır. Uyarlama yöntemi ve Türk tiyatrosunda uyarlama faaliyetlerinin yerinin tartışılmadığı bu tezlerde, kaynak eserlerle uyarlama eserlerin karşılaştırılması, farklılıkların yorumlanması üzerinde durulmuştur. Bu çalışmada, uyarlama yönteminin işleyişi ve teorisi ile Türk tiyatrosundaki yeri ve öneminin açığa çıkarılması, böylece söz konusu kuramsal boşluğun doldurulması hedeflenmektedir.

Tezin amacına uygun olarak çalışmasının ilk aşamasını uyarlamamanın kuramsal bir çerçeve içinde ele alınıp tanımlanması oluşturmaktadır. Tezin girişinde ve birinci bölümünde öncelikle uyarlama kavramının tanımı ve sınırları netleştirilmeye çalışılmış, uyarlamamanın çeviri etkinliği ve çeviribilim kuramları içindeki yeri irdelenmiştir. Bunun için çeviribilim alanındaki Batı kaynaklı çalışma ve kuramlara gidilmiştir. Itamar Even Zohar, Gideon Toury, Anton Popoviç, Peter Newmark, Hans Vermeer, Christina Schaffner, Christina Nord, Eugene Nida, Lawrence Venuti gibi pek çok çeviribilim kuramcısı ve araştırmacısının çeviri hakkındaki eserlerine başvurulmuştur. Ayrıca Mehmet Rifat, Mine Yazıcı, Saliha Paker, Işın Bengi Öner, Şehnaz Tahir Gürçağlar, Sakine Eruz, Kubilay Aktulum ve Cemal Demircioğlu gibi araştırmacılarca kaleme

alınan yerli kaynaklar da uyarlamamanın çeviri içindeki yeri ve sınırlarının kavranmasında yardımcı olmuştur.

Bu genel çerçeveye çizildikten sonra özellikle uyarlama hakkında kaleme alınmış Batı kaynaklı araştırmalara ulaşılmıştır. Uyarlama hakkındaki kaynakların çoğunluğu edebî eserlerden sinemaya uyarlama meselesi hakkındadır. Linda Seger, Keith Cohen, Peter Reynolds, Robert Stamm ve John Bryant gibi isimlere ait olan bu çalışmalar yararlandığımız kaynaklardandır. Ancak özellikle Linda Hutcheon'ın *A Theory of Adaptation* adlı incelemesi, Daniel Fischlin ve Mark Fortier'in Shakespeare uyarlamalarıyla ilgili incelemeleri, Brett Westbrook, Vinay ve Darbelnet'in çalışmaları Patrice Pavis'in Kum Saati modellemesi uyarlamamanın işleyişi, teorisi ve tiyatro uyarlamaları hakkında değerli bilgiler edinmemizi sağlamıştır.

Birinci bölümde genel olarak çerçevesini çizdiğimiz çoğuldizge kuramı, betimleyici kuram, skopos kuramı, işlevsel kuram ve kum saati modellemesi üzerinden çeviribilim alanında yapılan değerli çalışmalardan faydalanılarak uyarlamamanın işleyişi aydınlatılmaya çalışılmıştır. Bu kuramların hepsinden faydalanılmakla birlikte uyarlama işlemine daha kapsamlı yaklaştığına inandığımız betimleyici kuramın inceleme ölçütleri üzerinde özellikle durulmuştur. Birinci bölümün son başlığında tartışılan uyarlama teorisinin ise tezin bundan sonraki çalışmalarda başvurulacak önemli bilgiler sunduğu kanısındayız. Bu başlık altında uyarlama üzerinde çalışan önemli araştırmacıların çalışmalarının özü çıkarılarak uyarlama sürecinin işlemleri, uyarlayıcı, hedef kitle, bağlam ve uyarlama metin arasındaki karşılıklı ilişkiler üzerinden uyarlamamanın formülleri ortaya koyulmuştur. Uyarlamamanın işleyişi ve teorisi hakkında sunduğumuz bu kuramsal bilgilerin, hem genel olarak çeviri yazınında hem de özel olarak tiyatro yazınında önemli bir boşluğu dolduracağı kanısındayız.

Çoğunlukla yabancı kaynaklar üzerinden yürütülen bu kuramsal altyapı çalışmalarının ardından, dönemin çeviri anlayışı ve bu anlayış içinde uyarlamamanın yerini tespit etmek üzere Osmanlı'da çeviri faaliyetleri araştırılmıştır. Ayrıca eser önsözleri, sonsözleri ve süreli yayınlarda da tarama çalışmaları yapılmıştır. Bu sürecin sonunda Tanzimat'tan itibaren izini sürdüğümüz uyarlama meselesiyle ilgili Ahmet Midhat, Rezaizade Mahmut Ekrem, Mehmet Rauf, Kemal Emin, Ali Canip, Reşat Nuri Güntekin, Fuad

Köprülü gibi isimlerin uyarlama çalışmaları için önemli olan yazılarına ulaşılmış ve bunlar değerlendirilmiştir.

Çalışmanın asıl meselesi olan tiyatrodaki uyarlama konusu için ise öncelikle Metin And, Özdemir Nutku, Niyazi Akı, Refik Ahmet Sevengil, Sevda Şener, Sevinç Sokullu, Gıyasettin Aytaş, Alemdar Yalçın gibi isimlerin çalışmalarından faydalanılarak Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk tiyatrosunun tarihi gelişimi içinde genel eğilimler, yazılan ve sahnelenen oyunlar gözden geçirilmiştir. Bu sürece paralel olarak İsmail Habib Sevük, Cevdet Perin, Berke Vardar, Gül Mete Yuva gibi araştırmacıların çalışmalarından da faydalanılarak özellikle Tanzimat'tan itibaren takip edilip, örnek alınan, çevrilip uyarlanan Fransız edebiyatı ve tiyatrosu hakkında çalışmamıza yön veren kapsamlı bilgilere ulaşılmıştır. Tüm bu kaynaklardan edilen bilgiler sentezlenerek dönemin yazarlarının neden uyarlamaya rağbet gösterdiği, onları uyarlamaya teşvik eden etkenlerin neler olduğu tespit edilmiştir. İncelediğimiz tarihi süreçte sahnelenen uyarlama oyunları hakkında yazılan eleştiri yazıları da incelenmiş, bu yazılar aracılığıyla dönemin yazar ve eleştirmenlerince kabul görmüş uyarlamada başarı ya da başarısızlık ölçütleri tespit edilmiştir.

Eser incelemesine ayrılan son bölümde ise ilk bölümde derlediğimiz çeviribilim kuramlarından, özellikle betimleyici kuramdan hareketle irdeleyeceğimiz yerli içeriğe göre bir inceleme modeli geliştirilip seçtiğimiz kaynak ve uyarlama eserlere uygulanmıştır. Kaynak eserlerin yazarı olarak Molière, uyarlama eserlerin yazarı olarak Ahmet Vefik Paşa seçilerek, bu yöntemle sekiz eser çözümlenmiştir. İncelenen eserlerin seçimini öncelikle kullanılan kuramsal içeriğin uygulamadaki sınırlandırmaları belirlemiştir. İnceleme yöntemini kurarken yararlandığımız kuramların dünya yazınındaki örneklerinde de çoğunlukla tercih edildiği üzere, kaynak metin ve çeviri metin yazarlarının sınırlandırılıp, kaynak ve hedef yazın dizgesinin özel ve kapsamı dar bir kesitine odaklanması, değişkenlerin ve çeldiricilerin azalacağı uyarlama süreci hakkında daha kesin sonuçlara varılmasını sağlamıştır. Bu yöntemsel gereklilikle tiyatronun yerli yazın dizgesine giriş sürecini aydınlatacak iki yazarı seçme ihtiyacı belirlemiştir. Eski Yunan ve Latin yazarlarından yaptığı uyarlamalarla Fransız tiyatrosuna olduğu kadar, pek çok ulusa da milli tiyatrolarını kurma sürecinde rehberlik eden Molière, yerli yazın dizgesinin batılı tiyatro ile tanıştığı süreçte de yazarlarımıza yol

göstermiştir. Molière'in işaret ettiği yolu hakkıyla ve ilk takip eden isimlerden olan Ahmet Vefik Paşa ise, örnek aldığı bu Fransız yazarın kendi tiyatro yazınında oynadığı rolü Türk tiyatrosu için üstlenmiştir. Tüm bu sebeplerle kullanacağımız yönetime en doğru ve en zengin sonuçları verecek olan, uyarlama oyunların dünya tiyatrosu ile Türk tiyatrosundaki zirve şahsiyetlerinden ikisinin seçilen eserleri üzerinden, erek yazın dizgesindeki uyarlama süreci ve dönemin örnek teşkil eden, hâkim çeviri anlayışı ortaya konulmaya çalışılmıştır. İncelemede Ahmet Vefik Paşa'nın Molière uyarlamalarından sadece *Zor Nikâhı*'na yer verilmemiştir. Diğer uyarlamalardan daha farklı bir uyarlama süreci geçirdiğini tespit ettiğimiz, Ahmet Vefik Paşa'nın diğerlerinden ayrılan çeviri kararları aldığı bu eser, başka bir inceleme metoduyla sonraki çalışmalarımıza konu olacaktır. Öte yandan kaynaklarda tam uyarlama olarak kabul edilmeyen *Dekbazlık*'da, uyarlayıcının sadece kişi isimlerinde değil, kültür düzleminde de uyarlama kararları aldığı tespit edildiği için incelemeye dâhil edilmiştir. Aynı sınıflandırmaya tabi tutulan *Yorgaki Dandini* ise işaret ettiğimiz uyarlama süreci gelişmediği için incelemenin dışında bırakılmıştır.

Kaynak eser olarak Cumhuriyet döneminin ilk zamanlarında verilen birebir çeviriler kullanılmış, ayrıca ihtiyaç duyuldukça Fransızca özgün metinler, XIX. yüzyılın başında İngilizce notlarla yayımlanmış baskıları üzerinden takip edilmiştir. Uyarlama metinlerin ise mümkün olduğunca ilk baskılarına ulaşılmaya çalışılmış, bu ilk baskıların yanında ulaşılabilen diğer baskılar da karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Böylece eserlerin ilk baskısından sonra uyarlayıcının metinle oynayıp uyarlamaya devam edip etmediği de tespit edilmiştir. XIX. yüzyılın başında, İngiliz ve Fransız edebiyatı uzmanlarınca İngilizce notlarla yayımlanan, üniversitelerde okutulmak üzere kaleme alınan aynı zamanda akademik çalışmalara, Toronto Üniversitesi'nin internet ortamında erişime açılmış olan kütüphane kaynaklarından ulaşılmıştır. Çeviri ve uyarlamada karşımıza çıkan sözcükler, anlatım kalıpları ya da kültürel unsurlar konusunda ihtiyaç duyulan durumlarda bu kaynaklara başvurulmuş, buradaki Fransızca metin ve İngilizce açıklayıcı dipnotlardan faydalanılmıştır. Bu kaynaklarla beraber İsmail Hami Damışent, Sabiha Omay, Orhan Veli Kanık, Cevdet Perin gibi isimlerin özgün eserlere sadık kalarak Türkçeye yaptığı çeviriler de kaynak eser olarak kabul edilmiş ve karşılaştırma tablolarında kullanılmıştır.

Bu bölümde betimleyici kuramın çeviri sürecini aydınlatmak adına ortaya koyduğu normlardan inceleme ölçütleri olarak faydalanılmıştır. Kendi malzememize göre düzenlediğimiz bu inceleme yöntemi, temel olarak öncü norm, uyarlama öncesi ve uyarlama süreci normları, eşdeğerlik normları ve sonuç olmak üzere dört aşamada uygulanmıştır. İnceleme bölümünün sonunda ise uyarlamaların toplu olarak ele alındığı bir analiz sunulmuş, genel sonuç ve tespitler sıralanmıştır. Bu tespitlerle uyarlama sürecinde uyarlayıcının aldığı kararlar, bu kararlarla değişikliklere uğrayan uyarlama metin, biçim ve içerikteki kaymalar ve yerelleştirmeler tespit edilmiştir. Böylece incelenen uyarlamaların erek tiyatro dizgesindeki yeri ve önemi belirlenmiştir. Seçilen eserlerin çözümlemesinde sadece dil düzlemine değil, kurgusal ve kültürel içeriğe de odaklanıldığından, verdiğimiz kayma sayıları da satır satır dil çözümlemesini değil, daha çok kültürel içeriğin değişimini yansıtmaktadır. Filolojilerde, çeviribilim araştırmacıları tarafından özel olarak yapılacak böyle bir karşılaştırmalı dil incelemesinde söz konusu sayıların artacağı kanısındayız.

Uyarlama yöntemi birinci bölümde, hem yabancı bir yazın dizgesinden yerli yazın dizgesine kültürler arası aktarma işlemi olarak hem de diğer edebi türlerden tiyatroya türler arası aktarma işlemi olarak ele alınmıştır. İkinci bölümde incelediğimiz dönemin tiyatro yazınında karşımıza çıkan diğer edebi türlerden tiyatroya yapılmış uyarlamalardan da bahsedilmekle birlikte, Türk tiyatrosundaki kültürlerarası uyarlama etkinlikleri araştırılmıştır. İnceleme bölümünde de aynı edebi türün, tiyatronun şartları içinde gerçekleşen kültürlerarası uyarlama işleminin uygulaması yapılmıştır.

Çalışmanın sonunda ekler kısmında 1860'tan 1923'e dek yayımlanmış uyarlama oyunların bir listesi sunulmuştur. Bu listede Metin And, Özdemir Nutku, Gıyasettin Aytaş, Alemdar Yalçın, Türkan Poyraz ve Nurnisa Tuğrul gibi araştırmacılar tarafından daha önce sunulmuş dökümlerin gözden geçirilmesi ve kütüphanelerde yaptığımız taramalarda ulaşarak uyarlama olduğunu tespit ettiğimiz oyunlara yer verilmiştir. Uyarlama olduğundan şüphe edilen başka eserler de olmuştur; ancak eserlere ulaşamadığı için bu bilgilerin doğruluğunu kanıtlamak mümkün olmamıştır. Bu listeden başka incelediğimiz kaynak ve uyarlama eserlerin fotoğrafları da ekte sunulmuştur.

GİRİŞ: ÇEVİRİDEN UYARLAMAYA

Yazılı kaynaklara göre M.Ö. 4500 yılına¹, sözlü çeviriyi de dikkate alırsak daha da önceki tarihlere uzanan, insanoglunun en eski uğraşlarından biri olarak, tüm çağlarda karşımıza çıkan ve uygarlıklar arasında köprü kuran çeviri, en genel tanımıyla “diller ve kültürler arası bir aktarımdır” (Boztaş 1992: 249). Başlangıcından bugüne ticari, dini, politik, bilimsel, kültürel ya da sadece bireysel nedenlerle en temel ihtiyaç olan iletişimi sağlamak amacıyla başvurulmuş çeviri, aynı zamanda üzerinde en çok tartışılan kavramlardan biri olmuştur. Hem dil hem de kültür aktarımına dayanması çevirinin çok boyutlu ve karmaşık bir eylem olarak algılanmasına ve farklı şekillerde tanımlanmasına yol açmıştır.

Başlangıçta erek dillerdeki yetersizlikler sebebiyle özgün metinlere kayıtsız sadakati öngören “sözcüğü sözcüğüne” aktarma yöntemi benimsenmiştir. Dolayısıyla çevirinin tarihsel seyrine bağlı olarak kazandığı ilk kodlama “**sözcüğü sözcüğüne**” çeviri kodlamasıdır. Antik çağda, söz ve içerik ayrımını bir sisteme oturtan Cicero (M.Ö. 106-43) ile birlikte kaynak metne öncesinden farklı bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Cicero, kaynak metni sözcüğü sözcüğüne kopya eden çeviri anlayışına karşı “anlamı aktaran” çeviri anlayışını ortaya koymuş ve böylece çevirmeni kaynak metin ve kültüre tutsak olmaktan kurtarmıştır. Böylece çeviri ikinci bir kodlama kazanmıştır: “**anlama göre**” çeviri.

Kabaca kaynak metnin yerleştirilmesi ve sahiplenilmesi esasına dayanan uyarlama, çevirinin bu ikinci kodlamasına bağlı olarak gelişmiştir. Antik dönemde Cicero’nun savunduğu “anlama göre” çeviri anlayışını benimseyen Latin çevirmenler, antik Yunan kültüründen yaptıkları çevirilerde, kaynak metin üzerinde yaptıkları çıkarma ve eklemelerle Yunan kültürü ve yazarlarının izlerini silerek, Latin bir yazar tarafından Latince yazılmış hissi uyandıran yeni ve özgün eserler vermeye çalışmışlardır. Bu “kendine uydurma” ve “yerlileştirme”ye dayanan çeviri yöntemi, bugün uyarlama

¹ Bkz. F. Sakine Eruz 2003: 22; Yazıcı 2010: 39.

dediğimiz çeviri yönteminden başka bir şey değildir (Venuti 1998: 241). Görüldüğü gibi, çeviriden ayrı, çeviriye zıt ve çeviriden çok sonra ortaya çıkmış bir kavram olarak algılanan uyarlama, çevirinin içindedir ve zamandizimsel açıdan Antik döneme dek dayandırılabilir bir çeviri yöntemidir.

Tarihsel akış içinde çeviriyle hep iç içe ilerleyen, tam olarak ayrımı ve tanımı yapılmasa da “anlama göre” çeviri şubesine dâhil edilen uyarlama, ulusal kimlik ve dillerin çeviriler aracılığıyla harekete geçirildiği Aydınlanma Çağı ile birlikte yeniden rağbet kazanmıştır. Bu dönemde, Antik çağda olduğu gibi erek kültür ve metni kaynaktan daha üstün tutan çeviri anlayışını tercih eden Batı milletleri, sadık çevirilerin yanında Antikiteye dönerek Yunan ve Latin eserlerini uyarlamış, böylece hem özgün yapıtlar ortaya koymuş hem de ulusal kimlik ve kültürlerini inşa etmişlerdir.

Çevirinin bir bilim dalı olarak kabul edildiği 1970’lerden sonra, kaynak metin ve kültüre öncelik tanıyan çeviri anlayışı yerine erek dil, erek metin, erek kültür ve erek okuyucu kitlesi üzerinde yoğunlaşan bir çeviri anlayışının yerleşmeye başlamasıyla uyarlama yöntemi üzerinde, daha ayrıntılı olarak durulmuştur. Çeviriden çeviribilime evriliş sürecinde, çevirinin mekanik aktarımdan ibaret olmadığı anlaşılmış ve bu çok boyutlu etkinliğe “yıkmanın ve yeniden yaratmanın üretici süreci” olarak yaklaşmıştır (Rifat 2008: 111).

“Yıkmanın ve yeniden yaratmanın üretici süreci”, çevirinin bir bilim dalı olarak kazandığı üçüncü kod olmuştur. Bu üçüncü kod ile uyarlamanın tanımı ve sınırları daha da keskinleşmiştir. Bir örneğin parçalanması ve yerel değişkenlerle yeniden inşasına dayanan uyarlama, yaratıcı çeviri etkinliğine hizmet eden bir yöntem olarak çeviribilim içindeki yerini almıştır.

1. BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE: UYARLAMANIN TANIMI, KAPSAMI VE KURAMI

İki yönlü bir eylem olan, kaynak eserin hem dil hem de kültür unsurlarının hedef dil ve kültür evrenine göre dönüştürülüp aktarılmasına dayanan uyarlama yönteminin tanımı, kapsamı ve teorisi bu çok yönlülüğü ve dönüştürmeye dayanan doğası sebebiyle Batı yazın dizgesinde olduğu gibi yerli yazın dizgesinde de tartışmalara yol açmıştır. Çevirinin başlangıcından itibaren var olan uyarlama yönteminin çeviri ile ilişkisi, çeviri eyleminin içindeki yeri ve önemi hakkında farklı görüşler ortaya atılmıştır. Çevirinin bir bilim alanı olarak kabulüne dek çeviri eylemi ile beraber uyarlama da irdelenmiş, bu alan içindeki yeri ve önemi sorgulanmıştır. Uyarlama bu süreç boyunca kimi zaman değersiz görülüp çeviri dışı olarak değerlendirilse de milletlerin kendi edebiyatlarını inşa etme sürecinde en önemli vasıtalarından biri olarak çeviri eylemi içindeki yerini almıştır. Çeviribilimin doğuşuyla beraber de bu alan içindeki yeri ve önemine değinen pek çok kuram geliştirilmiştir. Günümüzde de devam eden bu modern çeviribilim yaklaşımlarına göre uyarlama çeviri içi bir etkinliktir ve uyarlama yöntemini tanımlayabilmek için öncelikle içinde yer aldığı genel çerçeveye olan çeviriyi tanımlamak gerekir.

Bir bilim dalı olarak kabul görene dek diğer bilim dallarının araştırma malzemesi olan, farklı disiplinlere özgü bakış açılarıyla değerlendirilen çeviri etkinliği için, genel olarak kabul görmüş bir tanımdan bahsedilemez. Hem dil hem de kültür aktarımına dayanmasıyla sadece dilbilime değil, eğitim bilime, sosyolojiye, edebiyata ve diğer alanlara malzeme sunan çeviri, bu çok katmanlı yapısı sebebiyle farklı şekillerde tanımlanmıştır.

Çevirinin kuramsal alt yapısını hazırlayan dilbilim uzun süre çeviri sorunlarına çözüm aramış ve buna bağlı olarak tanımlar geliştirmiştir. Dilbilimsel bakış açısına göre çeviri, öncelikle dilsel bir aktarım sürecine işaret eder.

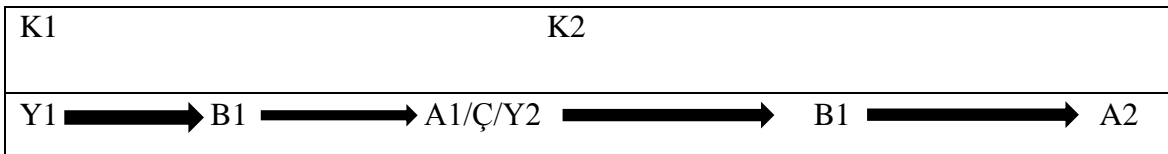
“Çeviri dil kullanım sürecidir” diyen Neubert; çeviriyi “bir metnin veya bir kitabın bir dilden başka bir dile aktarılması” olarak tanımlayan Wahrig (Tanrıku 2010: 27-28); bir dildeki işaret veya göstergelerin farklı bir dildeki işaret veya göstergelere çevrilme süreci olarak bakan A.G. Öttinger (Öttinger 1960:104-110); bir dilin metinsel materyallerini başka bir dildeki metinsel materyallerle değiştirme işlemi olarak açıklayan J.C.Catford (1965:116); çevirinin erek metin ile kaynak metin arasında bir çeviri, ya da eşdeğerlik bağı kurarak kaynak dildeki metni erek dildeki metne götüren dilsel-metinsel bir işlem olduğunu savunan Werner Koller, dilsel aktarımı ön planda tutan isimlerden birkaçtır (Koller’den aktaran Çavuş 2005: 13).

Çeviriye dilbilimsel açıdan yaklaşan diğer bir isim Ernst-August Gutt’a göre ise çeviri “bir dildeki belli bir parçada, yani dilcede bulunan anlamın, başka bir dildeki belli bir dilcede yeniden kurulmasını sağlayacak biçimde girişilen dilsel bir aktarma işlemidir. Her çeviride iki dil söz konusudur: Kendisinden aktarma yapılan kaynak-dil ve kendisine aktarma yapılan erek-dil” (Gutt 1991:135; Başkan 1988: 27).

Gutt ile aynı fikirleri paylaşan Berke Vardar da çeviriyi “bir kaynak dildeki göstergelerle bunların oluşturduğu anlamsal – biçimsel bütünlere bir erek dildeki göstergesel ve anlamsal – biçimsel bütünlere dönüştürme eylemi” olarak tanımlar (Vardar 1990: 99).

Köksal ise çeviri işlemindeki dilsel aktarımı şu formül ile ifade etmektedir:

Şekil 1: Çeviri İşlemi Şeması (Köksal, 2005: 2)



“Bu formül, bir yazarın (Y1), kendi bildirimini (B1), belli bir kod (K1) kullanarak bir alıcıya (A1), bu aynı zamanda çevirmen (Ç) ve metnin ikinci yazarı (Y2) olarak aynı bildirimini (B1), farklı bir kod (K2) kullanarak başka alıcılara (A2) aktardığını anlatmaktadır” (Köksal, 2005: 2).

Bu formüle göre çeviri, kodları değişen bir aktarım, sürekli bir alışveriştir. Aynı zamanda metnin ikinci yazarı olan çevirmen, erek dile aktarmak istediği kaynak metnin yazarının belli bir kod, yani kaynak dil ve o dilin sembollerini kullanarak okuyucuya iletmek istediği mesajı, erek dil ve onun sembollerini kullanarak yeni okuyuculara iletir.

Diğer bir tanımlama modelinde, dilsel aktarım biraz daha açılarak çeviri biçim ve içerik aktarımına dayandırılır. Çeviriyi, “bir metnin biçimsel modeli kurulacak şekilde yeniden kodlanması” (Tanrıkulu, 2010: 22) diye tanımlayan **Anton Popoviç**; “konuşmacılar (veya gönderenler) ile dinleyiciler (veya alıcılar) arasında gerek yazı gerekse konuşma dili yoluyla bilgi aktarımını sağlayan çevirinin kaynak dildeki dilsel ve dilsel olmayan işaretleri anlamsal ve biçimsel eşdeğerliği elde ederek hedef dildeki dilsel ve dilsel olmayan işaretlere dönüştürme eylemi” olduğunu ifade eden **Berke Vardar** (Vardar, 1978: 66-67) ve “*kaynak dilden hedef dile uzanan ve metnin içeriksel ve şekilsel anlayışına bağlı kalan bir süreçtir*” (Bayrakdar 2008: 25) diye açıklayan **Wolfram Wilss** gibi isimlere göre aktarım işlemi biçim ve içeriğin taşınmasından ibarettir.

Çeviri dilsel aktarımdan başka, kültürler arası bir köprü kurarak kaynak metinlerdeki kültürel malzemeyi erek metinlere taşımaktadır. Çeviriye kaynak metnin erek kültüre mal edilme süreci olarak yaklaşan **Loren Kruger**; çeviride kültürel farklılıkların önemsenmesi gerektiğini vurgulayarak çevirinin temelinde kültürel alışveriş olduğuna dikkatleri çeken **Eugene A. Nida**; çevirinin, “yabancı bir kültüre ait olan bir metnin bir başka kültüre aktarımı”² olduğunu savunan **Gideon Toury** ve çevirinin “başka bir kültürle karşılaşma (kaynak ya da hedef dilin kültürü) ve bunun içine dalmak” (Tanrıkulu 2010: 20) olduğunu belirten **Hans Honnacker**’a göre çeviri kültürel aktarıma dayanan bir işlemdir.

Çevirinin sadece yabancı dilden tanıdık bir dile aktarım olmadığını ve her dilin, “belli bir kültürün göstergeler dizgesiyle, belli uzlaşımlar, töreler, davranışlar, değer ölçüleriyle, kısacası somut insan yaşamıyla iç içe” bulunduğunu savunan **Akşit**

² Nida’nın bahsettiği önemsenmesi gereken kültürel farklılıkları Newmark şöyle gruplandırmıştır:

1. Çevresel (ekolojik) öğeler: Hayvanlar, bitkiler, yerel rüzgarlar, ovalar, dağlar.
2. Maddesel kültür: Yiyecek, giyecek, ev tipleri ve yerleşim yerleri, ulaşım araçları.
3. Sosyal kültür: İş yaşamı ve özel yaşam.
4. Kuruluşlar, örf ve adetler, usul ve tarzlar, kavramlara ait kültürel öğeler.
5. Davranışlar ve alışkanlıklar.” Ayrıntılı bilgi için bkz. Tanrıkulu, 2010: 23.

Göktürk de “başka dillerin tanımladığı başka dünyaların tanıtılmasıdır çeviri” tanımında bulunarak çevirinin kültürel aktarım işlevine öncelik tanımıştır (Göktürk, 2011: 15).

1.1. UYARLAMANIN TANIMI

1.1.1. Terim Olarak Uyarlama: Dilimiz ve kültür dünyamıza “adaptation/adaptasyon” şeklinde giren terimin kökeni, Latince –e doğru, -e anlamındaki “ad-” önekiyle, uyarlamak, uydurmak, uygun kılmak anlamındaki “aptare” fiilinin bir araya getirilmesiyle türetilen Latince “bir bağlama uydurmak” anlamındaki “adaptare”³ fiiline dayanır. Terimin bizim kültür dünyamıza girişi ise Fransız edebiyatı kanalıyla gerçekleşir. Fransızcanın Latin kökeninden “adaptation” şeklinde ithal ettiği terim, bizde Tanzimat döneminde batılı tiyatrunun Fransız edebiyatı kanalıyla Türk edebiyatına girişiyle tanınmış ve “adaptasyon” şekliyle günümüze dek kullanılagelmiştir.

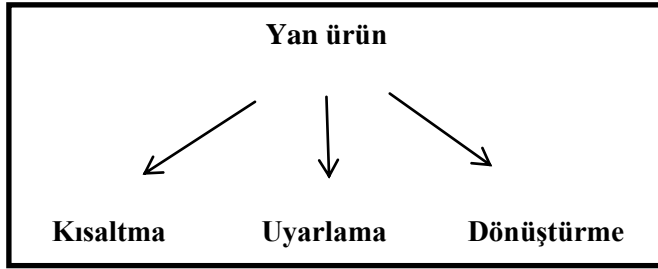
Uzun müddet adaptasyon teriminin yanında “nakl”, “tatbik”, “tertib”, “iktibas”, “tertiben tercüme”, “tatbiken nakl” gibi terimler de kullanılmış; Cumhuriyet döneminde ise terimin Türkçe karşılığı olarak “uyarlama” terimi önerilmiştir. Günümüzde adaptasyon terimi de kullanılmakla birlikte karşılığında önerilen “uyarlama”, meseleyi terimsel ve kavramsal açıdan kapsamış, karşılamış ve kullanım sıklığıyla adaptasyon teriminin önüne geçerek dilimize yerleşmiştir. Hem kullanım sıklığı ve yeterliliği sebebiyle hem de Türkçe karşılığı varken yabancı terimin kullanılması anlamsız olacağı için çalışmada “uyarlama” terimi benimsenmiştir.

Terimin Batı literatüründeki seçenekleri ise çok daha çeşitlidir. Shakespeare uyarlamaları üzerinde çalışan eleştirmen Laura Rosenthal, İngiliz edebiyatında, 18. yüzyılda “uyarlama/adaptation” teriminin yanında “değişiklikler/alterations” ve “taklitler/imitations” terimlerinin de kullanıldığını tespit etmiştir (Rosenthal 1996: 323).

³ “adaptare”, (t.y.), (e.t. 25.02.2013) <http://en.wiktionary.org/wiki/adaptare>

Ruby Cohn, *Modern Shakespeare Offshoots*, adlı Shakespeare uyarlamaları üzerinde durduğu eserinde, bu isimlendirme meselesine dair “özetleme/abridgement”den başlayarak, “versiyon/version”a dek süren alfabetik bir liste sunmuştur. Tüm bu isimler içinde de “kısaltma/reduction/emendation”, “uyarlama/adaptation” ve “dönüştürme/transformation” altgruplarına ayırdığı “yan ürün/offshoot” şemsiye teriminde karar kılmıştır (Cohn 1976: 3-4).

Şekil 2: Yan Ürün Uyarlama Şeması



Cohn’un terminolojisindeki “kısaltma” terimi, herhangi bir çıkarma ya da kelime değişikliği yapılan tüm ürünleri, yani hemen hemen tüm oyunları içine alır. “Uyarlama” terimiye daha çok dildeki değişiklikleri, önemli sahne ve diyalog çıkarmalarını ve genellikle birkaç önemli sahne ilavesi yapılan oyunları kapsar. Cohn, bu ilavelerin “uyarlama”yı, “kısaltma”dan ayırdığını vurgular. Son olarak, “dönüştürme” terimi ise “buluş” ile karakterize edilir. Karakterler özgün akıbetleri bozulmadan, olaylar aracılığıyla basitleştirilir ya da dönüştürülür (Cohn 1976: 3-4).

Akademisyen eleştirmen Michel Garneau ise “adaptation”a karşılık yepyeni bir terim önerir: “tradaptation”. Bu terim, tercüme ve adaptasyon (translate+adaptation) terimlerinin bir arada kullanılmasıyla oluşturulmuştur (Knutson 2012: 112). Bu tür bir eylemde, genellikle konu, temalar ve diyaloglar büyük oranda benzer olur; fakat sosyo-kültürel bağlam izleyicinin daha iyi anlayıp eğlenebilmesini sağlamak için değiştirilir. Bu terimlere ilave olarak, Charles Marowitz’in *Measure for Measure* adlı çalışmasında söz ettiği kesme/cutting, yeniden düzenleme/ rearranging, yeniden atamak/ reassigning, “kendine mâl etme/appropriation, “yorumlama (paraphrase) ile André Lefevere’nin başvurduğu yeniden yazma (rewriting) ve yeniden yorumlama (recontextualization)” terimlerinden de bahsedilebilir (Kott ve Marowitz 1994: 157-166).

Batı literatüründe, farklı araştırmacılarca önerilen tüm bu terimlere rağmen, “adaptation” kadar meseleyi kapsayan ve genel kabul gören bir terim olmamıştır. Bu genel kabule rağmen, kimi araştırmacılar adaptasyon teriminin doğal adaptasyonun ve evrim mitinin yansıması olarak, adaptasyonun özgününden daha iyi olduğu manasını taşıdığını vurgulayarak, bunun çok da savunulabilecek bir yaklaşım olmadığını, çürütülebileceğini öne sürmüşlerdir. Yine de Batı dünyasında “bu terim en çok kullanılan terimdir ve bu sebeple konuyu minimize etme avantajına sahiptir.(...) Adaptasyon bağlam olarak genişletilip daraltılabilir. Belirli bir kültür için yapıldığında, geçmişteki örnekle benzerlerinin kültürel yeniden yaratım içindeki hemen hemen tüm değiştirme işlemlerini kapsar” (Fischlin ve Fortier 2000: 3, 4)⁴.

1.1.2. Yöntem Olarak Uyarılma: Bugün biyoloji, sosyoloji, optik, müzik, sanat ve yazınsal alanda kullanılan bir terim olan uyarılma, genel olarak “bir şeyin başka bir şeye uydurulması. Bir varlığın başka bir varlıkla veya içinde yaşadığı çevreyle bağdaştırılması” anlamına gelir (Tuğlacı 1981: 17).

Hem uyarılma işlemini hem de bu işlem sonucunda elde edilen ürünü karşılayan uyarılmanın fen bilimlerindeki anlam ve kapsamı konumuzun dışında kalır. Sanatsal uyarılmanın kapsamına ise sadece yazınsal eserler arası uyarılma çalışmaları değil, yazınsal eserlerle film ve tiyatro gibi sahneleme eserleri arasındaki alışveriş, filmlerin yeniden üretimi, müzikal ortaklıklar, şiirlerin şarkılaştırılması, tarihin, edebiyatın, sinemanın karikatürleştirilmiş versiyonları, yazın ve sahneleme eserlerinden uyarılan video ve bilgisayar oyunları gibi interaktif ürünler de girer (Hutcheon 2006: 16).

Terim, özel olarak edebiyat alanında ise temel olarak iki anlamda kullanılır: “1. Başka bir dile aktarılan eserin kişi ve yer adlarını, yaşayış kurallarını aktarıldığı dilin konuşulduğu ülkeye göre değiştirerek uygulamak; 2. Bir eseri, türünden başka bir türe çevirmek, romandan oyun, oyundan opera çıkarmak” (Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi 1977: 30-32).

Birbirinden farklı alanlarda kullanılan ve çok geniş bir ürün yelpazesini kapsayan terim, işlem olarak çeviri eyleminin içindedir. Kaynak metindeki kültürel malzemesinin erek

⁴ Alıntının çevirisi tarafımızdan yapılmıştır.

metne aktarımı sürecinde izlenen çeviri yöntemlerinden biri de uyarlamadır. Çeviri yöntemleri, çevirmenin kaynak metin ve erek metin karşısındaki tutumu ve tercihiyle belirlenir. Bu tercihe göre iki temel çeviri anlayışı belirir: Kaynak odaklı ve erek odaklı çeviri yaklaşımları.

Kaynak metni çeviri evreninin merkezine oturtan, kaynak dil ve kültürü koruyarak aktarmaya çalışan “kaynak odaklı” çeviri anlayışı için “sözcüğü sözcüğüne” ya da “sadık” çeviri yöntemi uygunken; erek metni önceleyen, kaynak metni erek ekinin beklentisi ve kültürüne göre değiştiren “erek odaklı” çeviri anlayışı için “anlamına göre” ya da “serbest” çeviri yöntemi geçerli olur. İlk yöntem bir kaynaktan başka bir kaynağa salt aktarımdan ibaretken, ikinci yöntem değiştirerek, varış kültürü için uygun hale getirerek aktarıma dayanır.

Uyarlama çevirmenin, erek kitlenin beklentilerini karşılamak için, kaynak dildeki bir toplumsal-kültürel gerçeğin yerine erek dile özgü toplumsal-kültürel bir gerçeğin koyulmasına dayanan bir çeviri işlemidir (Boztaş ve Okyavuz-Yener 2005: 105). Dolayısıyla erek metin ve kültürü ön planda tutan “erek odaklı” bir çeviri yöntemi olarak “anlama göre” ya da “serbest” çeviri şubesi içinde yer alır.

A Theory of Adaptation adlı çalışmasında uyarlamanın teorisini oluşturmaya çalışan Amerikalı akademisyen araştırmacı Linda Hutcheon’a göre, “uyarlama çeviridir; fakat çok özel bir duyarlılığa sahiptir: Değiştirme (transmutation) ya da kodların değiştirilmesi (transcoding), yani yeni kodlamalarla yeni bir anlam dünyası ve işaret sistemine geçişi gerektirir” (Hutcheon, 2006: 25)⁵.

Hutcheon, uyarlamayı kısaca şöyle tanımlar:

- “Tanınmış diğer iş ve işlerden taşınan kabul/saygı görmüş eserler.
- Kendine mâl etmenin yaratıcı ve yorumlayıcı şekli.
- Uyarlanmış işlerle geniş bir metinler arası ilişki” (Hutcheon 2006: 8-9)⁶.

⁵ Alıntının çevirisi tarafımızdan yapılmıştır.

⁶ Çevirisi tarafımızdan yapılan bu alıntının özgünü şöyledir:

- “An acknowledged transposition of a recognizable other work or works

Uyarlamayı çevirinin en üst limiti ve yedinci aşaması⁷ olarak listeleyen Vinay ve Darbelnet⁸'e göre ise uyarlama, özgün metne atfedilen bağlam ya da mesaj hedef metnin kültüründe olmadığı durumlarda kullanılacak bir çeviri etkinliğidir. Bu durumda çevirmen hedef metindeki farklılık ya da eksiklikleri dengelemek için kaynak metinle durumsal eşitlikler kurarak bir yeniden yaratım sürecine girer. Vinay ve Darbelnet'ten sonra da sıklıkla tekrarlanan bu görüşle, uyarlama çeviri etkinliği esnasında kültürel uyumsuzluklarla karşılaşılacak her yerde, kaynak ve hedef metin arasındaki denkliliği sağlamak için kullanılan bir çeviri tarzı olarak kabul görmüştür (Vinay ve Darbelnet 1995: 39, 40; Bastin 1998: 6).

Vinay ve Darbelnet uyarlama esnasında yaratılan sözcük, yapı ve anlam düzeyindeki durumsal eşitlikleri Fransızca ve İngilizce üzerinden şöyle örneklemişlerdir:

Tablo 1: Vinay ve Darbelnet'in yedinci çeviri süreci olarak uyarlama örneği tablosu⁹

<u>Sözcüksel</u>	<u>Yapısal</u>	<u>Anlamsal</u>
F: Bisiklete binme (cyclisme)	Kaşla göz arasında (En un clin d'oeil)	Afiyet olsun! (Bon appétit!)
E. UK: Kriket (cricket) US: Baseball	(Before you could say Jack Robinson) ¹⁰	US: Merhaba! (Hi!)

- A creative and an interpretive act of appropriation/salvaging
- An extended intertextual engagement with the adapted work” (Hutcheon 2006: 8-9).

⁷ Vinay ve Darbelnet'e göre yedi süreçten ibaret olan çevirinin ilk süreci ödünç alma/ödünçleme (borrowing), ikinci süreci öykünme (calque), üçüncü süreci kelimesi kelimesine çeviri (literal translation), dördüncü süreci yer değiştirme/aktarım (transposition), beşinci süreci modülasyon/kiplleme (modulation), altıncı süreci eşdeğerlik (equivalence), yedinci ve son süreci ise uyarlama (adaptation)dır (Vinay ve Darbelnet 1995: 39, 40).

⁸ Özgün çalışmanın künyesi ise şöyledir: Vinay and J. Darbelnet ((1958) 1977) *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Paris: Didier.

⁹ Yukarıda tam künyesini sunduğumuz *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation* adlı çalışmalarında Vinay ve Darbelnet, sadece uyarlama için olan kısmını çevirdiğimiz bu tabloyu diğer altı çeviri sürecine de uygulamışlardır. Diğer çeviri süreçleriyle örnekler üzerinden karşılaştırma yapabilmek için bu tabloya bakılabilir.

¹⁰ “Jack Robinson diyemeden önce” (before you could say Jack Robinson) İngilizcede, Jack Robinson diyemeden çok hızlı bir şekilde bir şey olacağı anlamına gelen bir deyimdir. Sözlüklere göre deyim kökeni hakkında farklı görüşler vardır. Yaygın olan bir görüşe göre Jack Robinson, 19. Yüzyılda yaşamış

Bu tabloya göre, uyarlama da diğer altı çeviri süreci gibi üç düzlemde varlığını gösterir: Sözcüksel, yapısal ve anlamsal düzlem. Diğer süreçlerden farkı ise kaynak dil ve kültürde var olup hedef dil ve kültürde var olmayan durumlara yeni eşdeğerlilikler yaratılacağı için çevirinin sınırlarını zorlamasıdır.

Tabloda Fransızca ile İngiliz İngilizcesi ve Amerikan İngilizcesi arasında üç düzlemdeki uyarlama işlemi örneklendirilmiştir. Sözcüksel düzlemde ilk olarak Fransızca “bisiklete binmek” eylemi verilmiştir. Bu eylem tüm dünyada görülmekle beraber bisikletin ilk olarak Fransa’da icat edilip sergilenmesi ve milli bir spor dalı olarak da benimsenmesiyle bu dil ve kültürle bütünleşen bir eylemdir. Buna karşın İngiliz kültüründe böyle milli bir spor dalı koyulmak istense tabloda da görüldüğü üzere “kriket”; Amerika kültüründe ise Amerika ile özdeşleşen “basketbol” akla gelecektir. Böylece sözcüksel değişimle üç kültürde de milli duyarlılıkta kabul gören eşdeğer spor dalları ile uyarlanmıştır. Yapısal planda iki dile özgü gramer yapıları ve kalıplaşmış ifadeler eşdeğer biçimde kullanılarak uyarlama yoluyla aynı deyimsel anlam yakalanmıştır. Son olarak anlamsal düzlemde “bon appétit” gibi Fransızlar ve Fransızcayla özdeşleşen bir ifadenin yerine İngilizceyle özdeşleşen bir başka ifade “hi!” konularak aynı derecede kabul görmüş bir eşdeğer yaratılmıştır.

Uyarlama işlemi ve sürecini Shakespeare uyarlamaları üzerinden tartışan Daniel Fischlin ve Mark Fortier de benzer şekilde uyarlamayı önceden var olan belirli kültürel eserler üzerine yapılan hemen hemen her türlü değişiklik eylemini içeren kültürel yeniden üretime dair bir süreç/eylem olarak kabul ederler (Fischlin ve Fortier 2000: 4).

Fischlin ve Fortier gibi daha pek çok araştırmacı uyarlamayı tiyatro oyunları üzerinde tanımlamışlardır. Bu eğilim, uyarlamanın tarihi seyri boyunca özellikle tiyatro türünde kullanılarak, bu türle özdeşleşmesi ve tiyatro çevirisinin de araştırmacılar tarafından sıklıkla çalışılmasıyla ilgilidir. Uyarlamayı aynı eğilimle tiyatro çevirisi penceresinden

hızlı hareket etmeyi takıntı haline getirmiş bir İngiliz beyefendidir. Diğer görüşe göre ise 1660 - 1679 yılları arasında Londra Kulesi komutanı olarak görev yapan Sir John Robinson, düşmanların kafalarını bedenlerinden o kadar hızlı ayırmış ki bu namı halk arasında yayılıp deyim haline gelmiş (http://idioms.yourdictionary.com/before-you-can-say-jack-robinson, e.t. 25.02.2013).

tanımlayan diğere bir isim olan Annie Brisset¹¹'e göre, uyarlama özgün eserin “yeniden yer edinme (reterritorialization)”si ve hedef dilin seyircilerinin “kendine katma (annexation)” sürecidir. Julio César Santoyo¹²,ya göre ise oyunu yeni bir çevre için “yerleştirme (naturalizing)” şekli, farklı kültürel altyapıya sahip seyirci üzerinde özgün eserin gösterdiği etkiyi yaratabilme işidir (Bastin 1998: 6).

Rifat'a göre ise uyarlama, çevirinin sınırlarını zorlayan ve hatta aşan bir yaklaşımdır; çünkü bildirilerin yapısında değişimler yapıldığı gibi, kalkış dilindeki bildirinin ilettiği durum da ortadan kaldırılır (1995: 62).

Özakman'ın belirttiğine göre iki tür uyarlama vardır:

a. Özgün esere bağlı kalarak uyarlama,

b. Serbest uyarlama.

İlkin özgün eser, tema ve konusunun ana çizgileri korunarak, yeni kişiler ve olaylar eklenmeden uyarlanır. (Necati Cumalı-R. N.Güntekin, Çalığışu). Serbest uyarlama, özgün eserin içerdiği malzemeden yararlanarak, eseri örselememeye de özen göstererek, az-çok bir eser yazmak demektir. Konuda bazı değişiklikler yapılabilir, yeni kişiler ve sahneler eklenir vb. (T.Özakman-R. N. Güntekin, Sarıpınar-1914 [Değirmen])” (Özakman 1998: 288-289).

1.2. ÇEVİRİBİLİMİN DOĞUŞUNA KADAR UYARLAMANNIN ÇEVİRİ TARİHİ İÇİNDEKİ YERİ VE KAPSAMI

Başlangıcından itibaren kimi zaman öne çıkıp kimi zaman geride kalsa da çeviriyle beraber ilerleyen uyarlamanın çekirdeği, sanatın özünün taklit etmekten ibaret olduğu fikrinin hâkim olduğu Roma/Latin döneminde filizlenmeye başlamıştır. Bundan sonra da çeviriyle beraber “sözcüğü sözcüğüne”-“anlama göre”, “çevrilebilirlik”-“çevrilemezlik” tartışmaları etrafında üzerinde düşünölmüş, pek çok kez yeniden tanımlanmış ve kapsamı belirlenmiştir.

¹¹ Brisset'in Bastin'den aktardığımız görüşleri 1986'da yayımlanmış olan “Tcheklov en Abitibi, Brecht banlieusard. Et le québécois devient langue littéraire” (Circuit 12: 10) adlı makalesinde yer almaktadır.

¹² Santoyo'nun Bastin'den aktardığımız görüşleri 1989'da yayımlanan “Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología” (Cuadernos de Teatro Clasico 4: 96-107) adlı makalesinde yer almaktadır.

Bu tarihi süreç içinde başlangıcından bugüne uyarlamının üç önemli evreden geçtiğini kabul edebiliriz. Antik Roma dönemi, Klasik dönem ve Aydınlanma Çağı ile çeviribilimin doğuşu. Antik Roma döneminde taklit anlayışı ve eğilimiyle başvurulmuş uyarlama, Klasik dönem ve Aydınlanma Çağı ile yeniden rağbet kazanarak milletlerin uyanışı ve milli kimliklerin inşasında önemli misyonlar yüklenmiş, çevirinin bir bilim olarak kabul edilmesiyle de bu bilim dalı içindeki yerini alarak günümüze dek kullanılagelmiştir.

1.2.1. Antik Roma Dönemi: Taklit ve Uyarlama: Tercüme ve tercüman kavramlarının yerleşmesiyle beraber uyarlamının bilinçli ve programlı bir çeviri etkinliği olarak ortaya çıkışı Antik Roma dönemine (MÖ 27-MS 395) dayanır.

Latinler, Yunan medeniyetiyle tanışmadan önce Arvele ve Salien şarkılarından başka kültür ürününe sahip olmayan oldukça kısırlı bir medeniyettir. M.Ö. 2. yüzyılda Yunanistan'da patlak veren iç savaş neticesinde demokratların Suriyelilerden aristokratların da Romalılardan yardım istemesi üzerine çıkan savaşta Romalılar Yunanistan'ı ele geçirirler. Başlangıçta kendi milli varlıklarını koruma içgüdüleriyle Yunan medeniyetine temkinli yaklaşan, hatta bu medeniyeti tehlikeli gören Romalılar kısa süre içinde zengin Yunan medeniyetiyle büyülenirler. Bu yoğun tesirler neticesinde, Romalılar tekniği, ilmi, edebi ve felsefi ürünleri hatta giyim kuşamı ve âdetleriyle Yunan medeniyetini büyük bir iştah ve hevesle taklide başlarlar. Bu düşkünlük o kadar ileri boyutlara varır ki “yenilen Yunan yenen Roma'yı kendine köle etti” sözü yaygın bir vecize haline gelir (Ülken 2011: 153; Eruz 2003: 24).

Yunan medeniyetini tüm insani unsurlarıyla taklide başlayan Romalıların yazınsal alandaki taklit faaliyetleri ise tarihte ilk çevirmen olarak kabul edilen Livius Andronicus'un MÖ 240 yılında yaptığı manzum *Odyssee* çevirisiyle başlar. Bu eserle Yunan edebiyatını keşfeden Latin yazarlar, Yunanca eserleri “aceleci ve karmakarışık teşebbüslerle” (Ülken, 2011: 154) peş peşe Latinceye aktarmaya başlarlar. *Odyssee* ilk olmasının yanında çeviri tarzıyla da Latin yazarlara rehberlik eder. Çünkü tamamıyla aslına uygun olmayan bu tercümede konu Latin dünyasının gelenek ve yaşayışına uydurularak aktarılmıştır. Andronicus'un açtığı yoldan ilerleyen Eunnius (MÖ 239- MÖ 169) ve Plautus (MÖ 254 - MÖ 184) gibi Latin yazarlar, büyük Yunan trajedi ve

komedi yazarları Eschyle (MÖ 526- MÖ 456), Sophocle (MÖ 495- MÖ 406), Euripide (MÖ 482-406), Ménandre (MÖ 342-291), Diphile ve Philémon'un eserlerini Latin medeniyetine uyarlayarak taklit etmişler ve Yunanlılarla kıyaslanacak derecede başarılı eserler vermişlerdir. Böylece ilk çevirilerde görülen kaynak metni olduğu gibi kopya etmeye dayanan ilkel çeviri anlayışı değişmiştir. Çeviri anlayışındaki bu değişimin öncüsü ise çeviri hakkındaki görüşleriyle Cicero (MÖ 107-43) olmuştur. Çeviride söz ve içerik ayrımından ilk bahseden çevirmen olan Cicero, çevrilen kaynak esere karşı ileri sürdüğü yeni tavrı “yorumlayıcı olarak değil hatip olarak”¹³ şeklinde özetler. "Fikirleri, biçimleri veya başka deyişle figürleri, bizim alışkanlıklarımıza uygun düşecek bir dile çeviriyorum"¹⁴ diyerek kendisinden önceki çeviri anlayışını yıkan Cicero'ya göre, çeviri esnasında kaynak metinden alınan söz sanatları ve üslûp aktarılırken; hatiplerin yaptığı gibi dil, üslûp ve geleneğiyle hitap edilen çevreyi dikkate almak ve bu değişkenlere göre hareket etmek gerekir. Erek kitleyi hedef alan, yabancı metni bu kitlenin özellikleri ve değerleri doğrultusunda yerelleştirerek değiştiren çeviri anlayışı ise uyarlamadan başka bir şey değildir.

Cicero'nun ileri sürdüğü uyarlama eğilimindeki bu “serbest çeviri” ilkeleri kendisinden sonra Hieronymus (MS 348-423), Quintilian (MS 35- 100) ve Genç Plinius (MS 62-115) gibi Latin yazarlarca da geliştirilir. Özellikle Quintilian'ın ileri sürdüğü “çeviri” ve “açıklama” (paraphrase) ayrımı uyarlama yönteminin gördüğü kabul açısından dikkat çekicidir. Yazara göre açıklama çeviriden farklı olarak kaynak eseri yerel özelliklerle işleyerek özgün bir benzerini ortaya koymaktır. Bu etkinliğin amacı kaynak eserden alınan konu, dil ve üslûp araçlarını çevirinin yapıldığı erek kültüre uydurarak yerli edebiyatı zenginleştirmektir. Bu tarz bir çeviride taklit etme amacı aşılmıştır. Çeviri neticesinde ortaya konan kaynağından bağımsız hatta onunla rekabet eden, daha iyi olmaya çalışan yeni ve özgün bir eserdir. Quintilian'a göre bu tür bir eser ortaya koyacak çevirmen, kaynak eseri sadece bir araç olarak görmeli, bu araç vasıtasıyla kendi üslup ve yaratıcılığını katarak bulduğu anlatım tarzıyla kendi dil ve edebiyatını zenginleştirmeye çalışmalıdır. Quintilian'ın izinden giden Genç Plinius da benimsediği çeviri yöntemiyle uyarlamaya dayanır ve kaynak eseri ilk aşamada parçalara ayırmayı,

¹³ “nec ut interpres sed ut orator” (Yazıcı 2010: 34).

¹⁴ “verbis ad nostram consuetudinem aptis” (Yazıcı 2010: 34).

sonra bu parçaları yerli öze işleyerek yeni bir yapıt oluşturmayı teklif eder (Kızıltan, 2000: 71-88).

Bugün uyarılma olarak kabul ettiğimiz tüm bu tercüme etkinliklerinin merkezinde taklit estetiği ve yerelleştirme eğilimi yer almaktadır. Antik Roma’da estetik ve düşün dünyasında başlıca yaratıcılık eylemi olarak ön plana çıkan taklit ve taklit etme günümüzde olumsuz bir anlam içerse de Antik Yunan’dan itibaren hem insan doğasının hem de estetiğin temel unsurlarından biri olarak görülmüştür. “Hayvanların en taklitçisi insandır” diyen Aristo’ya göre, insanın taklide olan doğal eğilimi zevk vererek öğretmesinden kaynaklanır. Bu zevk veren öğrenme şekli yaratıcılığın da ilk basamağıdır¹⁵. Dolayısıyla estetiğin zihni unsurları olarak “düzen”, “birlik” ve “idealizasyon” gibi faktörleri sayan Aristo bunlara dördüncü unsur olarak “taklit”i de ekler (Yetkin 2007: 10, 11).

Örnek aldıkları Yunan medeniyetinden taklit estetiğini de devralan Latin yazarlar, salt özgünü kopyalamakla yetinmemiş; taklit ettikleri modeli kendi kültür dünyalarına ait yerel unsurlar ve buluşlarıyla donatıp yeniden yazarak kendi koşullarına uyarlamışlardır. Uyarlamadan başka bir şey olmayan bu yerelleştirme stratejisiyle “Latin çevirmenler, sadece kaynak kültüre özgü işaretleri silmekle kalmamış Roma kültürüne eklemeler yaparak ve Yunan yazarların adlarını kendilerinininkiyle değiştirerek çevirilere aslen Latince yazılmış süsü vermişlerdir” (Venuti 1998: 241; Berk 2001: 51).

Antik Roma’dan itibaren görülen çeviride yerelleştirme stratejisi üzerinde duran Lawrence Venuti’ye göre bu çeviri tarzı modern öncesi çağlardan başlayarak, özellikle Fransız ve İngiliz gibi baskın kültürlerde tercih edilmiştir. “Anglo-Amerikan kültürde, bu ülkelerin [Birleşik Krallık ve Amerika Birleşik Devletleri] “saldırgan bir biçimde tek dilli, yabancıyı kabul etmeyen, yabancı metinleri görünmez bir şekilde İngiliz dilinin değerleriyle donatan ve okuyuculara kendi kültürlerini bir başka kültürde tanıyarak

¹⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes* (1982: 110) adlı çalışmasında taklit üzerinde de durarak bir metinden yola çıkılarak yazılan her metne verilecek isim taklit olsa da, bu yeni metnin basit bir röprodüksiyon değil, yeni bir ürün olduğunu dile getirir. Çünkü özellikle edebiyatta plastik sanatlarda olduğu gibi aynen kopyanın bir anlamı yoktur. Bu sebeple de taklit edilmek üzere model olarak alınan özgün metin ancak dolaylı yoldan taklit edilebilir, metin üzerinde kişisel yaratıcılığa da dayanan bir çalışma yapılması gerekir (Genette’den aktaran: Yuva, 2011: 65).

narsis bir deneyim sağlayan akıcı çevirilere alışkın” olmaları yüzünden egemen bir çeviri stratejisi olarak” kullanılmıştır¹⁶.

1.2.2. XVI. , XVII. ve XVIII. Yüzyıllar: Milli Uyanış ve Uyarılama: Hilmi Ziya Ülken’in ünlü eserinin önsözünde belirttiği gibi “medeniyet sürekli bir yürüyüştür. (...) her ulus, büyük medeni akışla birleşen ve ona karışan yeni bir sudur. O kendinden bir şeyler getirir; fakat onu büyük akışa katmasını bilmezse hiçbir şey yapmış olmayacaktır. Medeni akışa ayak uydurmak demek ona karıştığı yere kadar bütün fikir mahsullerini tanımak ve onlarla yoğrulmak demektir” (Ülken 2011: VIII).

Ülken’e göre “tabiatta ve daha belli bir şekilde insanda (başlıca vasfı mükemmelleşmek olan) bir tekâmül vardır”. Bu tekâmül ihtiyaç ve arzusunun gereği olan değişim ise başka topluluklar ve medeniyetlerle karşı karşıya gelip onlardan gelecek tesirlere açık olmak ve onlara da tesir etmekle mümkün olabilir. Tesirlere açık olmak körü körüne taklit etmek demek değildir. Bu süreçte, karşı kültürün her şeyi herhangi bir eleme işlemine tabi tutulmadan olduğu gibi alınmaz. Karşılıklı tesirlerin serbestçe çarpışması neticesinde peşi sıra seçme ve arınma süreci yaşanır. Seçme ve arınma işlemi neticesinde de topluma ve kültüre ters düşmeyecek, yaratıcılığa hizmet edecek, yeni ve özgün eserler yaratmayı sağlayacak itici güç, gerekli hammadde erek kültüre taşınır. Tercüme, bu çıraklık sürecinde yabancı olanı tanıyıp anlamak konusundaki en büyük rehberdir (Ülken, 2011: 3-5).

Tercüme faaliyetleri sayesinde ortaya çıkacak “yeni mahsul bu unsurların yanyana gelmesi veya terkibi olmayacak, fakat organizma ile onların çarpışmasından doğan büsbütün yeni bir eser, yani eskisinden daha büyük ve daha evrensel (umumi) olan bir organizma olacaktır”¹⁷ (Ülken, 2011: 4).

¹⁶ Lawrence Venuti’nin “The Translator’s Invisibility” (A History of Translation, Londra ve New York: Routledge, 1995) adlı çalışmasından aktaran: Berk, 2001: 51, 52.

¹⁷ Bu bağlamda Ülken’in de zikrettiği André Gide’in *Prétextes* adlı kitabında yer alan “De l’influence en Littérature” (“Tesir Hakkında Deneme”) adlı makalesine de ayrıntılı bilgi için bakılabilir (*Prétextes, Réflexions Sur Quelques Points de Littérature et de Morale*, Paris: Meridian Books). Ayrıca makalenin İngilizce çevirisi için bkz: André Gide (2011), *Pretexts, Reflections on Literature and Morality*, (ed. Justin O’Brien), New Jersey: Transaction Publishers.

Ülken'in eserinden yararlanarak oluşturduğumuz aşağıdaki tabloyla milletlerin uyanış evrelerinde tercüme ile çıktıkları bu uzun yolculuğun aşamaları daha da somutlaştırılabilir:

Şekil 3: Milli Uyanış Aşamaları ve Tercüme Şeması



Kendinden öncesini, geçirilen medeniyet evrelerini tanımak, anlamak, yorumlamak ve özümsemekle, tüm tesirlere çekinmeden açık olmakla bu medeniyet yürüyüşüne eşlik edilebilir. Bunu yapamayıp tesir altında kalmaktan korkan medeniyetler zamanla kuruyup yok olmaya mahkûmdur. Batı medeniyetinin bugünkü zenginliği zamanında her türlü tesire kapılarını sonuna dek açmış olması sebebiyledir. Çünkü “garp medeniyetinin en mühim karakteri, tarih kültürü üzerine kurulmuş olması, kendinden

önce doğup kaybolan bütün medeni hamlelere kapısını açabilmek için birçok perspektiflerden bakmaya çalışmasıdır” (Ülken 2011: 4).

Batı milletlerinin kendisinden önceki medeniyetlerin tesirleriyle yoğrulup çiraklıktan yaratıcılığa geçmesi yolundaki en büyük hamleler XVI. yüzyılla birlikte başlamıştır. O zamana dek Ortaçağ düşünce, inanç, gelenek, sanat ve edebiyatının tesirinde olan Batı dünyası, bu paslanmış zinciri kırmak ve yenilenmek ihtiyacı duymuştur. Bu ihtiyacın meyvesi olan Rönesans akımıyla Antik düşünce, kültür ve sanatına dönen ve bu mirası yeniden işlemeye çalışan Batı milletleri böylece dinin dar kalıplarından kurtulmuş, aklın ışığında ilerleyen mükemmel insan modelini aramaya başlamışlardır.

Tüm bu arayışlar XVII. ve XVIII. yüzyılda devam ederek aydınlanma düşüncesinin doğmasını sağlamış ve Aydınlanma Çağı ile birlikte çeviri anlayışı da değişmiştir. Bu yeni dönemde erek kültür ve metin, kaynak kültür ve metinden üstün tutulmuştur. Böylece Roma İmparatorluğu dönemindeki sözcüğü sözcüğüne çeviri yerine serbest çeviriyi ve özgün eser yerine çevrilen metni önceleyen çeviri anlayışına geri dönmüştür. Bu anlayış da bir kez daha uyarılmanın önem kazanmasını ve rağbet görmesini sağlamıştır. Özellikle John Dryden’in XVIII. yüzyılda öne sürdüğü çeviri sınıflandırması hem uyarılma çalışmaları açısından hem de modern çevirinin ayak sesleri olması bakımından dikkate değerdir.

Çeviriyi sınıflara ayıran Dryden, “sözcüğü sözcüğüne” (metaphrase), “serbest/ anlamına göre” (paraphrase) ve yeni bir çeviri terimi olarak “taklit/ öykünme” (imitation/mimesis) şeklinde üç çeviri şubesinden bahseder (Dryden 1989: 7-13).

Dryden’a göre ‘öykünme’ çevirmenin kendini yazar yerine koyarak, kaynak metni özgün bir metin gibi çevirmesidir. Bu tanım daha genişletilecek olursa, çevirmenin kaynak metinden esinlenerek özgün bir yapıt yazması şeklinde de değerlendirilebilir. Örneğin, yabancı bir şiirden esinlenerek erek ekin normlarına uygun yeni bir şiir de yazılabilir. Bu durumda çeviri ve özgün metin arasındaki sınır ortadan kalkacağından, okuyucunun çevirideki uzamsal ve zamansal farkı ayırdetmesi düşünülemez. Günümüzde bu terim daha çok “uyarlama” terimiyle karşılanmaktadır (Yazıcı 2010: 67).

Bu süreçte benimsenen bu üçüncü tarz çeviri anlayışıyla, antikite yazarlarına dönen, Yunan ve Latin tragedya komedilerine öykünerek özgün yapıtlar ortaya koyan ilk milletlerden biri Fransızlar olmuştur. Latin yazarların Eski Yunan’dan devraldığı ilham

ve kültür hazineleri İtalya sınırları içinde var olmaya devam ettikten sonra, Rönesans hareketiyle XVI. yüzyılın ilk yarısında Fransız medeniyet dairesine de sirayet etmiştir. Bu medeniyet değişimi sırasında “Italianisme” adı verilen salgınla giyim kuşamdan yeme içme, eğlence adabına kadar İtalyan kültürü etkisinde kalan Fransızlar, dillerini bile bu kuvvetli tesirden kurtaramayarak “İtalyancalaşmış Fransızca” konuşmaya başlamışlardır (Perin 2011: 81).

Önceleri kaba taklit gibi görünen bu salgın, kısa zamanda meyvesini vermiştir. Fransız sanatı ve edebiyatı en büyük hamlesini borçlu olduğu İtalyan Rönesansı ile Eski Yunan ve Latin kültürüyle temas etmiştir. Bu temasta en önemli araçlar yine çeviri ve uyarlama olmuş, Fransızlar Antikite yazarlarını Fransızcaya çevirip uyarlamakta adeta birbirleriyle yarışmışlardır. “Kurulan yeni bir düşünce dünyasının temel taşı olarak görülmüştür çeviri Rönesans Fransa’sında. Eski Yunan, Lâtin, İtalyan yazarlarından Fransızcaya çevrilen eserler hem düşünce hem de dil alanlarında çok şeyler kazandırmıştır Fransa’ya” (Vardar 2005: 51, 72).

Çeviri ve uyarlama faaliyetleri edebiyat sahasında özellikle tiyatroya çok şeyler katmış, Antikite etkisiyle tragedya akımı ortaya çıkmış ve Etienne Jodelle tarafından ilk Fransızca trajedi olan *Cléopatre* (1552) yazılmıştır. Komedi türünde de İtalyanlar aracılığıyla çeviri ve uyarlamalarla Antikite yazarlarını, özellikle Plautus ve Terentius’u izleyen Fransızlar, geleneksel tiyatro, fars ve moralitelerden de yararlanarak yeni komedyalar da denemişlerdir. Hatta komedi bir dramatik tarz olarak yine bu yüzyılda kabul edilmiş ve ilk düzenli komedy örnekleri de bu sırada Jodelle’in *Eugéne* (1552) adlı eseriyle verilmiştir. Yüzyılın ikinci yarısında Rémi Belleau, Jacques Grévin ve özellikle Pierre de Larivey gibi yazarlar komedi sahasında pek çok uyarlama eser yazmıştır. Bu konuda ilk akla gelen Larivey’in ünlü komedisi *Les Esprits* (1579)’tir. Konunun Plautus ve Terentius’tan alındığı bu oyun, Fransız cemiyetine uyarlanmış bir İtalyan komedisidir (Vardar 2005: 83- 85).

Tercüme ve uyarlama faaliyetleriyle Antik Yunan ve Latin yazarlarına dönüş XVII. yüzyılda da artarak ve daha da önem kazanarak devam etmiştir. Çünkü bu asırda ve takip eden XVIII. yüzyılda burjuva sınıfının doğması, mutlak monarşinin yerleşmesiyle milletler siyasi ve kültürel birlikler halinde teşekkül etmeye başlamıştır. Fransa,

Almanya, İngiltere ve Rusya'nın başını çektiği Batı milletleri, bu köklü inkılâpları yaparken ve kendi milli edebiyatlarını kurarken tercümeyle büyük önem vermişlerdir. Ülken'in de işaret ettiği gibi “milli uyanış dönemi” olarak kabul edilebilecek bu süreçte, tercüme ve tercümeyle birlikte uyarılma da çok önemli iki görev yüklenmiştir:

Evvela bütün uyanış devirlerinde olduğu gibi, burada da tercüme, fikrin sürekliliğini temin etti. İkincisi, milli uyanışlarda en mühim noktanın dil meselesi olması ve bütün fikir mahsullerinin anadil ile ifade edilmek istenmesidir. Bundan dolayı orta zaman medeniyetinde bütün milletlerin ortak malı olan Latin ve Arap edebiyatları yerine, şimdi her millet kendi edebiyatını yapmaya çalıştığı için, ister istemez bütün dünya klasiklerini de kendi diline çevirmeye başlamıştır. Bu suretle 17'nci asırdan sonra Fransa, İngiltere, Almanya, Rusya ve diğer Garp milletleri kendi uyanış inkılablarını yaparken bu hararetli tercüme işine büyük bir mevki ayırdılar (Ülken 2011: 221).

Fransız yazınında, XVII. yüzyılın sonundaki “Eskilerle Yeniler Kavgası”na kadar Eski Yunan ve Lâtin yazarlarının üstünlüğüne ve tercüme ile uyarılmanın gerekliliğine dair kuvvetli inanç hiçbir şüpheye mahal olmadan devam etmiştir. Özellikle XVII. yüzyılın ikinci yarısında eser veren Fransız klasik yazarları Corneille, Molière, Jean François Régnard, Dancourt, Racine, La Fontaine, Boileau eski Yunan ve Latin yazarlarını örnek almış, eskileri taklidin doğayı taklit etmek anlamına geldiğine inanmışlardır. “Kendi çağlarının Sophocles'i, Aristo'su, Vergilius'u, Horatius'u, Cicero'su, v.b. olmak amacını gütmüşler, bunun için de insan duygu, düşünce ve törelerinde değişmeyen, genel ve evrensel özellikleri incelemişler, bütün değişmelerin ardında değişmez tözler bulunduğu inancını benimsemişlerdir” (Vardar 2005: 129).

Fransız klasik yazarlarını Antikite eserlerini taklit ederken uyarılma yöntemine iten bir başka etken de benimsedikleri “uyumluluk kuralı”dır. Bu kurala göre verilen eserde iç uyum ve dış uyum aranmalıdır. İç uyum eserdeki kişilerin karakterleriyle içinde buldukları durum, hal ve tavırları arasındaki uygunluğa dayanırken, dış uyum seyirci ya da okuyucu ekseninde gelişir. Uyarılma ihtiyacını doğuran dış uyum, eserin sunulduğu toplumun yaşayış ve anlayışına uyma zorunluluğuna dayanır. Buna göre, eserdeki kişiler, karakterleri, davranış ve yaşayışları, hatta dil ve üslûplarıyla toplumsal çerçeveye, âdet ve geleneklere uymalıdır. Bu uygunluğun sağlanabilmesi için örnek alınan eserler yerleştirilerek hedef toplum şartlarına uyarlanır (Vardar 2005: 130, 131).

Bu estetik anlayışlarıyla “Latin klasikleri Yunanlıların adaptasyon ve taklit suretiyle devamı olduğu gibi, Fransız klasikleri de Latinlerin taklidi suretiyle devamı idi. Fransız tiyatro muharrirlerinin sanat nazariyesi de Aristo’nun Poétique’inden başka bir şey değildir” (Ülken 2011: 222, 223). Bu bağlamda ilk akla gelen klasik tiyatro yazarı Molière, *Amphitryon* adlı eserini, *Avare*’yi, *Les Fourberies de Scapin*’i, *Bourgeois gentilhomme*’u Plaute’nin *Aulularia*, *Asinaria* ve *Poenulus* adlı eserlerini konu ve karakterler açısından taklit edip uyarlayarak, hatta bu eserlerdeki pek çok parçayı kullanarak kaleme almıştır. Benzer şekilde *Les Femmes savantes* adlı eseri de Aristophane’nin *Asseblée des femmes*’ndan uyarlamadır.

Bir diğer XVII. yüzyıl klasik yazarı Racine de *Les Plaideurs* adlı komedisini Aristophane’nin *Les Guépes* adlı eserinden; *Phédre* adlı trajedisini de Latin yazar Sénèque’in eserinden uyarlamıştır. Ancak Sénèque’in eseri de özgün değildir. O da Eski Yunan’ı Euripides’i taklit etmiştir. Yine *Iphigénie* de Eski Yunan’da Sophocle, Euripide’nin eserlerinin taklit ve uyarlamasıyla Racine’in yanı sıra Rotrou ve Goethe tarafından da yeniden yazılmıştır. Bu örnekleri çoğaltmak mümkünse de dünyaya mal olmuş klasik yazarların yine dünyaya mal olmuş eserlerini verirken uyarlama metodundan faydalandıklarını, böylece Latin dünyasından eski Yunan’a dek uzanan çok zengin bir kültürel mirasa dayandıklarını göstermesi açısından yeterlidir (Ülken 2011: 222).

Bu yüzyıllarda milli uyanışını yaşayan ve milli edebiyatının oluşturulması aşamasında çeviri ve uyarlamadan faydalanan bir diğer millet de Almanlardır. Alman edebiyatı (Almanya, Avusturya ile Çek Cumhuriyeti, Fransa ve İsviçre’nin Almanca konuşulan bölgelerinde yaratılan edebiyat), XVII. asırda, tercüme ve özellikle uyarlamada varılan taklitçilikle Alman edebiyatı da bizim edebiyatımızda Tanzimat devriyle başlayan sürecin bir benzerini yaşamıştır.

Hilmi Ziya Ülken, XVII. asrın Alman edebiyatı için taklit asrı olduğunu söyler. Bir asır evvel Fransızlar nasıl İtalyanları körü körüne taklit etmişlerse Alman yazarlar ve şairler de bu devirde, “Fransızların maymunu” denilecek kadar taklitçi olmuşlardır. Bu taklit düşkünlüğü hayatın her alanına sirayet ederek giyimde, yaşayışta ve düşünüşte etkili olmuştur. Bir salgına dönüşen bu eğilim neticesinde yerli edebiyat hor görülmüş, dil

yabancı kelimelerin istilasına uğramış, sarayda bile Fransızca konuşulur olmuştur. Bu aşamaya kadar bizim Batı kültürü ve edebiyatı karşısında yaşadığımız taklit hastalığına tutulan Alman kültürü ve edebiyatı, bizim aşmakta zorlandığımız “çiraklık evresi”ni aşarak Fransız edebiyatı ve düşüncesinin klasik örnekleri üzerinden kendi milli ve özgün eserlerini vermeye başlamıştır. Alman edebiyatının bu taklit devrini aşarak özgün eserler vermesini sağlayan formül, bir asır önce hor görülen halk edebiyatı ve sadece basit bir taklit olarak kabul edilen tercümelerin buluşmasıdır. Böylece bir asır önceki tercüme faaliyetleri meyvesini vermiş ve XVIII. asır tercüme ve uyarlamadaki zenginliğiyle Batı milletlerinden üstün sayılan Alman düşüncesi ve edebiyatının en parlak devri olmuştur (Ülken 2011: 226).

En çok tercüme edilip uyarlanan yazarsa Molière’dir. Hatta Perin’in verdiği bilgilere göre XVII. yüzyılın sonunda Saksonya eyaleti Dükü, karnaval eğlenceleri için Molière’in komedilerinin sahnelenmesini emretmiştir. Kısa zamanda Hamburg’dan Viyana’ya kadar tüm Alman şehirlerinde Molière uyarlamaları oynanmaya başlanmıştır. Bu teşviklerle Lessing de Molière’in tekniği ve tiplerini örnek alıp uyarlayarak ilk komedilerini oluşturmuştur (Perin 2011: 221).

Batı düşüncesi ve kültürünün temeli olan Yunan ve Latin medeniyetine dil ve kültür olarak yabancı olan, uyanış ve milli edebiyatın yaratılması evresine diğer Batı milletlerinden daha geç giren ve asırlık gelişimi kısa sürede kaydetmek durumunda kalan Alman düşüncesi ve edebiyatı, ilk bakışta bizimle aynı dezavantajlara sahiptir. Ancak bizden farklı olarak bu dezavantajlar avantaja çevrilmiştir. Yoğun ve nitelikli tercüme faaliyetleri aracılığıyla kazanılan teknik ve muhtevanın milli kültür ve edebiyatla harmanlanmasıyla Alman düşüncesi ve edebiyatı uyanış devrini tamamlayarak kendi klasiklerini yaratmıştır.

Bir başka hâkim Batı milleti İngilizler de bu yoğun tercüme ve uyarlama faaliyetinden geri kalmamıştır. Rönesans’ın tesiriyle kısa zamanda Fransız ve İspanyolları taklide başlayan İngilizler, tercüme ve uyarlamalara ağırlık vermiştir. İlk aşamada, örnek alınan eserler özleri kavranmadan sadece körü körüne taklit edilerek ya da özetlenerek İngilizce’ye nakledilmiştir. Bu faaliyetlerin öne çıkan örnekleri arasında Gower’ın Fransızların *Le Roman de la Rose*’una öykünerek Aristo ve Cicéro’dan tercüme ve

uyarlamalar yaptığı eseri *Confessio Amantis*'i ve Hawes'in yine aynı eseri uyarlayarak kaleme aldığı *The Temple Of Glass* adlı eseri sayılabilir.

XVI. asırda büyük bir iştahla klasikleri tercümeye başlayan İngilizler için tercüme devlet adamlarınca da desteklenen zamanın moda uğraşı haline gelmiştir (Ülken 2011: 223-225). Bu aşamada tercüme ve uyarlama yoluyla en çok taklit edilen isimlerden biri de Molière olmuştur. Shakespeare geleneği ve çizgisini aşmak isteyen İngiliz yazarlar XVII. ve XVIII. yüzyıllarda uyarlamayı alışkanlık haline getirip Molière'e öykünen piyesler yazmışlardır.

Mesela, Dryden "L'Etourdi"yi "Sir Martin Mar-All" adı altında neşrediyor ve oynatıyor; "L'Ecole des Femmes"daki Agnès tipini, Wicherley'in "Country Wife" adlı piyesinde canlandırdığını görüyoruz. Keza yine aynı yazarın "Plain Dealer" adındaki piyesi ise "Misanthrope"dan esinlenilmiştir; nihayet Shadwell "les Précieuses Ridicules"ü, "les Fâcheux"yu, "Don Juan"ı ve "L'Avare"ı büyük bir sanatla adapte etmiştir. Bilhassa XVIII. Yüzyılın başından itibaren İngiltere'de muayyen fasılalarla Molière'in eserleri bir külliyat halinde neşredilmiştir. Manon Lescaut yazarı l'Abbé Prévost, İngiltere'deki ikameti esnasında Fielding tarafından yapılan adaptasyonlardan bahsediyor. (...) (Perin 2011: 220).

Önce Antikite sonra Fransız klasiklerine öykünen tüm bu tercüme ve uyarlama faaliyetleriyle şekillenen çıraklık devrini aşan İngilizler, kendi milli ve özgün edebiyatlarını inşa etmişlerdir.

Tüm bu tercüme faaliyetleri göstermiştir ki milli kimlik ve diller XVI. yüzyılda başlayarak çeviriler aracılığıyla harekete geçirilmiş; Fransa, Almanya, İngiltere gibi ülkeler Yunan ve Latin tragedya ve komedilerinden esinlenerek, dahası uyarlamalarla bunlara öykünerek özgün yapıtlar ortaya koymuşlardır. Böylece Batı için XVI. yüzyılla başlayıp XVIII. yüzyıla dek uzanan üç asırlık "uyanış" devrinde, Latin'den eski Yunan'a, onlar vasıtasıyla İslam medeniyetine dek inen medeniyet halkası takip edilmiştir. "Uyanış devirlerine yaratıcılık kudretini veren tercümedir. (...) Ve hakikaten medeni açılışın sürekliliğini temin eden bütün uyanış devirleri onunla açılmıştır" (Ülken 2011: 5).

Bu uyanış devrinde kendilerinden önceki medeni birikimi direkt çeviri, dolaylı çeviri ya da yerelleştirme, kendine mal etme dürtüsüyle uyarlama yoluyla yeniden ele alan Batı milletleri, medeniyetin özüne ulaşmış bu özü kendilerine has yerel özelliklerle harmanlayarak kendi milli kültür ve edebiyatlarını inşa etmişlerdir. Milli kültür ve

edebiyatın inşası sürecinde, o milletlere has yaratıcılığın ortaya çıkmasında da özellikle uyarlama faaliyetleri yol gösterici olmuştur. Çünkü yazarların kendi üslupları ve kültürlerinden bir şeyler kattıkları uyarlamalar, yaratıcılık evresinde çeviriden daha ileri bir adımdır. Milletlerin milli varlıklarına açılan pencereler olan uyarlamalar, yazarlar için kendilerinden önceki medeni hamleleri, duyuş, düşünüş ve yaratış tarzlarını kavrayıp yetkinleşmelerinde, bu öykünmeler vasıtasıyla aşılan çıraklık devresinden ustalığa ulaşmalarında kılavuzluk etmiştir. Böylece başlangıçta basit bir öykünme dürtüsünün şekillendirdiği acemi uyarlama teşebbüsleri zamanla asıllarını geçerek özgün eserler mertebesine ulaşmıştır.

1.3. ÇEVİRİBİLİM İÇİNDE UYARLAMAYA KURAMSAL BAKIŞLAR

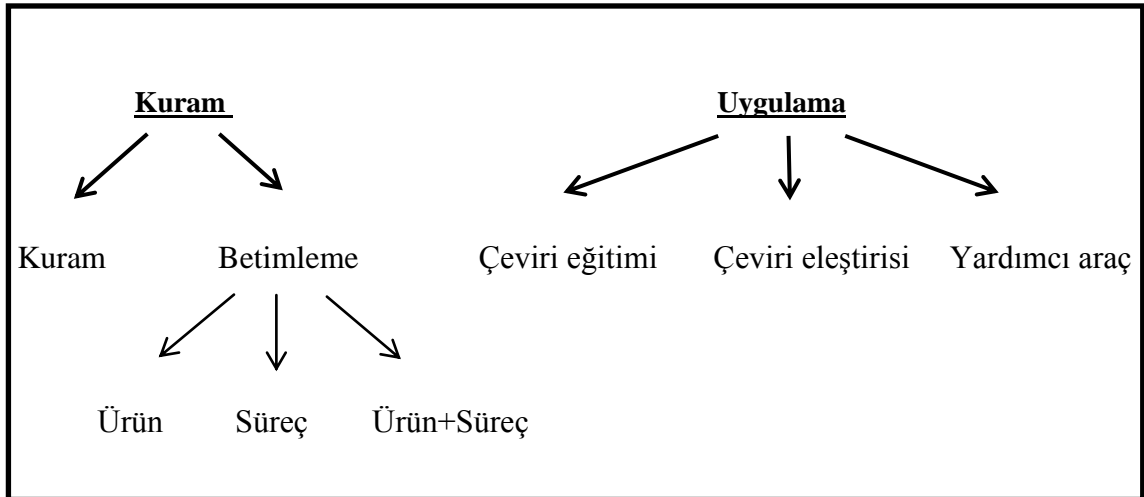
1970 sonrasında çeviri yayınlardaki sürekli artış neticesinde, çeviri etkinliğinin kavramsal ve uygulamaya dönük sorunlarını aşmakta dilbilim ve diğer bilim dalları yetersiz kalınca, çeviriye müstakil bir bilim dalı olarak yaklaşma gerekliliği ortaya çıkmıştır. Çevirinin bir bilim dalı mertebesine yükselmesinde, salt bir aktarım işlemi olmadığının, aksine çoğu zaman özgün bir eser ortaya koymak kadar yaratıcı bir eylem olduğunun kabul edilmesi etkili olmuştur.

Kaynak dildeki bir metni erek dile aktarma eylemini, bu eylemin gerçekleştiği çeviri sürecini ve bu süreç sonunda şekillenen metni inceleyen bilim dalına verilen ad olan çeviribilim terimi, çeşitli dillerde farklı şekillerde kullanılmakla birlikte, önce İngilizce “philology” sözcüğünden örnek alınarak “translatology” şeklinde türetilmiştir. Bununla beraber, “metaphorology”, “metaphrastics”, “metaphorology” gibi sözcükler de teklif edilmiştir. Bu etkinliği bir bilim dalı olarak duyuran ilk isimlerden biri ise 1964’te yayımlanan *Towards a Science of Translating* adlı kitabıyla Eugene Nida olmuştur. Daha kapsamlı ve akademik bir dille “çeviribilim” adına ise bir ortak çalışmada rastlanır. Richard Bausch, Joseph Klegraf ve Wolfram Wills tarafından 1970’te kaleme alınan bu çalışma çeviri yazınıyla ilgili analitik bir bibliyografya denemesidir (Yazıcı 2010: 16, 17).

Çevirinin bir bilim dalı olarak zikredilmesinden sonra sıra bu yeni bilimin inceleme alanlarını tanımlamaya gelmiştir. James Holmes, 1972’de Kopenhag’da Uygulamalı Dilbilim Kongresinde sunduğu “The Name and Nature of Translation Studies” (Çeviribilimin Adı ve Doğası) başlıklı bildirisıyla bu meseleyi ilk olarak gündeme getiren isim olmuştur. Holmes, bildirisinde çeviribilimin de diğer bilim dalları gibi birbiriyle sürekli etkileşim içinde bulunması gereken kuramsal ve uygulamalı alan olmak üzere iki inceleme alanına sahip olduğunu vurgulamıştır (Holmes 1988: 78).

Holmes’tan sonra bu konu üzerinde çalışmaya devam eden Gideon Toury ise uygulamalı ve kuramsal alan arasındaki ilişkiyi büyük ölçüde sınırlandırarak çeviribilim incelemelerinin özellikle betimleyici alandan yapılması gerektiğini dile getirmiştir. Aşağıdaki şekil Toury’nin çeviribilime bakışını yansıtmaktadır.

Şekil 4: Gideon Toury ve Çeviribilim (Yazıcı, 2010: 19)



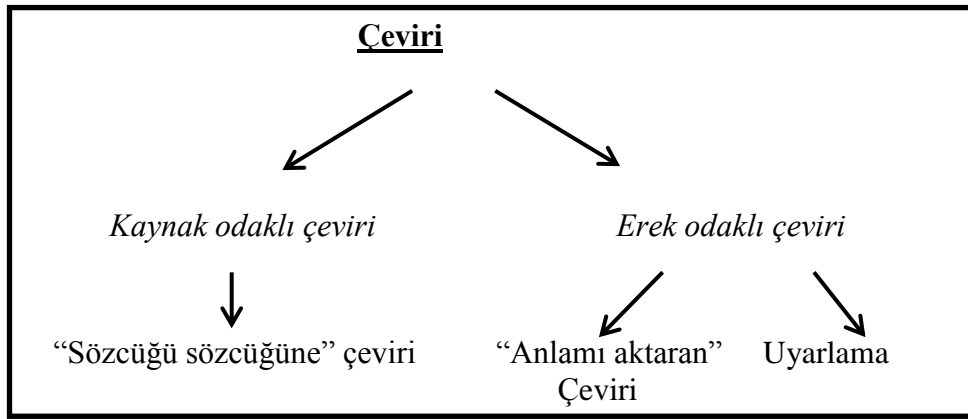
Toury’e göre çeviribilimin öncelikli ve ağırlıklı uğraşı çeviriler olmalıdır. Betimleyici alan, bu amacın ilk aşamasına hizmet ederek çeviriler arasındaki ilişkiler üzerine odaklanırken, betimleyici çalışma sonrası elde edilen verileri işleyen ve olası ilişkileri yeni hipotezler şeklinde ortaya koyarsa genel olarak kuramsal alandır. Uygulama alanının kapsamına ise olması gereken ilişkiler girer (Yazıcı 2010: 19; Toury 1985: 16-41).

Toury, betimleyici alan kapsamına aldığı ve üzerinde özellikle durduğu çeviri sürecinin ise hakkında ancak tahminlerde bulunulabilecek bir “kara kutu” olduğunu vurgular.

Bilinmezliklerle dolu olan bu çeviri sürecinin amacı ise kesin ve nettir: Erek kültüre hizmet. Buna göre, “ ‘erek ya da kalıcı kültür ya da o kültürün belli bir kısmı’ çeviri yapma kararı alır ve çeviri sürecini başlatır. Çeviri hizmet edeceği hedeflerin koşullandırdığı ereğe yönelik bir etkinliktir. Çeviri olguları sadece erek dizgede gerçeklik kazanır” (Bengi Öner 2008: 162).

Böylece çeviribilimin doğuşuna kadar “sözcüğü sözcüğüne” ve “anlamına göre” ya da “serbest çeviri” ayırımına, çeviribilim sınırları içinde bu eski sınıflandırmayı da kapsayan yeni bir ölçüt getirilmiştir: Kaynak odaklı ve erek odaklı çeviri.

Şekil 5: Kaynak ve Erek Odaklı Çeviri Şeması



Toury'nin öncülük ettiği çeviride erek kültür ve yazını odak noktasına alan bakış açısı çağdaş ve sonrasında gelen kuramcılar tarafından irdelenmeye devam edilmiştir. Çevirinin bir makinenin yaptığı gibi moda mod aktarıma dayanan durağan, değişkenlik göstermeyen bir eylem olmadığı, tam tersi devingenliğe, yaratıcılığa dayandığını kabul eden modern çeviri kuramcıları, kaynak metnin dokunulmazlığı anlayışı ve sınırlandırmasını aşarak erek odaklı çeviri yaklaşımlarını benimsemişlerdir.

Bu kuramcılardan biri olan Peter Newmark, tepe noktasında kaynak ve erek dil odaklı ayırımının yer aldığı “V” şeklinde bir çeviri tablosu öngörür. Uyarlama ise bu eğrinin ilk basamağında “sözcüğü sözcüğüne” çevirinin karşısındaki yerini almıştır. Ancak asıl dikkat çeken unsur bu aşamaya kadar uyarlama, sözcüğü sözcüğüne çeviri karşıtı olarak “anlamsal, anlamı aktaran” çevirinin içinde zikredilirken burada anlamsal alandan

ayrılmış, onun karşısında bulunan ve yeni yeni vurgulanan iletişimsel çeviri kanadında yer almıştır (Newmark 1988: 45; Yazıcı 2010: 98, 99).

Şekil 6: Newmark'ın Çeviri Şeması (Yazıcı 2010: 99)

<u>Kaynak Dil Odaklı</u>	<u>Erek Dil Odaklı</u>
Sözcüğü sözcüğüne	Uyarlama
Sözdizimsel	Özgür çeviri
Sadık çeviri	Deyimsel çeviri
Anlamsal çeviri	İletişimsel çeviri

Bu tabloda da görüldüğü üzere uyarlamanın çeviribilim içindeki adresi erek odaklı çeviri kuramlarıdır. Bu başlık altında sayılabilecek ‘**çoğuldizge kuramı**’, ‘**betimleyici kuram**’ ve ‘**Skopos kuramı**’ direkt ya da dolaylı yoldan erek kültür ve dile hizmet eden bir çeviri yöntemi olarak uyarlamaya değinmişlerdir. Çeviriyi yaratan koşullar ve nedenler ile çevirinin erek kültür içerisindeki işlevi üzerinde duran bu kuramlara göre çeviri metin erek kültür için üretilen yeni bir metindir. Dolayısıyla bu yeniden üretim aşamasında çevirmen kaynak dil ve kültürü tümüyle göz ardı edebilir ya da uygun gördüğü ölçüde kaynaktan yararlanır. Çünkü çeviri süreci sırasında elde edilecek metin erek okur kitlesinin beğeni, beklenti ve ihtiyaçlarına cevap verecek nitelikte olmalıdır.

1.3.1. Çoğuldizge Kuramı (Polysystem Theory) ve Uyarlama: İsrail’li akademisyen Itamar Even-Zohar’ın 1920’li yıllarda Tinyanov, Eyhenbaum, Roman Jakobson ve Şklovki gibi Rus biçimciler ve Çek yapısalcılarca ileri sürülen dizge anlayışını¹⁸ geliştirerek şekillendirdiği bu kuramın, “çeviri kuramını devingen bir sistem içinde ele alan ilk kuram olması açısından çeviribilimde özel bir yeri vardır” (Yazıcı 2010: 126).

¹⁸ Zohar’ın bu kuramı şekillendirirken etkilendiği kişi ve görüşler hakkındaki ayrıntılı bilgi için yazarın 27-30 Nisan 1976’da Leuven Katolik Üniversitesi’nde düzenlenen Yazın ve Çeviri: Yazın Araştırmalarında Yeni Bakışlar Sempozyumunda sunduğu, daha sonra gözden geçirerek 1985’te yayımladığı bildirisine ve bu bildiriye Türkçeye aktaran Saliha Paker’in çevirisine bakılabilir. İlk olarak *Adam Sanat* dergisinde 1985’te yayımlanan bu çeviriye, son olarak Mehmet Rifat tarafından hazırlanan *Çeviri Seçkisi*’nin ikinci cildinde de yer verilmiştir. Çalışmamızda bu çeviriden faydalanılmıştır (Paker 2008: 125-131).

Even-Zohar, 1978’de yayımladığı “The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem (Yazınsal Çoğuldizge İçinde Çeviri Yazının Durumu)” başlıklı makalesiyle kuramsallaştırdığı çoğuldizge kavramını “birbiriyle kesişen ve kısmen örtüşen, farklı seçenekleri kullanan, ancak üyeleri birbirine bağımlı, yapılandırılmış bir bütün teşkil eden çoklu bir dizge” şeklinde tanımlamıştır. Çok bileşenli bu bütünün içinde, merkez ve çevre ilişkilerinin şekillendirdiği hem art hem de eşsüremlî düzlemde etkili olan ‘**devingen katmanlaşma** (dynamic stratification)’ vardır (Even-Zohar 1990a: 11; Tahir Gürçağlar 2008: 194). Bu devingen seyirde farklı katmanlar arasındaki ilişki kuramın eşsüremlî tarafını ilgilendirirken, diğer katmanlar karşısında baskın çıkan katmanın tarihsel değişime sebep olması da artsüremlî düzlem kapsamında ele alınır. Farklı katmanlar arasındaki mücadelede ‘**transfer**’ adı verilen alışverişler olur ve bu çoğuldizge içinde metinler merkezden çevreye ya da çevreden merkeze doğru yer değiştirir.

Katmanlar arası alışverişte merkeze yerleşen metinler söz konusu yazın dünyası içinde ‘**saygın görülen** (canonised)’ grubu oluştururken, merkez konuma sığayamayıp çevrede kalanlar ise ‘**saygın görülmeyen** (noncanonised)’ grup içinde yer alır. Ancak bu yerleşim de sabit değildir, zamanla iki grup arasında yer değişiklikleri olabilir. Saygın görülen metinler ihtiyaç duyulan bir işlevi yerine getirmediğinde saygın görülmeyen metinler de merkez konuma yükselebilir. Bu yer değişikliği edebiyat çoğuldizgesinin devamını sağlayan ana ilkedir; çünkü bir edebiyat çoğuldizgesi içinde merkez konumu işgal eden saygın edebiyat herhangi bir rekabetle karşılaşmazsa söz konusu edebiyat ‘**kemikleşme dönemi**’ne girer. Bu dönem atlatılmazsa çoğuldizge ya belirli bir sürede ya da ani bir hareketle yok olur.

Çoğuldizge kuramının karşıtlıklarından biri de ‘**birincil** (primary)’ ve ‘**ikincil** (secondary)’ edebiyat ayrımıdır. Bir edebiyatın değişikliklere kapalı, tutucu ya da yenilikçi olmasına göre belirlenen bu sınıflandırmaya göre yeni unsurların katılımına açık olan ve bu değişikliklerle yapısı değişebilen dizgeler edebiyat çoğuldizgesinde birincil konumdayken, belli standartların dışında kalarak kabul görmeyen metinler ise ikincil

konuma yerleşir. Yerleşik bir repertuvar¹⁹, diğer modelleri sınırladığı yapı çerçevesinde oluşturuyorsa, bu repertuvar ve dizgenin tutucu olduğu öne sürülebilir. Çoğuldizge kuramına göre, bu repertuvardan çıkan metinler belli bir standart çerçevesinde üretilir. Bu standarttan sapan metinler “ikincil” konumdadır. Tıpkı saygın görülen ve görülmeyen gruplar arasındaki yer değişikliği gibi birincil ve ikincil konumdaki metinler de zamanla yer değiştirebilir (Tahir Gürçağlar 2008: 194-195).

Yukarıda bahsettiğimiz sınıflandırmalarla edebiyat ve kültür ilişkilerini incelemek üzere geliştirilen çoğuldizge kuramında, çevirinin edebiyat ve kültürel değişimlere tesiri üzerinde özellikle durulmuş, “çevirinin devingen ve tarihsel bir sürecin içinde yer aldığı” düşüncesi vurgulanarak toplumsal bağlamın öneminin altını çizilmiştir. Even-Zohar’a göre ulusal kültürlerin biçimlenmesinde önemli bir işleve sahip olan çeviri ve çeviri edebiyatı, edebiyat çoğuldizgesinin ayrılmaz bir parçasıdır ve ayrı bir edebî dizge olarak incelenmelidir. Buna göre çoğuldizgede egemen olan durum çevrilecek yapıtların seçimini belirler. Çevirisi yapılacak metinler erek edebiyatla uyumları ve görecekleri işleve göre seçilirler. Çevrilecek yapıtın yeni bir işlev kazanması ise üç durumda kendisini gösterir: “(a) çoğuldizge henüz oluşmamışken, ya da başka bir deyişle, edebiyat henüz “genç” ve yerleşme sürecinde iken; (b) edebiyat ya “çevresel” ya “güçsüz” ya da her iki durumda iken; (c) edebiyattta dönüm noktaları, bunalımlar ve yazınsal boşluklar yaşanırken” (Even-Zohar 1990b: 47; Pakar 2008: 128).

Kuramcının saydığı bu koşullar dâhilinde çeviri edebiyat ürünleri, edebiyat çoğuldizgesinde çevresel konumda yer alıyorsa söz konusu edebiyat için ikincil

¹⁹ “Repertuvar, belli bir ürünün tasarım ve üretim aşamalarında içinde olduğu kurallar ve maddelerdir. Yapım veya üretim aşamalarında repertuvarın etkin bir şekilde çalıştığından bahsedebiliriz. Bakım veya tüketim aşamalarında ise repertuvar pasif bir rol oynar. Bu iki duruma örnek olarak bir kişinin bir mesaj oluşturması, diğerininse bunu “deşifre etmesi” gösterilebilir. Repertuvar ögesinin toplumsal yaşamdaki rolü önemlidir; kısmen veya tamamen kabul edilmiş bir repertuvar olmaksızın toplum üyeleri birbirleriyle anlamlı ve tutarlı olarak iletişim kuramazlar. Diğer bir deyişle bu topluluğun, onları bir arada tutacak, ortak kabul gören bir çerçevesi olmaz” (<http://ceviribilim.com/?p=4>, erişim tarihi: 22.01.2013).

Zohar’a göre repertuvar kavramının yer almadığı bir toplum modeli düşünülemez. Repertuvarların oluşumu ise iki unsura bağlıdır: Belirli bir kişi ya da gruba atfedilemeyecek biçimde kendiliğinden, yani doğal gelişim süreci içinde oluşabilir ya da belli kişi ya da kurumlarca kasten, bilinçli bir çabayla oluşturulabilir. Bu kişi ve gruplar “kültür planlayıcıları”, repertuvara yeni seçenekler sunma girişimi de “kültür planlaması” olarak tanımlanmıştır (Even-Zohar 1997: 357). Bu bilgilere ek olarak Gideon Toury, “kültür” kavramını “yapısallaşmış seçenekler repertuvarı” olarak tanımlamıştır. Bu repertuvar, Toury’ye göre, “toplumsal etkileşim”i ayarlamakla kalmaz, toplumsal bir grup içinde tüm hareketleri (önemi ne olursa olsun) belirler (<http://www.tau.ac.il/~toury/works/gt-plan.htm> e.t. 22.01.2013)

konumdadır, dolayısıyla merkez üzerinde bir tesiri yoktur. Bu durumda iki olasılık vardır: Ya edebiyat çoğuldizgesi için durağan bir süreç söz konusudur ya da edebiyatı şekillendiren yenilik hamleleri çeviri dışında bir dizgeden kaynaklanmaktadır. Çevirinin edebiyat çoğuldizgesi içinde birincil konumda yer aldığı tam tersi bir durum söz konusuysa, erek çoğuldizgede kaynak dizgedeki edebiyat modeli mevcut değildir ve çevirilerde kaynak kültür ve dilin normlarına öncelik verilmiştir (Even-Zohar 1990b: 51; Tahir Gürçağlar 2008: 196).

Even-Zohar'ın ileri sürdüğü bu kuram daha sonra Maria Tymoczka ve Anton Popovic gibi kuramcılarının katkılarıyla gelişmeye devam etmiştir. Özellikle Popovic'in ileri sürdüğü düşünceler çoğuldizge kuramındaki çeviri olgusunun sınırlarını uyarlamaları da içine alacak şekilde genişletmiştir. Bu kuramcılara göre “uyarlama” bir çeviri stratejisidir. Popovic, ‘uyarlama’ kavramı ve pratiğini “alıcı çevrenin edebî kanonunu ya da alıcıların iletişimsel taleplerini dikkate alarak çevirmenin metnin konusunu, öğeleri, kahramanları ve kültürel özgülükleri açısından yaptığı değiştirmeler” (Paker 1988: 382) olarak tanımlamıştır. Bu tanıma göre kaynak metinle erek metin arasındaki farklılıklar “yanlış” değil, “kaydırma” olarak adlandırılır ve kaynak metni daha iyi anlayıp özgün içeriği en iyi biçimde yaratma çabası olarak yorumlanır. “çeviri sürecinde gerçekleşen [deyiş] kaydırmalarının nedeni, çevirmenin yapıtı ‘değiştirmek’ istemesi değil, yapıtı olabildiğince bağlı kalarak onu ‘yeniden yaratmaya’ çalışması ve örgensel bütünlüğü içinde kavramaya çalışmasıdır (Popoviç 2008: 87, 88).

Sözü edilen deyiş kayması ise beş sınıfa ayrılır:

“Yapısal (bünyesel) kayma: İki dil dizgesinin farklılığından kaynaklanan kayma.

Türsel kayma: Konusal kayma nedeniyle metin türüyle ilgili kayma

Bireysel kayma: Çevirmenin kendi dil kullanımsal seçkilerinden kaynaklanan kayma.

Olumsuz kayma: Yanlış anlamaya yol açan kayma

Konusal kayma: İki dil arasında düzanlamlardaki farklılıklar nedeniyle ortaya çıkan konuyla ilgili kayma; örneğin bu durumda çevirmenin yan anlamlara başvurması gibi (Basnett 1980: 104, Yazıcı 2010: 84, 85).

Çeviri tarihi içinde çeviri meselesini devingen bir sisteme oturtan ilk kuram olmasıyla öne çıkan Çoğuldizge kuramı, 1970’li yıllardan günümüze dek tartışılmaya ve geliştirilmeye devam edilmektedir. Öyle ki tarihsel betimleyici çeviribilim araştırmaları için önemli bir temel oluşturan kuram, İsrail’den İspanya’ya, Kanada’ya, Hong Kong’a hatta Türkiye’ye dek çok geniş bir coğrafyada kullanılmakta ve farklı yazınların çeviri süreçlerinin incelenmesine aracı olmaktadır. 1980’lerde Shelly Yahalom ve Lieven D’hulst Fransız edebiyatında roman ve şiirin gelişimi meselesinde faydalandıkları kuram, daha sonra 1997’de Zohar Shavit tarafından Yahudi aydınlanması dönemi çocuk edebiyatının gelişiminde çevirinin etkilerini tespit etmek üzere kullanılmıştır. Maria Tymoczko ise sömürgecilik sonrası İrlanda metinlerinin İngilizceye çevirisinde kuramdan faydalanarak, kuramın kapsamını kültürlerarası güç dengelerinin çeviri yazını üzerindeki etkisini ele alacak şekilde derinleştirmiştir. Tezimiz açısından dikkate değer bir başka uygulama da kuramdan faydalanarak Québec’te 1968-1988 yılları arasında, ulusal bir tiyatronun oluşturulmasında çevirinin rolünü irdeleyen Annie Brisset (1990)’in çalışmasıdır (Tahir Gürçağlar 2008: 198, 199).

Türkiye’de ise Zohar’ın “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem” adlı makalesini 1987’de Türkçeye çeviren Saliha Paker, kuramı ülkemizde tanıtan isim olmuştur. Paker, yine aynı yıl Metis Çeviri dergisinde yayımlanan “Tanzimat Döneminde Avrupa Edebiyatından Çeviriler: Çoğuldizge Kuramı Açısından Bir Değerlendirme” başlıklı makalesiyle kuramın edebiyatımızdaki ilk uygulayıcısı da olmuştur (Paker 1987: 22-31). Çoğuldizge kuramının Türk edebiyatına tarihsel ya da karşılaştırmalı açıdan yaklaşmak isteyenler için de aydınlatıcı olacağına inanan Paker, milli yazınınımızın güçsüz ve durağan bir süreçten geçtiği Tanzimat döneminde özellikle Fransız edebiyatından yapılan çevirilerin edebiyat dizgemiz üzerindeki şekillendirici etkisini kuram aracılığıyla ortaya koymuştur.

Saliha Paker, Tanzimat dönemindeki çevirilerden başka “Nineteenth-Century Ottoman Adaptations of Molière” (Molière’in On Dokuzuncu Yüzyıl Osmanlı Uyarlamaları) adlı makalesiyle kuramsal dikkatleri adapte eserlere de yöneltmiştir. Makalesinde özgün bir yapının uyarlayan tarafından nasıl alınıp başka bir dil ile kültüre nasıl uyarlandığı sorusu üzerinde duran Paker’e göre çeşitli çeviri stratejileri arasında, tiyatro

metinlerinin yeniden yazılmasını içeren strateji, genel olarak “uyarlama” olarak adlandırılır ve kültürel-tarihsel bir çeviri stratejisi olarak önemlidir (Paker 1988: 382).

Tüm bu yerli ve yabancı çalışmalar gösteriyor ki, kaynak ve uyarlama metinler arasındaki farklılıklar, uyarlanmış metinde tercih edilen değişiklikler en az benzerlikler kadar önemlidir ve kültürler arası alışverişin en güzel örnekleridir. Bu değişiklikler çoğuldizge kuramında da altı çizildiği gibi “kültür planlaması” ereğine hizmet etmektedir. Bu açıdan bakıldığında yabancı bir edebiyata, kültüre ait olan metni kendi ihtiyaçları doğrultusunda ithal edip gerekli gördükleri hususlar üzerinde değişiklikler yapan çevirmenler de birer “kültür planlayıcısı”dır.

1.3.2. Betimleyici Kuram (Descriptive Translation Theory) ve Uyarlama: Gideon Toury'nin 1980'de *In Search of A Theory of Translation* adlı kitabıyla ortaya koyduğu betimleyici çeviribilim kuramının çekirdeğinde Itamar Even-Zohar'ın çoğuldizge kuramı vardır. Çoğuldizge kuramını geliştirerek kendi yaklaşımını oluşturmaya başlayan Toury, kuramı tanıttıktan sonra da üzerinde düşünmeye devam etmiş ve 1995'te kaleme aldığı kitabı *Descriptive Translation Studies and Beyond*'a eklediği yeniliklerle betimleyici çeviribilimi ayrıntılı olarak ele almıştır.

Betimleyici alan çeviri sürecindeki ilişkileri inceler ve genellikle ‘karşılaştırmalı çözümleme’ yöntemini kullanır. Bu yöntemin amacı çevirideki benzerlik ve karşıtlıkları saptamak değil, benzerlik ve karşıtlıklar arasındaki mevcut ilişkileri irdelemektir. ‘Karşılaştırmalı çözümleme’ yöntemi ile çeviri süreci, çeviri normları ve neticede de erek ekinin çeviri anlayışı belirlenir. Bu yöntemle ortaya konan çeviri normları kuramın çeviribilime kazandırdığı en önemli ölçütlerdir.

“(B)ir toplum ya da topluluğa uygun düşen davranışı gösteren ölçüt ve modeller” anlamına gelen normlar, Toury'nin yaklaşımına göre çeviriyi yönlendirir ve üç çeşittir: ‘**Öncül norm**’ (initial norms), ‘**süreç öncesi normlar**’ (preliminary norms) ve ‘**süreç içi normları**’ (operational norms). Öncül norm, çevirmenin çeviri eylemine başlamadan önce kaynak odaklı ya da erek odaklı çeviri anlayışına benimsemi konusunda verdiği karardır. Süreç öncesi normlar ise çevirinin hangi dilden yapılacağı, devir ve erek kültür dikkate alınarak hangi kaynak metinlerin çevrilmek üzere seçileceği konusunda verilen kararları kapsar. Son olarak çeviri süreci normları, çevirmenin çeviri sürecinde hangi

unsurları koruyup hangilerini değiştireceği hususundaki tercihleri hakkındadır. Srec içi normları kendi içinde de ‘**matriks/ana normlar**’ (matricial norms) ve ‘**metinsel-dilsel/metin içi normlar**’ (textual-linguistic norms) olmak üzere ikiye ayrılır. Çeviri metindeki ekleme, eksiltme ve dipnotları dikkate alan, bu sayede kaynak metnin eviri sürecinde erek ekine göre değişen biçimsel özelliklerini irdeleyen matriks normlara karşı metin içi normlar, eviri sürecinde benimsenen dilsel ve dilbilgisel tercihler üzerinde odaklanır (Even Zohar 1990: 45-51²⁰; Bengi ner 2001: 118; Yazıcı 2010: 134, 135). Bu normlar vasıtasıyla öncesinde ve eviri sırasında irdelenen çeviriler, ‘**zm+sorun**’ çiftlerine ayrılır. Bu sisteme göre kaynak metin parçalarıyla örtüşen eviri parçalarına ‘zm’ adı verilirken, çözümle örtüşen kaynak metin parçalarına da ‘sorun’ adı verilir. Öncelikle zm + sorun çiftleri arasındaki eşdeğerlikler saptanır. “Eşdeğerlik, erek ya da kaynak ekin kutuplarından birinin seçilerek, erek ekin kutbuna yakın olması durumunda ‘kabul edilebilirlik’ (acceptability), kaynak ekin kutbuna yakın olması durumunda ise, ‘yeterlilik’ (adequacy) lt esas alınarak saptanır”. Sonraki aşamada çözüm + sorun çiftleri arasındaki kayma ya da sapmalar belirlenir ve böylece eviri metinlerin erek ekin dizgesi içindeki konum ve işlevi ortaya konur (Yazıcı 2010: 137).

Kuram dhiline sınınan bu norm ve ölçütlerden hareketle çevirinin kaçınılmaz olarak en az iki dil ve kültür norm dizgesini içeren bir eylem olduğunu vurgulayan Toury’e göre çevirinin arkasındaki değer iki ana ögeden oluşur:

1. (evirinin) belirli bir dilde bir metin olması, dolayısıyla da o dilin ait olduğu kültürde ya da o kültürün bir kesiminde bir konumunun olması, bir boşluğu dolduruyor olması;
2. evrildiği dilde/kültürde, başka bir dilde daha önce üretilmiş olup, o dilin ait olduğu kültürde net bir konuma sahip olan bir metni temsil ediyor olması²¹ (Eker 2008: 152).

Toury’nin vardığı sonuç çevirilerin de erek edebiyat ürünleri arasında yer alması sebebiyle söz konusu yazın içinde özgün eserler gibi bir konumu ve işlevi olduğudur. Erek edebiyat kendi dizgesinde mevcut olmayan edebi tür ya da tekniği, konu ve temleri

²⁰ Even Zohar’ın bu makalesi http://sites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic84298.files/Required_Readings/Even_Zohar.pdf adresinden internet ortamında da okunabilir.

²¹ Toury’nin 1995’te Amsterdam’da yayımlanan “*The Nature and Role of Norms in Translation*”, (Descriptive Translation Studies an Beyond, s. 53-69, 281-299) adlı makalesinin Arzu Eker tarafından yapılan çevirisinden faydalanılmıştır.

temin etmek için çeviri yapma kararı alınır. Uyarlama da çeviri sürecinde erek edebiyattaki bu eksikleri tamamlamak için başvurulan yollardan biri ve zaman zaman en çok rağbet görenidir. Uyarlama yöntemiyle hem erek edebiyattaki eksikler giderilir hem de Toury'nin de üzerinde önemle durduğu gibi kaynak metnin kısıtlayıcılığından uzaklaşarak erek ekin yazarlarının yaratıcılığı, üslubu ve kültürel birikimiyle bu eserler yeniden üretilir. Dolayısıyla da uyarlama metinler erek edebiyat içinde telif metinler kadar mühim bir konum işgal eder ve pek çok mühim işlevi de yerine getirir.

1.3.3. Skopos Kuramı (Skopos Theory) ve Uyarlama: Yunanca “amaç”, “sonuç” ve “işlev” anlamına gelen Skopos kuramı, ilk defa Alman çeviribilimci Hans Vermeer tarafından 1978 yılında kaleme alınan bir makale ile tanıtılmıştır. Daha sonra 1984'te Katharina Reiss'in katkılarıyla kurama son şekli verilmiştir.

Vermeer'e göre, “(ç)eviri eylemi kaynak metne dayalı olarak kültürlerarası etkileşimi sağlamak üzere bir dizi sözlü ya da yazılı yönergeden oluşan görevin başlattığı bir süreçtir” (Yazıcı 2010: 145). Bu süreci açıklarken “**çevirmenin niyeti** (intention)”, “**çeviri metnin amacı** (skopos)” ve “**çevirinin işlevi** (function)” üzerine odaklanan kuramcıya göre çevirmenin amacı erek ekine ulaşmaktır ve bunun için yapılması gerekenler de şöyle sıralanmıştır:

1. Çeviri süreci sırasında yerine getirilen bir dizi eylem ve hedefi (çevirmenin niyeti)
2. Çevirinin biçimi ya da kipi, (çeviri metnin amacı) bundan böyle, çevirmenin bu kipi kullanmadaki amacı
3. Çeviri ürünün hedefi, bundan böyle geleceğe yönelik işlevi (çevirinin işlevi) (Yazıcı 2010: 147).

Çevirinin niyet, amaç ve işlevi belirlendikten sonra çeviri süreci başlar. Bu süreç de çevirmenin cevap bulması gereken bir dizi soruya göre adım adım ilerlemelidir. Çeviri sürecini meydana getiren adımlar ise şöyle sıralanabilir:

Şekil 7: Çeviri Süreci Adımları (Malgozewicz 2002: 95'den aktaran Bayrakdar 2008: 17)

Aktaran Kim?
Ne için?

Kime?
Ne üzerinden?
Nerede?
Ne zaman?
Ne amaçlı bir metin ile?
Ne hakkında bir şey söylüyor?
Ne hakkında bir şey söylemiyor
Hangi sıralama ile
Hangi unsurların etkisi ile?
Hangi sözcükler ile?
Ne gibi cümlelerle?
Ne tür vurgulama ile?
Hangi etki ile?

Bu aşamalar sonucunda kaynak ekinden alınan bir metnin kendi kültürel ortamından erek kültür ortamına çeviri amacına uygun transferi sağlanacaktır. Çevirinin kaynak metindeki ifade biçimlerine dayanmadığını vurgulayan Vermeer'e göre, bu süreçte hangi yöntemlerin kullanılacağı kararında çevirmen özgürdür. Kuram çeviri sürecinde çevirmeni özgür kıldığı kadar, çeviri sürecini belirleyen etmenleri belirlemede merkeze koymasıyla da çevirmene önemli bir sorumluluk yüklemiştir.

Çevirmen-işveren, çevirmen-kaynak metin yazarı, çevirmen-okur arasındaki ilişkilerin belirleyici olduğu kuramda, ardı sıra pek çok eylemde aktif ve karar mercii olan çevirmen görünmez kimliğinden sıyrılmıştır. Dahası kaynak ekinle erek ekin arasında aracılık yapan çevirmenin sadece kaynak dil ile erek dili çok iyi bilmesi yetmez, aynı

zamanda ekinler arası kültürel iletişimde “uzman” olması beklenir. Vermeer’e göre çevirmen “iki kültürlü bir uzman”dır (Vermeer 1995: 97).

Kuramın uyarlamayla ilişkisi de bu noktada, çevirmenin iki kültürlü bir uzman olarak kabul edilmesiyle başlar. Buna göre erek ekin için çeviri yapan ve kaynak metine bağlı kalma zorunluluğu ortadan kaldırılan çevirmen, çeviri yaptığı toplum için en uygun çeviri stratejisini seçecektir. İki kültür arasına bir köprü kurması beklenen aynı zamanda iki dilde de yetkin olan uzman çevirmen kaynak metindeki unsurları erek metne aktarırken dönüştürme, yeniden kodlama/yazma ve yerelleştirme eğilimiyle çeviri yöntemini belirleyecektir. Bu yöntemler de uyarlamanın altında listelenebilecek eylemlerdir (Schaffner 1998: 235-238)²².

1.3.4. İşlevsel Kuram (Functionalist Theory) ve Uyarlama: Christiana Nord’un Vermeer’in Skopos kuramına dayanarak geliştirdiği çeviribilim yaklaşımıdır²³. Çeviriyi bir iletişim olgusu olarak kabul eden Nord’a göre çeviride gönderici, alıcı ve belirli bir zaman ve yerde geçen bir olay söz konusudur. Bu iletişim modeli dâhilinde gönderici aktarmak istediği olayı niyetine uygun olarak iletir. Ancak gönderici ve alıcının farklı yer ve/veya zamanlarda olması aktarılan iletinin alıcıda farklı bir işlev yüklenmesine neden olur. Çünkü metnin işlevi ‘durağan’ değil ‘edimsel’dir ve farklı şartların hâkim olacağı çeviri süreci boyunca kaynak metnin işlevinin değişmeden erek metne aktarılması mümkün değildir.

Nord’un kuramına göre hem kaynak hem de çeviri metindeki işlevsellik bazı ‘**norm**’ ve ‘**uzlaşımlar**²⁴’a bağlıdır. Uzlaşımlar ise “oluşturucu” ve “düzenleyici” ilkeler olmak üzere ikiye ayrılır. Metin türü, biçimi ve düzenleniş şekli oluşturucu ilkeler kapsamına girerken, “çevirmenin erek ekin okurunun beklentilerine uygun olarak aldığı küçük

²² Schaffner ilgili çalışmasında uyarlamaya şöyle değinmektedir: “However, proponents of skopos theory argue for a wide definition of translation. As soon as one asks for the purpose of a translation, strategies that are often listed under adaptation, for example reformulation, paraphrase and textual explication, will come in naturally as part of translation. And critics of micro level decisions usually lift the texts out of their respective environments for comparative purposes, ignoring their functional aspects” (1998: 237).

²³ Nord’un kuramını ortaya koyduğu çalışmaları *Translating as a Purposeful Activity*, (Manchester: St. Jerome Publishing, 1997) adlı kitabı ve “A Functional Typology of Translation” (yay. haz. Anna Trosborg, *Text Typology and Translation*, Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins) adlı makalesidir.

²⁴ Yazıcı’nın verdiği bilgiye göre bu terim İngilizce “convention” teriminin karşılığıdır ve Nord (1997: 53) bu terimi “ortak bilgi ve beklentilere dayalı olarak bağlayıcı olmamakla birlikte, karşılıklı uzlaşımaya dayalı saymaca kurallar” olarak tanımlar (Yazıcı 2010: 157).

ölçekli kararlar” düzenleyici ilkeleri oluşturur (Yazıcı 2010: 157). Avrupa edebiyatı için XVI. yüzyılda başlayıp XVIII. yüzyıla dek süren, bizde XIX. yüzyılda hâkim olan uyarlamalar düzenleyici ilkeler gereği benimsenen yerlileştirme eğilimiyle açıklanabilir. Erek okurun alıştığı ve beklediği üzere kaynak metindeki yer ve kişi adlarının yerlileştirilmesi, erek kültüre uymayan kimi davranış ve yaşayış şekillerinin geleneğe göre yeniden düzenlenmesi çevirmenin bu kapsamda aldığı kararlardır.

İşlevsel kuramın çeviri metinleri iki türe ayırması, uyarlama açısından değinilmesi gereken diğer bir önemli unsurdur. Bunlar “**belgesel (bilgilendirici) çeviri**” ve “**aracı çeviri**”dir. Erek ekin açısından iletişimsel bir işlevi olmayan belgesel çeviride, kaynak ekine özgü bir durum yansıtılır. Erek ekin okuyucusu bu metne yabancı olduğunun farkındalığıyla gözlemlemekle yetinir. Satırarası çeviri, ‘sözcüğü sözcüğüne çeviri’, ‘filolojik (betikbilimsel) çeviri’ ve ‘yabancılaştırıcı çeviri’ bu tür çeviri metinlerde uygulanan çeviri yöntemleridir.

Uyarlamayı da içine alan aracı çeviri ise “özgün metnin tüm ya da bir kısım işlevlerinin erek metinde yerine getirecek bir çeviri metni üretmek anlamına gelir. Bu durumda söz konusu çeviri, kaynak ekine özgü iletişimsel etkileşim²⁵ modelini kendine örnek alarak erek ekinde benzer bir iletişimsel etkileşim kurmayı hedefler” (Yazıcı 2010: 160). Çeviri metin de tıpkı kaynak metin gibi kendi edebiyat dizgesi içinde çeviri amacı doğrultusunda bir işlevi yerine getirir. Bu tür çeviri üç alt sınıfa ayrılır: Prospektüs, kullanma kılavuzları gibi erek kitle üzerinde kaynak metnin kaynak ekindeki işlevini üstleniyorsa ‘eş işlevli çeviri’; kaynak metinden farklı bir işlev üstleniyorsa ‘ayrışık işlevli çeviri’ şeklinde tanımlanır. Bu tür çeviride, kaynak metinle çeviri metin arasında coğrafya ve zaman farkının olduğu durumlarda çevirmen, çağrı işlevini sağlamak için çeviri metnin göndergesel işlevini değiştirir. Zamansal, mekânsal farklılıkların yerlileştirilip erek dil ve kültüre uydurulduğu, erek edebiyat içinde yeniden üretildiği uyarlama, hem bu tür çeviriye hem de aracı çevirinin üçüncü alt grubu ‘türdeş işlevli çeviri’ye girer. Çünkü türdeş işlevli çeviride “erek ekinde kaynak metnin özgünlüğü ile boy ölçüşebilecek bir çeviri ortaya çık(ar)” (Yazıcı 2010: 160). Dünya edebiyatında Moliere’in bizde Ahmet Vefik Paşa’nın uyarlamaları bu tür çeviriye örnek olarak

²⁵ “İletişimsel etkileşim”, kaynak/erek metin yazarının kaynak/erek ekin okuyucusuyla arasındaki etkileşimdir.

verilebilir. Bu uyarlamalar kaynak metinle boy ölçüşebilecek, hatta yer yer kaynağından da üstün olan özgün eser kıymetinde metinlerdir.

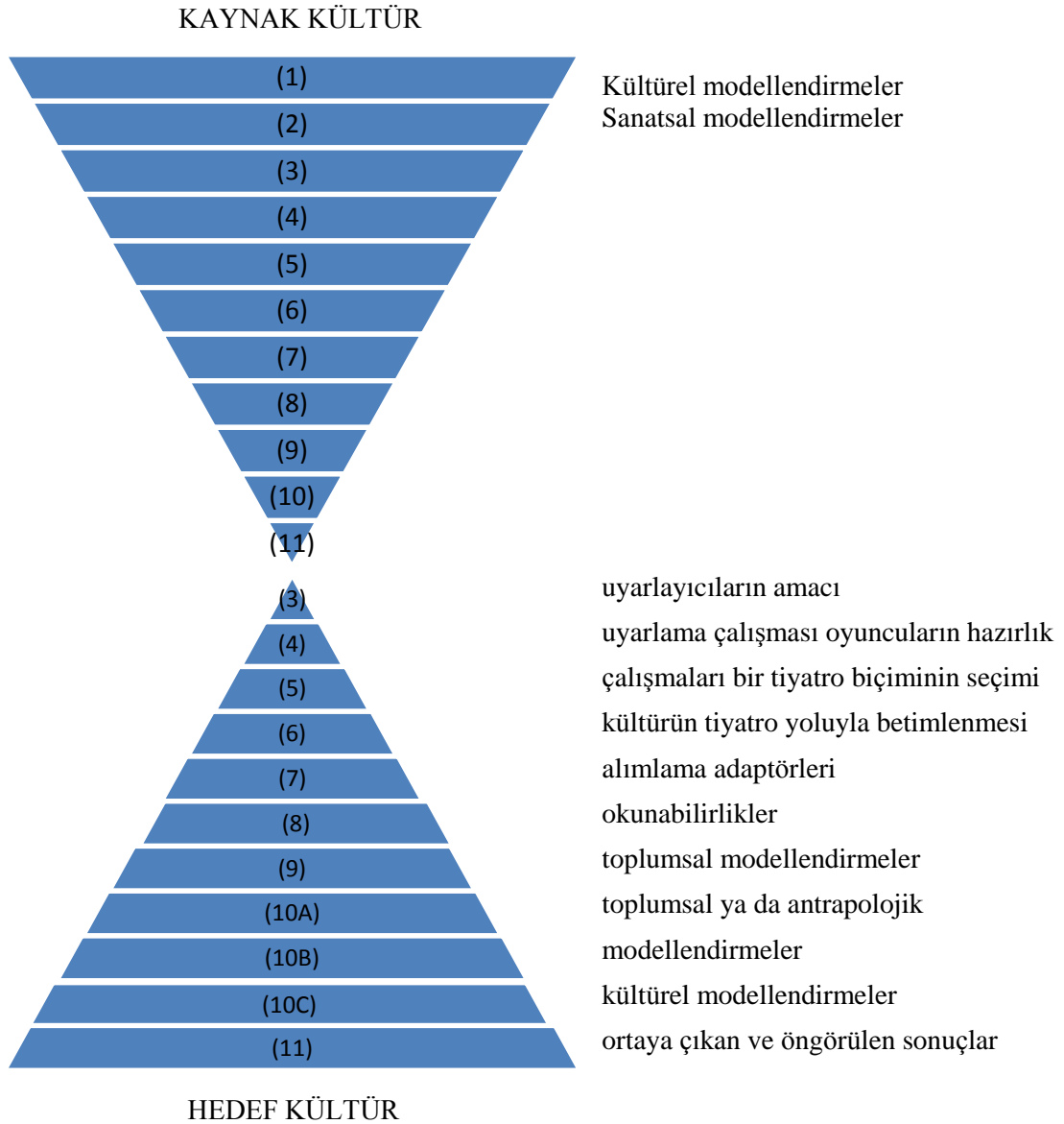
1.3.5.Patrice Pavis'in Kum Saati Modeli ve Uyarlama: Kum saati modeli, kültürlerarası aktarım ve göstergebilimsel çözümler üzerinde çalışan akademisyen Patrice Pavis'in 1990 yılında yayımladığı *Le Théâtre Au Croisement des Cultures*²⁶ adlı çalışması ile ortaya çıkmıştır. Pavis, *Sahneleme Kültürler Kavşağında Tiyatro* adıyla Türkçeye de çevirisi yapılan bu çalışmasında, kum saati modellemesi üzerinden tiyatro eseri uyarlamalarındaki kültür aktarımına yönelik bir kuram geliştirmiştir.

Pavis'in modeline göre, kum saatinin üst küresi kaynak kültürü, alt küresi ise çevirinin yapıldığı hedef kültürü temsil etmektedir. Uyarlama işlemi gerçekleştiği sırada üst küreyi dolduran kaynak kültüre ait temsili kum tanecikleri alt küreye doğru harekete geçecek ve kültürlerarası alışverişi böylece başlayacaktır. Bu alışveriş sırasında kaynak kültüre ait kültür tanecikleri doğrudan alt küreye geçemeyecek, hedef kültür tarafından yerleştirilmiş bir dizi filtreden geçeceklerdir. Filtreleme işlemi sırasında da antropolojik, toplumsal-kültürel ya da sanatsal modellendirmeler gibi kalıplaşmış öğeler çeşitli ölçülerde engellenirken, hedef kültüre yakın öğeler zorlanmadan kum saatinin dar boğazından geçecektir.

Çeviri işlemi sırasında kum saatinin dar boğazını geçemeyen kaynak kültür bileşenlerini irdeleyen, böylece kültürlerarası alışverişi kolaylaştırmayı amaçlayan kuram sayesinde, hedef kültürün kendisine yabancı bir kültürün öğelerini hangi aşamalardan geçirerek kabul ettiği anlaşılabilir olacaktır (Pavis, 1999, 33).

²⁶ Pavis, Patrice. 1990. *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris: Librairie José Corti.

Şekil 8: Kum Saati Modeli Şeması (Haleva 2011: 7)



Yukarıdaki model üzerinden üst küreden başlayarak aşama aşama kaynaktan ereğe kültür aktarım evreleri incelendiğinde en tepede birbirine sıkı sıkıya geçmiş toplumun özünü oluşturan kültürel modellendirmeler (1) ile bunların ürünü olan sanatsal modellendirmelerin bulunduğu görülür. Bu iki temel bileşen üzerinden yönetilen sanatsal üretim, daralarak devinimine devam eden kum saatinin dar boğazında son bulan (11). işleme dek yaratılma sürecine devam edecektir.

Alt kürede tiyatro kanalından kaynak kültürü alımlayan hedef kültürün ilk filtresi ise bu kültür alışverişini başlatan uyarlayıcıların uyarlama yapma amaçlarıdır. Bu ilk elenme aşamasından sonra tiyatro metni üzerinden yolculuğa devam eden kaynak kültür öğeleri (11). taban basamağına kadar başka filtrelerden de geçerek hedef kültür içindeki yerlerini alacaklardır.

Kum saati modellemesi tezin konusu olan tiyatro uyarlamalarına doğrudan odaklanması bakımından son derece önemli bir rehberdir. Ancak modelin hedef kültüre ait alt küresi incelendiğinde, tiyatro metninin sahnelenme aşaması ile de ilgilendiği görülmektedir. Uyarlama ile oluşturulmuş tiyatro yazını üzerinden ilerleyen çalışmanın dışında olan bu sahneleme, performans aşamaları çıkartılarak eser incelemelerinde kuramdan yararlanılacaktır.

1.4. UYARLAMA KURAMI

Çalışmanın bu bölümüne kadar, çevirinin bilimselleşmesinden önce ve sonra uyarlamaya bir çeviri stratejisi olarak değinen pek çok kuram ve bakış açısından bahsedildi. Bunlar çeviri sınırları içerisinde uyarlamaya yaklaşan ve uyarlamayı bir alt başlık olarak işleyen kapsamı dar çalışmalardır. Bu başlık altında kısaca değinilecek Robert Stam'ın *The Dialogics of Adaptation* adlı kitabı; Linda Seger'in *The Art Of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film* adlı eseri; John Bryant'ın *The Fluid Text: A Theory of Revision and Editing for Book and Screen* isimli çalışması ve Patrice Pavis'in *Problems of Translation for the Stage: Interculturalism and Post-Modern Theatre* adlı incelemesi uyarlama meselesine ayrıntılı olarak eğilen çalışmalardan öne çıkanlarıdır.

Kanadalı akademisyen Prof. Dr. Linda Hutcheon'ın 2006 yılında yayımlanan *A Theory of Adaptation* (Uyarlama Kuramı) adlı kitabı ise uyarlamayı müstakil ve çok boyutlu olarak irdeleyen özellikle üzerinde durulması gereken önemli bir çalışmadır. Bu başlık altında sözünü ettiğimiz bu kaynaklar ve Hutcheon'ın uyarlamanın âdeta röntgenini çektiği çalışmasından faydalanarak kapsamı ve işleyişiyle uyarlama teorisi ortaya

konmaya çalışılacaktır. Böylece uyarlama teorisi hakkındaki yabancı literatürün özü de derli toplu bir şekilde tanıtılmış olacaktır.

Hemen hemen adını zikrettiğimiz bu çalışmaların tümünde, uyarlama ile ilgili olarak ilk ele alınan nokta uyarlamanın kapsamını belirleyerek sınırlarını çizmek olmuştur. Bunların arasında da Hutcheon'un uyarlama eserler listesi en detaylı çalışma olmuştur. Hutcheon, yalnızca edebî alanda değil, hayatın her alanında, her şekilde var olan ve var olmaya devam eden, yaşayan bir olgu olarak gördüğü uyarlama ürünleri şöyle sıralamıştır:

- Edebî metinler arasındaki uyarlamalar,
- edebiyattan sinema ve tiyatroya uyarlamalar,
 - müzikal ortaklıklar,
 - öncü işlerin görsel sanat dallarında yeniden üretimi,
 - tarihin karikatürleştirilmesi,
 - şiirlerin şarkılaştırılması,
 - filmlerin yeniden üretimi,
 - edebiyat ve sinema ürünlerinden uyarlanan video oyunları ve diğer sanal ortam ürünleri (Hutcheon 2006: 9)²⁷.

Hutcheon'a göre böylesi geniş bir ürün yelpazesi sunan uyarlamaya, Batı kültürü hâlâ olumsuz yaklaşmakta ve bu ürünleri ödünç alınmış, paylaşılmış hatta çalınmış hikâyeler olarak görmektedir. Uyarlama için bir teori geliştirmeye çalışan bu kitap da uyarlamanın ikincil, önemsiz, bağımlı ve ek olarak görülmesine tepki olarak kaleme alınmıştır. Bu tepkiye bağlı olarak yazarın çıkış noktası da ikincil ve önemsiz görülen uyarlama ürünlerin neden hâlâ bu kadar başarılı ve güncel olduğu sorusudur. Yazarın aktardığı 1992 yılında yapılmış bir araştırmaya göre sadece sinema ve dizi sektöründeki uyarlamalar bile edebiyat uyarlamalarının popülerliği ve başarısını kanıtlar niteliktedir. Buna göre Oscarlı filmlerin %85'i ve Emmy ödüllü dizilerin de %95'i edebi metinlerden uyarlamalardır (Hutcheon 2006: 4).

Uyarlamanın sınırları belirlendikten sonra sıra bu çeviri işlemine daha yakından bakmaya ve işleyişini, prensiplerini anlamaya gelmiştir. Tüm bu çalışmalardan elde ettiğimiz bilgiyle uyarlamanın işleyişini “ilişki şekilleri”, “uyarlayıcı”, “izleyici” ve “bağlam” olmak üzere dört aşamalı bir teori içinde ele alabiliriz.

²⁷ Bu alıntının çevirisi tarafımızdan yapılmıştır.

1.4.1. Uyarlamada İlişki Şekilleri, Türler ve İşlemler: Bir hikâyeyi değişik anlatım vasıtalarıyla anlatabilir, gösterebilir ya da canlandırılabiliriz. Bununla birlikte her bir vasıtayla bakış açısı, dolayısıyla gramer, okuyucu/seyirci ile kurulan ilişkide değişikliğe uğrayacaktır. Hutcheon'a göre üç ilişki modu vardır: Bir hikâyeyi anlatmak (roman, öykü) birinci dereceden, göstermek (sinema, tiyatro vb.) ikinci dereceden ve etkileşimle aktarmak (video oyunları) üçüncü dereceden ilişki şekillerini verir. Bu üç ilişki modu da farklı derecelerde ve farklı yollarla okuyucu/seyirciye etki eder. Örneğin, anlatma modu (roman, öykü, şiir) kurgusal dünyadaki hayaller aracılığıyla etki ederken, gösterme modu (sinema, tiyatro, opera, bale) görsel ve işitsel açıdan etki eder. Katılımcı modu (video oyunları) ise fiziksel ve devinimsel olarak etki eder. Bu ilişki şekillerine göre kaynak ve uyarlama metin arasındaki etkileşim şekilleri de değişiklik gösterir. Dolayısıyla şekil ve anlatım yolları açısından üç farklı uyarlama şeması karşımıza çıkar:

Öyküleme (Telling) Araçları → Sahneleme (Showing) Araçları

Edebi metin (roman, öykü, şiir) → Sinema, televizyon dizisi, tiyatro, opera, bale, müzikal, radyo oyunu.

Genellikle basılı metinden performans ürününe doğru olan bu uyarlama şekli en çok tercih edilendir. Basılı metinde, karakterlerin çeşitli durumlar karşısındaki jest ve mimikleri, konuşma tonlarındaki değişiklikler belirtmek zorunda değildir. Metni yorumlayıp sahne eseri olarak yeniden üretmek yönetmene ve oyunculara kalmıştır. Öykülemeyen sahnelemeye geçişte öykü dramatize edilmeli, diyaloglar ile hareketler, işitsel ve görsel olarak yeniden kodlanmalıdır. Karakterler arasındaki ideolojik çatışma ve farklılıklar işitilip görülebilir hale getirilmelidir (Hutcheon 2006: 38-46).

Sahneleme (Showing) Araçları ← → Sahneleme (Showing) Araçları

Sinema, Televizyon Dizisi, Tiyatro, ← → Sinema, Televizyon Dizisi, Tiyatro,
Opera, Bale, Müzikal, Radyo Oyunu. Opera, Bale, Müzikal, Radyo Oyunu.

Bir performans türü ile anlatılan öykünün başka bir performans türüne uyarlanması da sıklıkla tercih edilen ve önceki başlığa göre daha kolay bir anlatım yoludur. Televizyon

ve sinema realist medya araçlarıdır. Dolayısıyla birbirleri arasındaki uyarılma işlemi daha kolaydır. Ancak opera veya müzikalden seçkin, sanatsal bir performans beyaz perdeye veya televizyona uyarlandığında ya sanatsal tarafın üstünlüğü kabul edilecek ve sinema gerçekliği feda edilecektir ya da sanat gerçekliğe yaklaşım doğallaşacaktır (Hutcheon 2006: 46-50).

Etkileşim/Katılım (Interacting) Araçları ← → Öyküleme (Telling) ya da Gösterme (Showing) Araçları

Edebi metin (roman, öykü, şiir)

Video, bilgisayar oyunları ← →

ya da

sinema, televizyon dizisi, tiyatro, opera,

bale, müzikal, radyo oyunu.

“Öyküleme”, “sahneleme” ve “etkileşim/etkileşme” araçları arasında katılımcı sayısındaki değişime göre karmaşık biçimsel ve yorumsal ilişkiler vardır. “Etkileşim” araçlarında “kasıtlı kullanıcı eylemi (deliberate user action)²⁸” etkindir. Video oyunlarının çoğu, nesir kurgudan ziyade geçirimli olmamakla beraber seçme hakkını paylaşmanın mantığıyla filme yakındır (Hutcheon 2006: 50-52).

Bu ilişki şekilleri ve uyarılmanın yapıldığı türün özelliklerine göre uygulanacak uyarılma işlemleri de çeşitlilik gösterir. Uyarılma esnasında bu işlemlerin sadece biri uygulanacağı gibi birkaçı da kullanılabilir. Bu işlemler şöyle sıralanabilir:

Özgün metnin kopyalanması/çeviri yazısı: Uyarılma esnasında değişmeden sabit kalan unsurlar da vardır. Bunlar uyarılma yapan kişinin etkilendiği ve müdahale etmeden hedef okuyucu kitlesine aktarmak isteği unsurlardır. Müdahalesiz aktarım da özgün

²⁸ Marie-Laura Ryan’ın önerdiği bu terim, dijital medyada arayüz ve veritabanı arasındaki temel ve gerçekten ayırıcı olan anlamındadır (Hutcheon 2006: 50).

dildeki metnin bir parçasının genellikle kelimesi kelimesine kopyalanmasıyla mümkün olur.

Atlama/kısaltma: Uyarlayıcının kişisel üslubu, dünya görüşü ya da hedef dildeki okuyucu kitlesinin beklenti ve beğenilerine, kültürüne göre kaynak metnin bir kısmının elenip ayıklanması ya da çıkarılması.

Genişletme: Özgün eserdeki örtülü şekilde verilen bilgileri ya da uyarlayıcının kendi tercihleri doğrultusunda esere eklemek ve altını çizmek istediği fikirleri metin içinde ya da dipnotlarda açık hale getirme, açıklayıp yorumlayarak genişletme.

Yabancılık/ Yerlileştirme: Özgün metindeki argo ya da lehçeye bağlı hedef okuyucu kitle tarafından bilinmeyen yabancı kelimelerin yerine hedef dilde kabaca karşılıklarını koyma.

Güncelleme: Özgün eserde güncel olmayan ya da pek tanınmayan, bilinmeyen unsurları modern ve bilindik denklemlerle yer değiştirmek. Bu kapsamda eserin tarihi, dönemi, eser kişilerinin yaşayışları, âdet ve gelenekler, yer ve kişi isimleri ve daha pek çok güncel olmayan unsur güncelleriyle değiştirilebilir.

Durumsal eşdeğerlik: Özgün eserde yer alan sosyal ya da kültürel değişkenlere göre hedef kültüre yabancı olan veya kabul görmeyecek durumların, davranışların, kurumların yerine daha tanıdık olan ve işlevsel açıdan bunlara eşdeğer olacak unsurların eklenmesidir.

Yaratma: Özgün eserdeki temel mesajı/fikirleri/işlevleri koruyarak daha genel bir değişiklik yapmak. Bu değişikliklerle hedef dil ve kültüre uygun, hedef kitlenin kabulünü kazanabilecek özgün eserde olmayan kişi, motif ve durumlar eklenebilir. Özgün ile uyarlama eseri birbirinden ayıran bu yeni unsurlar, uyarlayıcının kendi üslubu, yeteneği doğrultusunda başarı kazanır ve uyarlama eseri özgün eser seviyesine hatta daha üst seviyelere taşıyabilir (Bastin 1998: 7).

Bu değişiklikleri gerekli kılan unsurlar ise şunlardır:

Çapraz kod dökümü/çözümlemesi (cross-code breakdown): Hedef dilde kavramların dilsel denklığı olmadığı zaman (özellikle dilötesi çeviri durumunda) [yaygındır].

Durumsal yetersizlik (situational inadequacy): Özgün metnin gönderdiği bağlam hedef kültürde olmadığı zaman.

Tür değişikliği (genre switching): Bir söylem/anlatı tarzından başka birine geçiş (örneğin, yetişkin edebiyatından çocuk edebiyatına geçiş gibi) sık sık özgün eserin global bir yeniden yaratımını içerir.

İletişim metodunun bozulması (disruption of the communication process): Yeni bir çağın yaklaşım ya da ihtiyaçları doğrultusunda değişik okuyuculara hitap edebilme ihtiyacı sık sık üslup, içerik ve sunumda değişiklik yapılmasını gerekli kılar (Bastin 1998: 7).

1.4.2. Uyarlayıcı: Uyarlama hakkında yapılan çalışmalarda bu çeviri eyleminin faili olan uyarlayıcı üzerinde de ayrıntılı olarak durulmuştur. Çünkü üslubu, yeteneği, kültürlerarasındaki uzmanlığı ile uyarlamanın seyrini ve başarısını belirleyen en önemli değişken eyleyicisi olan uyarlayıcıdır. Öncelikle uyarlayıcı kimdir sorusuna yanıt arayan kuramcılar, uyarlamamanın kolektif bir eylem olduğu, dolayısıyla uyarlayıcının da her zaman tek bir isim olamayacağı saptamasına varmışlardır. Edebi metinler arası uyarlamalarda yazılı eser üzerinde ilan edilen belli bir/birkaç uyarlayıcı yazardan bahsetmek mümkündür; ancak romandan sinemaya, tiyatro, opera, müzikal ya da baleye uyarlamalarda sadece senarist uyarlayıcı değildir. Müzik ve sahne yönetmeni de uyarlayıcıdır; çünkü müzikle çeşitli hislerin yaratılmasını, sesle direkt olayların ve karakterlerin sunumunu sağlayan müzik yönetmeni de, kostüm ve sahne tasarımıyla öyküye ve karakterlere hayat veren kostüm yönetmeni de uyarlayıcıdır. Bunlardan başka öyküye jest, mimik ve seslendirmesiyle kısacası performansıyla hayat veren aktör de uyarlayıcıdır (Hutcheon 2006: 80-82; Reynolds 1993: 1-16; Giddings, Robert, Selby, Keith ve Wensley 1990: 110-128).

Kollektif kimliğinden başka uyarlayıcı önce yorumcu, sonra yaratıcıdır. Çünkü uyarlanmış metin taklit değil, daha çok yorumlanmış ve yeniden yaratılmış bir metindir. Buna bağlı olarak uyarlayanın iki sorumluluğu vardır: Başka birinin eserini uyarlamak ve bundan müstakil bir eser yaratmak. Bu sorumluluklar beraberinde dezavantajlar da getirerek uyarlayanın ahlaki bir kavganın içine sürüklenmesine, yaptıklarının özgün

metinlerle karşılaştırılıp yargılanmasına hatta aşağı görülmesine yol açar. Bu noktada, tüm dezavantajlarına rağmen “neden uyarlama?” sorusuna odaklanan Hutcheon’a göre dört cevap olasıdır: Ekonomik cazibe, yasal kısıtlamalar, kültürel sermaye ile kişisel ve politik motivasyon.

Ekonomik cazibe: Hutcheon’a göre uyarlamanın en önemli avantajlarından biri ekonomik açıdan getirisinin garanti olmasıdır. Özellikle opera, müzikal ve sinema gibi pahalı sanat dalları hazır seyirciye ulaşılabilecek güvenli bir yol ararlar. Bu genellikle geniş kitlelere ulaşarak başarılı olmuş, çok satanlar listesine girmiş ve klasikleşmiş edebi eserlerin uyarlama yoluyla sahnelenmesi ile olur. Böylelikle özgün eserin başarısı ve hazır hayran kitlesi paylaşılır ve uyarlanmış eser uyarlayanlarını maddi açıdan hüsrana uğratmaz (Hutcheon 2006: 86-88).

Yasal kısıtlamalar: Bu başlık altında özellikle Amerika ve Avrupa’daki telif hakkı yasaları üzerinde duran yazara göre, yasa maddelerinde uyarlama lehine uygulamalar mevcuttur. Örneğin, Amerika kanunlarına göre, edebi telif hakkı ihlali sadece kelimelerin edebi açıdan kopyalanmasını dikkate alır. Hutcheon’ın verdiği bilgilere göre romanları, film ya da video oyunlarına uyarlanan birçok yazar, açtıkları davalarda başarısız olmuşlardır. Çünkü, mahkemede önemli benzerlikleri kanıtlamak yasalar açısından oldukça zordur. Kanuna göre bir romanın filme uyarlanması dava edilmişse mahkemede romanın kurgusuna, karakterlere ve karakterlerin gelişimine, olayların sırasına bakılır. Ancak filme uyarlama sırasında romandan pek çok kesinti yapıldığı için uyarlanmış eser nadiren kanuni ceza kapsamına girer. Bu durum da uyarlamaya rağbeti arttıran sebeplerdendir (Hutcheon 2006: 88-91).

Kültürel sermaye: Uyarlama için motive edici etkenlerden biri de kültürel sermayeden faydalanılarak uyarlanan kültürel içerik sayesinde sınıf atlama, daha üst düzeye çıkma isteğidir. Bu arzuya bağlı olarak edebiyattan sinema ve televizyona yapılan pek çok uyarlama eserde, kültürel seviyeyi yükseltmek gibi pedagojik bir dürtü vardır. Pek çok edebiyat öğrencisi ve öğretmeni, edebiyat ve sanatla uğraşan pek çok kişi bu tür ikincil eğitim yolu olan uyarlamanın tüketicisidir. Çalışmada verilen bilgilere göre 1930’dan 1960’lı yıllara kadar başta Hollywood yapımları, uyarlamaya kültürel sermaye ve geniş kitlelere ulaşım aracı olarak bakmıştır (Hutcheon 2006: 91-92).

Kişisel ve politik motivasyon: Uyarlama usulünün ve uyarlanacak metinlerin, seçiminde maddi ve kültürel amaçlardan başka, uyarlayanın kişisel tercihleri de etkili olmaktadır. Çünkü uyarlayanlar sadece aktarıcı değil, aynı zamanda yorumcu ve yaratıcıdırlar. Yorumcu ve yaratıcı kimliği gereği uyarlayan kişi, uyarlayacağı özgün eseri ve yazarını kendi kişisel ve sanatsal tavrıyla algılar. Bu tavır, özgün eserin başarısı ve büyüklüğünü kabul edip, bu değeri övme gayesi ile olumlu bir anlam taşıyabileceği gibi, özgün eseri ve yazarını eleştirme, alay etme, parodisini yapma, hatta özgünü tamamen yıkarak, kaynağını maskeleye gibi olumsuz bir amaç da taşıyabilir (Cohen 1977: 255).

Hutcheon, bu yıkıcı ve eleştirel tavra örnek olarak, David Edgar'ın Charles Dickens'ın *Nicholas Nickleby* adlı romanından tiyatroya uyarladığı oyununu gösterir. Bu oyun, Kraliyet Shakespeare Tiyatrosunca düz bir roman dramatisasyonu olmanın ötesinde Dickens'ın toplumsal ahlak anlayışını eleştiren ve yıkan bir eser olarak değerlendirilmiştir. Benzer şekilde Shakespeare uyarlamalarında olduğu gibi kanonik kültürel otorite yerine bir yol arama ihtiyacı da uyarlama nedenlerinden biridir. Pek çok uyarlama eser yazarının Shakespeare'i, "yıkma için bir anıt" olarak görmesi gibi (Hutcheon 2006: 92-93).

Tüm bu ekonomik, hukuksal, kültürel, bireysel ve politik nedenlerden başka, uyarlamalar birden fazla türün içinde var olan "akışkan metinler"dir. Bu sebeple de uyarlama yöntemi, metinsel akışkanlığı yöneten yaratıcı bir işlemdir ve değiştirme dürtüsünün en açık kanıtıdır (Bryant 2002: 9).

Son olarak uyarlayanın başarısı ve yaratıcılığını irdeleyen Hutcheon'a göre başarı dört unsura bağlıdır:

- Uyarlayanın tür ihtiyacını doğru tespit etmesi,
- Uyarlayanın ortam ihtiyacını doğru tespit etmesi,
- Uyarlayanın üslubu ve yeteneği,
- Uyarlayanın kendisinden önce yazılmış metinlerle bireysel ilişkisi ve hangi eserlerin uyarlanabileceğini seçebilme becerisi (Hutcheon 2006: 84).

1.4.3. Hedef Kitle: Hedef okuyucu ya da seyirci kitlesinin uyarlamaya göstereceği tepki uyarlayıcı endişelendiren ana meselelerdendir. Hutcheon'ın ve konu hakkında görüş bildiren diğer kuramcılarının teorilerine göre, seyircilerin uyarlamaya karşı olumlu ya da olumsuz olarak göstereceği tepki, tekrarlanan öğeler ve farklılıklar ya da aşinalık ve yenilik arasındaki denge oranında değişir. Pek çok Fransız kuramcının aksine Julian Barnes, seyircilerin uyarlamadan aldığı zevkin kaynağı olarak özellikle tekrarlar üzerinde durur²⁹. Freudcular da aynı şekilde tekrarı, kaybı telafi etmek için bir yol ya da bir kontrol aracı olarak veyahut kopyalama ihtiyacı olarak kabul ederler. Çocukların aynı tekerlemeleri duymaktan aldıkları zevk ya da bir kitabı defalarca okumaktan alınan zevk gibi. Tıpkı ritüeller gibi, bu çeşit tekrarlar da konfor verir, doygun bir kavrayış sağlar ve takip eden olayları, bir sonraki adımı bilmenin vermiş olduğu güven duygusunu güçlendirir.

Oyun, tiyatro, müzikal ve film uyarlamaları olan Terrence McNally'e göre uyarlamaların seyirci nezdindeki başarısı, özgün eserle uyarlama yapılacak hedef kültür arasındaki benzerlikleri keşfetmeleri ve bu benzerliklere özgünlüğe verebilmelerine bağlıdır. Başarı sadece yinelemekten kaynaklanmaz, yinelenen unsurların yeniden yazılmasıyla da ilgilidir. Geleneksel halk anlatıları, masallar, söylencelerle kurulacak benzerlikle bu kültürel ve yazınsal motiflerin yeniden üretilmesi hedef kitlenin ilgisini çekecektir (McNally 2002: 19).

Tekrarın verdiği hazdan başka, pek çok teoriye göre özellikle klasik eserlerin uyarlamaları, seyirciye metinlerarası bir haz yaşatır. Kimilerinin seçkin kimilerinin de zenginleştirici bulunduğu bu çeşit uyarlamalarla seyirci, değişik ve çeşitli metinler arasındaki etkileşimi anlayabildiği ve metnin yer yer kapalı anlamlarını açıklayabildiği için “entelektüel ve estetik haz” haz duyar (Hutcheon 2006: 115).

Uyarlama seyircisi üzerine görüş bildiren kuramcılara göre uyarlama seyircisi iki ana gruba ayrılır: Uyarlamanın kaynağı olan özgün metni bilen ve bilmeyen seyirciler³⁰. Uyarlama, intihalin aksine ve parodiye benzer şekilde genellikle kimliğini açıkça ele

²⁹ Julian Barnes'ın 1998'de yayımlanan *England, England* adlı kitabından aktaran Hutcheon 2006: 114.

³⁰ Hutcheon'ın verdiği bilgilere göre uyarlamanın kaynağı olan özgün metni bilen ve bilmeyen seyirciler için kaynaklarda “learned/unlearned”, “competent/incompetent”, “knowing/unknowing” gibi değişik terimler kullanılmıştır (Hutcheon 2006: 120).

verir. Yasal sebeplerden dolayı uyarılma metinler, önceden yapılmış belirli bir çalışma veya çalışmalara “dayanıyor/esinleniyor” veya bu çalışmalardan “uyarlanmıştır” ibaresi taşır. Bu çalışmalarla daha önceden karşılaşmış seyirci, bilen seyircidir. Yorumbilimci teoriye göre, bilen seyircinin bilmeyenden farkı “beklenti ufku (erwartungshorizont/horizon of expectation)³¹”na sahip olmasıdır.

Beklenti ufku, bilen seyircinin uyarlanmış metinden beklenti ve istekleridir. Bilen seyirci kitlesi çoğunlukla özgün eserlerin hayranlarından oluşur. Uyarlayıcı bilinçli olarak bu hayranlıktan beslenir. Bu daha çok klasik edebi eserlerin ve günümüzün popüler, çok satan romanlarının sinemaya, televizyon dizilerine ya da tiyatro, opera gibi sahne sanatlarına uyarlamaları için geçerlidir. Bu durum, uyarlanan eser için hem hazır bir izleyici kitlesi sunmasıyla avantajlıdır hem de bu hayran kitlesinin beklentilerini karşılayabilme sorumluluğuyla dezavantajlara sahiptir. Çünkü özgün esere hayran olan kitle, uyarlamadan özgün hikâyeye sadakat bekleyecektir. Olay çizgisinde, sonda, karakterlerde, yer ve zamanda yapılacak değişiklikler hayranlarda hayal kırıklığı yaratıp, uyarlamanın başarısız bulunmasına sebep olabilecektir. Bu sebeple uyarlamaya karşı görüş bildiren Béla Balazs’a göre inşa edildiği türle ideal bir uyum yakalayan

³¹ “İlk defa bilgi sosyolojisinin kurucusu Karl Mannheim tarafından kullanılan bu terim, sanat eserinin anlaşıldığı, yeniden yorumlandığı, çağdaş problemlere, ihtiyaçlara ve uygulamalara uyarlandığı tarihsel bağlamı ifade eder. Edebî metinlerin yeni beklenti ufuklarına uyarlanması, eskinin yeniyile tek yanlı bir entegrasyonu değil, eski olgularla günümüz olgularının daimî diyalogunu gösterir. Mannheim bu terimi belirli bir sosyal grubun bakış açısına göre sınırları çizilen değerlerin, normların ve ilgilerin bir bütünü anlamına gelen dünya görüşü (world view) terimiyle birleştirir. Beklenti ufkunun a) edebî ya da estetik, b) psikolojik, c) sosyal olmak üzere üç ayrı bileşeni vardır” (<http://w3.balikesir.edu.tr/~mozsari/Literaryterms.htm> e.t. 20.05.2013) .

Bu kavram 1960’lardan sonra edebi eserlerin anlam ve yorumu konusunda okurun işlevi üzerine odaklanan alımlama estetiği kuramı çerçevesinde yeniden ele alınmıştır. “Deneyim ufku” ile beraber bu kuramın temel terimlerinden biri olan beklenti ufku, kuramın ilk temsilcilerinden Hans Robert Jauss tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Jauss’a göre farklı karakterlere, zevklere ve yaşam şartlarına sahip olan okurların edebi eserlerden de farklı beklentileri vardır. Okurlar “zevk alma”, “yeni şeyler öğrenme” ve “duygu ve düşünceleri pekiştirme” gibi bileşenlerden oluşan beklenti ufku sayesinde eserlerle bağ kurarlar. Bu bağ da Jauss tarafından “düşünsel beklenti” ve “estetik beklenti” olmak üzere iki ayrı düzlemde tanımlanmıştır. Düşünsel beklenti okurun kendi hayatı ile kurmaca eserdeki kişilerin hayatı arasında benzerlik kurması anlamına gelirken; uyarılma kapsamında bizim için daha önemli olan estetik beklenti ise konunun, karakterlerin, fikirlerin nasıl işlendiğine dair beklentilerdir. Okurun daha önceki okumalarından bildiği eserlerle bağ kurarak geliştirdiği beklentilerdir (Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bknz. Aytaç 2003: 150, 151; Göktürk 2006: 25-34; Moran 2007: 240-248).

şaheserler uyarlanamaz. Çünkü şaheserlerin hayranı olan belirli seyirci kitlesi değişikliklere karşı direnebilir (Andrew 1976: 87,88)³².

Bilen seyircinin bir başka dezavantajı da uyarlayıcının, seyircinin bilgisine güvenerek boşlukları doldurmasını beklemesinden kaynaklanır. Kimi zaman bilen seyirciye bu aşırı güven neticesinde uyarlama eser referanssız ve ön bilgisiz anlaşılmaz bir hale gelebilir. Hâlbuki teoriye göre uyarlamanın kendi başına başarılı olabilmesi için hem bilen hem de bilmeyen seyirciye ihtiyacı vardır.

1.4.4. Bağlam (Zaman ve Mekân): Edward Said'e göre fikirler ya da teoriler dört element halinde seyahat eder: İlk koşullar kümesi, geçilen mesafe, kabul ya da ret koşulları kümesi, fikirlerin yeni bir zaman ve mekân içinde dönüştürülmesi (Said 1983: 226-227). Fikirlerle örülmüş hikâyelerin seyahatine dayanan uyarlamalarda da örnek alınan işler, yeni bir bağlam³³ içinde yerlileştirerek dönüştürülür. Özgün metindeki yerel özellikler, yeni bir zaman ve coğrafya için dönüştürülür ve böylece yepyeni, melez bir eser oluşturulur.

Uyarlamayla ilgili en temel mesele de kaynak eserin erek kültüre aktarımı sırasında, uyarlayanın bağlam, yani zaman ve mekân üzerinde yapacağı tasarruf ve değişikliklerdir. Bu değişiklikleri kaynak eserin verildiği tarihi dönem, sosyal ve kültürel yapı ile uyarlama eser arasındaki farklılıklar zorunlu kılar. Çünkü uyarlama eserler de tıpkı kaynak eserler gibi belli bir zaman, mekân, sosyal ve kültürel çevrede var olan, dolayısıyla bu ortamın şartlarıyla şekillenen metinlerdir.

Hutcheon'a göre adaptör fişi ve elektrik çevirici, uyarlamanın nasıl çalıştığını anlamak için mükemmel metaforlardır. Güç farklı AC/DC ve 120v/220v gibi şekillerde gelir ve kullanım şekline göre farklı şekillere (farklı ülkelere) uyarlanır. Uyarlayıcı, fişi ve

³² Bu kaynağa e-kitap formatında ulaştığımız adres için bkz.

http://books.google.com.tr/books?id=HRR8QFZuTu8C&pg=PA76&hl=tr&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false

³³ “Bir dil göstergesini çevreleyen, ondan önce ve sonra gelen, birçok durumda, söz konusu göstergeyi etkileyen, onun anlamını, değerini belirleyen gösterge ya da göstergeler bütünü” (Kıran 2007: 385) şeklinde tanımlanan “bağlam, iletişimin olduğu bütünlüğü, koşulu, durumu anlatır. İletişimde bağlam bir ilişkinin, bir faaliyetin olduğu koşulları, örgütlü yer ve zamandaki durumu anlatır. İletişim boşlukta olmaz; durumsallıktan, geri plandan veya geçmişten yoksun bir süreç değildir. İnsanlar birbiriyle iletişimlerini belli yer ve zamanda, belli tarihsel, teknolojik, örgütlü, psikolojik ve amaçsal koşulların biçimlendirdiği durumlar içinde yaparlar” (Erdoğan 2005: 79).

elektrik dönüştürücü gücü, belirli bir mekân ve zamanda kullanılabilir bir hale getirmek için dönüştürerek taşınmasını sağlar. Bu aynı zamanda uyarlama işlemiyle yapılan yerlileştirmenin de fonksiyonudur.

Uyarlama esnasında zaman, mekân ve kültürel yapı üzerinde yapılan değişiklikler Hutcheon, Robert Stam ve Patrice Pavis gibi araştırmacılarca bir tür “yerlileştirme” işlemi olarak tanımlanmıştır. Susan Stanford Friedman, bu antropolojik terim “yerlileştirme (indigenization)”yi bir çeşit kültürlerarası karşılama ve konaklamayı açıklamak için kullanmıştır. Yerlileştirme, ulusal söylemin içindeki milli ve dini unsurları içerir. Daha genel anlamıyla, uyarlama açısından yerlileştirme bir tür ajans gibi çalışır. İnsanlar ne istediklerine karar verip, onları seçerler ve seçtikleri şeyleri kendi topraklarına göre dönüştürüp aktarırlar (Hutcheon 2006: 148-153).

Yerlileştirme işleminin ilk aşaması, eserin zamanının güncellenmesidir. Uyarlayıcı, örnek aldığı metni öncelikle kendi zamanına aktararak hedef seyirci/okuyucu kitlesinin ilgisini çekmeye çalışır. Klasikleşmiş eserlerin edebi metinlere ya da görsel sanatlara uyarlanan çağdaş versiyonları bu ihtiyacın gereğidir. Zamansal değişikliklerden sonra ikinci aşamada olayların geçtiği mekânların yerlileştirilmesi sağlanır. Kaynak eserde geçen mekânlar hem isimleri hem de özellikleriyle uyarlamanın yapıldığı coğrafyaya göre değiştirilir. Zamansal açıdan güncellenen eserler, olayların geçtiği, kişilerin yaşadığı mekân özellikleriyle de güncellenip yerlileştirilerek yeniden üretilir. Böylece tanıdık bir hikâyeye karşılaşan hedef okuyucu/seyirci kitlesinin ilgisi çekilir ve aynı zamanda hikâyenin gerçekliği de bilindik mekânların kullanılmasıyla kuvvetlendirilir.

Zaman ve mekânın güncellenip yerlileştirilmesi beraberinde üçüncü ve son aşama olan yaşam tarzı ve kültürel öğelerin değiştirilmesini de getirir. Çünkü her devrin ve coğrafi bölgenin kendisine has bir kültürü vardır. Dolayısıyla zamanı ve mekânı farklı olan kaynak eserdeki olaylar, ilişkiler, yaşam tarzı, kişilerin davranış ve konuşmaları, hayata bakışları da kendi kültürel özelliklerinin yansıması olacaktır. Uyarlama işlemi sırasında bu kültürel öğelerin temizlenmesi ve hedef kültüre göre yeniden kodlanması gerekecektir. Uyarlama bu sebeple kültürlerarası bir aktarımdır. Özgün metin ile uyarlanmış metinde toplumlar arası bir diyalog vardır. Uyarlamanın bu özelliğinin üzerinde duran araştırmacılar aynı kültürün içindeki değişiklikleri “dar oylumlu

(microlevel) değişiklikler”, farklı kültürler arasındaki değişiklikleri ise “geniş oylumlu (makrolevel) değişiklikler” olarak tanımlanmış ve bu başlıklar altında incelemiştir. Bu değişikliklerin kapsamına bağlı olarak da iki uyarlama şekli ortaya çıkar: “Lokal uyarlama” ve “global uyarlama” (Stam 2005: 42-44; Bastin 1998: 7).

Geniş oylumlu değişikliklerin genellikle ekonomi, yasal koşullar, gelişen teknoloji, din, ırk ve cinsiyet politikası üzerindeki değişiklikleri içerdiğini ifade eden Hutcheon bu değişikliklere örnek olarak Kuzey Amerika tiyatrosu oyunlarından *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing* (1987)’i verir. Bu oyunda bir aktör Hristiyanlık imajının yansıması olarak üç tanrıçayı (Afrodit, hamile Doğa Ana, Athena) canlandırırken, oyun Japon tiyatrosuna aktarıldığında makrolevel değişikliklerle bu üç tanrıçanın yerini dans eden üç kadın, diyalogların yerini de sessizlik almıştır. Benzer farklılıklar yüzünden Shakespeare’in eserlerindeki kültürel güç, bir İngiliz tarafından, yurtseverlik ve milli kültür adına çevrilip kabul edilebilirken Amerikalılar, Avustralyalılar, Yeni Zelandalılar, Hintliler, Güney Afrikalılar ya da Kanadalılar için bu güç yeni bir şeye dönüşmeden önce farklı tarihsel koloni bağlamlarında uyarlanmak zorundadır. Bu uyarlama türlerinin hiçbiri Çin yerlileştirmesine benzemeyecektir. Çin yerlileştirmesinde Shakespeare’in eserleri “bireyselliğin karşılanması, öz bilincin uyanması, bireysel rekabet ve gericiliğe karşı ahlaki prensipler, özgürlük, eşitlik ve evrensel aşk” kültürel kodları içinde dönüştürülecektir. Kısacası, demokratik bir toplumun ideoloji ve değerleri, totaliter bir devletin bunlara zıt düşünce değerleriyle sunulacaktır (Hutcheon 2006:151).

Genişoylumlu değişiklikleri gerektiren kültürlerarası uyarlama, sadece zaman ve mekânın yerleştirilmesinden de ibaret değildir. İzleyici için kültürel ve sosyal anlamın iletilmesi ve Patrice Pavis’in tabiriyle “beden dili (language-body)” aracılığıyla yeni bir çevre içinde yeniden yazılması gerekir. Pavis’e göre kültürlerarasılıkta farklı kültürlere ait jest ve mimiklere dayanan görsellik, işitsellik kadar önemlidir. Jest ve mimikler, giyim, mimari, kültürel hayat, inanış ve düşünce sistemine dair bilgi verir. Özellikler yazılı metinden performans eserlerine aktarımda dilsel malzemedeki farklılıklar kadar hareket ve fiziksel aktivitelerle aktarılacak psikolojik, dini, ulusal kültür, cinsiyet ve ırka dair de farklılıklar olacaktır (Pavis 1989: 30).

Geniş oylumlu değişikliklerle ortaya çıkacak global uyarlama tüm metne uygulanabilir. Bu çeşit uyarlamada, uyarlama kararı çevirmenin kendisi tarafından alınabilir veya dış gler (rneğin yayınevinin yayın politikası) tarafından dayatılabilir. Her iki durumda da global uyarlamada, kaynak metnin etkisi, fonksiyonu ve amacını uyarlama metinde yeniden kurmaya yönelik bir eviri stratejisi izlenir. evirmenin müdahalesi sistematiktir ve zgnün fonksiyonu yeniden kurulurken eserin şekli unsurları, hatta anlamı bile feda edilebilir (Bastin 1998: 7).

Lokal uyarlama, kaynak dil ve kültürle hedef dil ve kültür arasındaki kısımlı farklılıkları gidermek üzere metnin seçilmiş parçalarına uygulanır. Bu uyarlama türü geçici, yerel ve sınırlıdır. Kaynak metnin genel tutarlılığını bozmadan bütün üzerinde sınırlı etkilere yol açar.

1.4.5. Çok Katmanlı Uyarlama Metin: Metinlerden metinlere, kültürlerden kültürlere seyahat eden uyarlama metinler, arka planında başka metinlerin olduğu çok katmanlı ürünlerdir. Diğer metinlerle geniş bağlar kuran, zgnlik ve teklik gibi post-romantik kavramlara meydan okuyan uyarlama eserler, bu yönleriyle XX. yüzyılın en önemli kuramlarından biri olan metinlerarasılıkla birleşirler.

Metinlerarasılığa göre metinler görülebilen ve görülemeyen, duyulabilen ve duyulamayan bir alıntılar mozaiğidir. “Her metin bir metinlerarasıdır; onda farklı düzeylerde az çok tanınabilecek biçimler altında öteki metinler yer alır: Daha önce edinilen ekinden gelen metinler ile etrafımızdaki ekinden gelen metinler. Her metin eski alıntılarının yeni bir örgüsüdür”³⁴. Dolayısıyla “her şey daha önceden söylenmiştir”, tüm metinler önceden yazılıp söylenmiş şeylerin tekrarından ibarettir. Yani her eser metinlerarası, her eser bir çeşit uyarlamadır.

Rus kuramcı Mihail Baktin’in syleşimcilik (dialogisme)³⁵ kuramından yola çıkılarak oluşturulan ve ilk kez Julia Kristeva tarafından kullanılan metinlerarasılık “kabaca iki

³⁴ Roland Barthes (“Texte (Thorie du)”, s. 1015)’tan aktaran Aktulum 1999: 56.

³⁵ Baktin’e göre sözce bir başka szceyle etkileşim halinde olmaksızın varolamaz. Syleşim de bir metinden öteki metne yer değiştiren sözcenin iki metin arasında kurduğu bağdır. Baktin’in syleşimcilik ilkesi, metnin içinde söylemsel bir çeşitlilik olduğu, yapıtın başka yapıtlarla olduğu kadar, tarihsel ve toplumsal olgularla da sürekli bir alışveriş içinde olduğu düşüncesine dayanır. “İster güncel, ister sözdizimsel, ister bilimsel olsun -hiçbir yazımsal söylem, ‘nceden söylenmiş’e, ‘bilinen’e, ‘ortak

ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak anlaşılmalıdır. Kavram genel olarak bir yeniden yazma (réécriture) işlemi olarak da algılanabilir” (Aktulum 1999: 17). Kuramcılara göre metinlerarası ilişkiler bağlamında bir yöntem olarak öne çıkan yeniden yazma, aşağıdaki tanımdan da anlaşılacağı üzere uyarlamadan başka bir şey değildir.

Bir yazarın başka bir yazara ait bir metni, bir gönderge metnini, bir alt metni (hypotexte) yeniden yazması, onu yeni bir durumda, yeni bir bağlamda, yeni bir okur kitlesi için, yeni işlevlerle, yeni ereklerle dönüştürmesi işlemidir. ‘Yeniden yazma’ genel olarak hangi türden olursa olsun, önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesi olarak tanımlanır (Aktulum 2006: 158).

Metinlerarasılık bağlamında uyarlamayla ilişki kuran bir diğer kavram da yeniden yazma sırasında gerçekleştirilen “dönüşüm” kavramıdır. Bu kavram metinlerarasılık kuramından önce Noam Chomsky’nin sözdizimsel yapıların çözümlenmesi için önerdiği “dönüşümsel çözümleme” yöntemine dayanmaktadır. Bu kavramı daha sonra metinlerarasılık kapsamında ele alan Julia Kristeva, dönüşümsel çözümleme modelinde sadece eşsüremsel düzlemde kalan Chomsky’e ek olarak artsüremli düzlemi de dâhil eder. Böylece, “eşsüremsel düzeyde, anlatıyı dizimsel açıdan ele alarak, ‘kesitlerin düzenlenişinin, olayın sıralanışının, eyleyenler olgusunun’ evrim geçirip geçirmedigini, gelişip gelişmediğini, gösteren ve gösterilen düzeyinde baştan sona bir değişiklik meydana gelip gelmediğini araştırır(arak)” “önceki sözcenin yeni bağlamda aldığı biçimsel ve anlamsal dönüşümü bulmaya çalışır” (Aktulum 1999: 45-47).

Kristeva’nın detaylandırıp yeni bir boyut kattığı bu kavramı, edebî metinler sınırları içinde düşünecek olursak karşımıza “edebî dönüştürme” kavramı çıkar. “Edebî dönüştürme, herhangi bir edebî metnin, ögenin, motifin, figürün, nesnenin veya varlığın yeni bir anlam ilgisi içerisinde, belli bir amaç doğrultusunda edebî eserin içinde dönüştürülmesi veya edebî esere dönüştürülmesi yahut edebî eser seviyesinde dönüştürülmesidir” (Gariper ve Küçükcoşkun 2007:139). Bu dönüştürme işleminin arka planında sanatsal ya da ideolojik amaçlar yatabilir. Yazarlar bu yolu ya sanatçı kişiliklerinden hareketle edebî bir yenilik, yeni ve daha iyi bir eser üretmek amacıyla

düşünce’ye yönelmeden edemez. Söylemin söyleşimci yönelimi her söyleme özgü bir olgudur”(Aktulum 1999: 26).

benimser ya da yaşadıkları çevrenin sosyal, kültürel ve siyasi koşulları, beğeni anlayışı gereği bu yolu tutmak zorunda kalırlar (Gariper ve Küçükcoşkun 2007:139).

Uyarlama işleminde de seçilen metin, hedef kültür, siyasi ve sosyal ortam ile okuyucu kitlesinin beklentilerine göre uyarlayanın kişisel ve sanatsal amaçları doğrultusunda yeni bir edebî eser ortaya çıkacak biçimde dönüştürülür. Yani metinden metine sürekli devinim halinde bulunan uyarlama eserlerin özü de “edebî dönüştürme”ye dayanır.

Edebî dönüştürme, yeni oluşturulan metnin model olarak alınan kaynak metinle olan ilişkisinin derecesine göre *kısmî dönüştürme*, *orta seviyede dönüştürme* ve *ileri seviyede dönüştürme* olmak üzere üç temel başlık çerçevesinde ele alınabilir. Kısmî dönüştürme işlemi sınırlı bir şekilde kaynak metinden fazla uzaklaşmadan gerçekleştirilirken; orta seviyede yapılan dönüştürmede kaynak metnin biraz daha dışına çıkılır ve kaynak metnin unsurlarıyla yeni metnin unsurları sentez halinde bir arada verilir. Edebî dönüştürmede son nokta olarak kabul edilebilecek ileri seviyede dönüştürmede ise kaynak metne ait öğeleri silmek hatta kaynak metni yıkarak onun yerine geçme gayesi taşıyan bir dönüştürme işlemidir (Gariper ve Küçükcoşkun 2007: 139, 140).

Kısmî, orta ya da ileri seviyede edebî dönüştürme iki yolla yapılabilir: Biçimce dönüştürme ve anlamca dönüştürme. Dönüştürme kavramı çerçevesinde edebî eserlere yaklaşıldığında ilk olarak dikkat çeken değişiklikler, biçime ait şekli unsurlarda yapılan dönüştürmelerdir. ***Biçimce dönüştürme*** de yapılan değişikliğin derecesine göre çeşitlenerek kendi içinde alt başlıklara ayrılır.

Türe bağlı dönüştürme: Bu tür biçimsel dönüştürmede model alınan kaynak metnin yazıldığı edebî tür, bilinçli olarak değiştirilir. Böylece yeni oluşturulan metin, kaynak metinden bağımsız yeni bir türün özelliklerine bağlı olarak şekillenir.

Olay örgüsünde dönüştürme: En sık rastlanan dönüştürme biçimlerinden biri olan olay örgüsündeki değişikliklere hem yeni oluşturulan metnin kaynağının kopyası olmasını engellemek gereğiyle hem de yeniden yazılan eserin verildiği dönemin şartları gereği başvurulur. Yeniden yazılan metnin yazarı, dönüştürme sürecinde olay örgüsünde genişletme ya da özetleme, kısaltma yaparak bazı metin parçalarını, bu parçalarda

verilen olayları çıkarıp ekleyebilir. Bununla beraber olayların seyri, serim ve düğümler ile sonuçta da değişiklikler yapılabilir.

Motiflerde dönüştürme: Motiflerdeki dönüştürme olay örgüsündeki değişikliklere bağlı olarak ortaya çıkar. Yazarın tercihine göre kaynak metindeki kimi motifler aynen tekrar edilebilirken; kimileri ayıklanabilir, bu motifler değiştirilerek dönüştürülebilir ya da yepyeni motifler eklenebilir.

Dil ve üslûpça dönüştürme: Yeniden yazma ve buna bağlı olarak edebî dönüştürmenin başlıca gayesi model olarak alınan eserden farklı, yeni ve daha iyi bir eser ortaya koymaktır. Bu gaye sebebiyle yazar, dili kullanma becerisini, şahsi üslûbunu kullanarak oluşturacağı metne kendi imzasını atmaya çalışacaktır. Bu yaratıcı dönüştürme sayesinde yeniden yazılan metinde, kaynak metnin yazarının sesi duyulmaz olacak ve oluşturulan metin telif eser kıymetine ulaşabilecektir.

Dört başlık altında ele aldığımız biçimce dönüştürmeden başka, edebî eser üzerindeki anlam düzleminde gerçekleştirilen ***anlamca dönüştürme*** de bir edebî dönüştürme yolu olarak bu kapsamda ele alınmalıdır. Bu çeşit dönüştürme işlemi de dört başlık altında toplamak mümkündür: Estetik dönüştürme, parodik, alaycı ve ironik dönüştürme, kişiler seviyesinde dönüştürme ve ideolojik dönüştürme.

Estetik dönüştürme: Model aldığı metni yeniden yazarak edebî açıdan yeniden bir yaratım sürecine giren yazar, kaynak metnin yazarının sanat anlayışını devam ettirebileceği gibi kendi çağının ve yaşadığı toplumun değer yargıları ve estetik anlayışına göre hareket etme ihtiyacı da duyabilir. Bu ihtiyaç metnin üzerinde temellendiği estetik anlayışında kırılmalara yol açarak, kimi değer yargılarının ayıklanmasına ya da yeniden tanımlanarak farklı içeriklerle doldurulmasına sebep olabilir.

Parodik, alaycı ve ironik dönüştürme: Edebî dönüştürme sırasında model alınan metnin içeriğine müdahale yollarından biri de alaycı, ironik yaklaşımla metni yeniden yazmaktır. Zaman zaman parodiye dek varan bu çeşit dönüştürmede model metindeki kimi motifler, mesajlar, kişiler, davranışlar ironik biçimde dönüştürülebileceği gibi eserin tamamı da bu işleme tabi tutulabilir.

Kişiler seviyesinde dönüştürme: Yeniden yazma yoluyla model aldığı metni dönüştüren yazar, hem kendi sanat anlayışı ve üslubuna hem de yaşadığı çağın ve toplumun kabullerine göre eser kişileri üzerinde oynayabilir. Yazar, kendi tezini okuyucuya aktarmak için dolaylı olarak eserinin kişilerinden faydalanabilir. Yazarın kurgusal dünyadaki izdüşümü olan bu kişiler esere sonradan eklenebileceği gibi, var olan kişiler arasından seçilip dönüştürülebilir. Bu müdahale esnasında model metindeki kimi kişiler kurgu dünyasında çıkarılabilir, bu kişilerin karakterleri ve davranışları değiştirilebilir ya da model metinde olmayan yeni kişiler eklenebilir.

İdeolojik dönüştürme: Önceki başlıklar içinde de az çok etkili olan ideolojik unsurlar, yazarları kaynak metni yeniden yazmaya iten etkenlerden en ağır basanıdır çoğu zaman. İdeolojik dönüştürmede model metnin fikri yapısından mesajından faydalanan yazar, bu malzemeyi kendi ideolojisi ve vermek istediği mesaja göre yeniden şekillendirir. Böylece hazır şablon vazifesi gören model metin, kişiler, motifler, imge dünyası ve diğer unsurlar üzerinde yapılacak dönüştürmeyle yeni bir içerikle doldurulur.

Metinlerarasılık kuramı çerçevesinde irdelenen bir metnin örnek alınarak biçim ve içerik açısından dönüştürülerek aşama aşama yeniden yazılması uyarlamamanın işleyiş prensibini de açıklamaktadır. Diğer metinlerle kurulan bu ilişkiler ağı neticesinde ortaya çıkan çok katmanlı metin uyarlama metni de işaret etmektedir. Uyarlama sürecinde uyarlayıcının aldığı kararların, kaynak metne müdahale şekillerinin ve sonuçta ortaya çıkan metnin çözümlenmesinde sözünü ettiğimiz çeviribilim kuramlarıyla beraber metinlerarasılık da faydalanılacak araçlardan biri olmalıdır.

Uyarlama yönteminin çeviri tarihi boyunca yerinin irdelendiği, ayrıca özel olarak işleyişine odaklanan bir çözümlemenin sunulduğu bu kuramsal çalışma sonucunda, uyarlamamanın daima çevirinin yaratıcı kısmını temsil ettiği görülmüştür. Modern çeviribilimin doğuşundan itibaren de birbiri ardınca ileri sürülen kuramsal çalışmalarla uyarlamamanın kaynağı yıkan ve yerli öze yeniden inşa eden ileri bir çeviri etkinliği olduğunun altı çizilmiştir. Sahip olduğu bu teknik özelliklerle uyarlama yöntemi, hem edebî tür ve ürün eksikliği yaşayan erek edebiyat dizgelerindeki üretkenliği arttıracak hem de uyarlayıcının kendi yorumunu yapmasına ve yaratıcılığını ortaya koymasına imkân tanıyacaktır.

2. BÖLÜM

XIX. YÜZYIL SONUNDAN XX. YÜZYIL BAŞINA DEK TÜRK EDEBİYATINDA ÇEVİRİ FAALİYETLERİ VE BU FAALİYETLER İÇİNDE TİYATRO UYARLAMALARININ YERİ

Çeviri eylemi, kültür tarihinden ve sosyal değişimlerden bağımsız değildir. Çeviri faaliyetleri tarih boyunca, toplumların yaşadığı kültürel kırılmalar ve değişimlerde yönlendirici olmuş, yeni kültürel zenginliklerin edinilmesinde başvurulan değerli vasıtalar olarak işlev görmüşlerdir. Bu açıdan Türklerin kültür tarihine yaklaşan araştırmacılar, dört kültür değişimi evresinden bahsetmiştir: 1. “İslamiyet’e geçiş”, 2. “Anadolu’ya yerleşme”, 3. “Osmanlı İmparatorluğu’nun yayılıp çeşitli din ve etnik kökenden ulusları yönetmesi”, 4. “Batılılaşma isteği ve bu yoldaki denemeler”. Bu evrelere bağlı olarak da Türk kültüründe dört köken, dört bileşke olduğu kabul edilmiştir: : Özgün Türk kültürü (Orta Asya)-İslam kültürü (Arap, İran)-Anadolu yerli kültürleri-Batı (Avrupa) kültürü. (Turan 2014: 54). Bu değişimlere kapı aralayan farklı dünyaların değerler sistemini erek kültüre taşıyan çeviri eylemi sırasında, alıntılarının da üç yolla yapıldığı kabul edilir: 1. “Kültürümüzde var olan bir öğenin yanına yabancı bir öğenin alınışı”, 2. “Bir kültür öğesinin yerine yenisini yerleştirmek”, 3. “Olmayan bir yerli kültür öğesinin boşluğunun alıntı ile doldurulması” (And 1972: 12). Son madde ile karşılanan alıntı şekli, geleneksel edebiyatımızda mevcut olmayan tiyatro, deneme, anı gibi edebî türlerin Batı’dan alınmasını kapsamaktadır. Ancak edebiyat sahamızda çeviri faaliyetleri batılılaşma sürecinden çok önce başlamıştır.

Türk edebiyatı sahasında çeviri faaliyetlerinin başlangıcı araştırıldığında Çin kaynaklarına dayanılarak VI. yüzyıla dek gidilebilir. To-po zamanına denk düşen bu yüzyılda verilen *Nirvansutra* adlı eser, kimi araştırmacılarca ilk Türkçe yazılı eser olarak kabul edilmesinin yanında ilk tercüme metnimizdir. Aynı yüzyılda Hazar çevresindeki Türklere yönelik Yunan alfabesiyle Türkçe tercüme edilen *Kitab-ı*

Mukaddes'ten de bahsedilebilir. Takip eden süreçte, Uygur döneminde en yoğun tercüme faaliyetiyle karşılaşırız. Tanıştıkları farklı dinler vasıtasıyla yeni kültürlerle karşılaşan Uygurlar, bu dini ve kültürel öğeleri tercüme aracılığıyla kendi muhitlerine taşımışlardır. Böylece Budizm, Maniheizm ve Hristiyanlık tesiriyle zengin bir tercüme edebiyatı da vücuda getirmişlerdir (Tezcan 1978: 305-306, Tekin 1992: 21-24, Ülken 2011: 15-21, Yıldız 2009: 942).

10. yüzyılda Karahanlılarca Müslümanlığın resmi din olarak kabul edilmesiyle beraber, yine dini öğelerin vasıtasıyla yeni bir medeniyet dairesine girilmiştir. Bu süreçte, Arap ve özellikle Fars kanalıyla hem dini unsurlar hem de kültür ve edebiyatın yine çeviri faaliyetleri yoluyla ithalatı başlamıştır. Bu faaliyetlerde dini metinler için Arap kaynaklarının tercüme edilmesi yoluna gidilirken, edebî eserler özellikle manzum olanlar için Fars kaynakları tercih edilmiştir. Tercüme faaliyetlerindeki bu tercihler neticesinde de İslamî dönem klasik Türk edebiyatını büyük ölçüde Fars edebiyatından yapılan tercümelerin, özellikle uyarlamaların şekillendirdiğini söyleyebiliriz.

Başlangıcından Osmanlı dönemine ve sonrasına dek uzanan çeviri edebiyatı serüvenimizde pek çok araştırmacının da vurguladığı üzere, uyarlamayı çeviriden, dönemin edebiyat dizgesinde kullanılan şekliyle tercümeden ayırmak mümkün değildir. Özellikle tercümenin yoğunlaşıp kurumlaştığı XIX. yüzyılda, dönem dönem eleştirilse de tercüme ile kastedilen eylemin daha çok uyarlamak olduğunu görürüz. Dolayısıyla dönemin çeviri anlayışını, tercihlerini ortaya koyup, uyarlamanın bu faaliyetler içindeki yeri ve önemini sorgularken, uyarlamayı bir çeviri stratejisi olarak “tercüme”³⁶ şemsiye kavramının içerisinde düşünmek gerekir.

³⁶ Konu üzerinde çalışan pek çok araştırmacı Osmanlı dönemi çeviri faaliyetleri için “tercüme” kavramını kullanmayı tercih etmişlerdir. Çünkü “Polonyalı Türkologlardan Stanislaw Stachowski (1981: 140) “tercüme” teriminin 16. yüzyıldan itibaren Osmanlıca Türkçesinde “tercüme”, “tercime”, “tercüm” biçimlerinin de kullanıldığını göstermektedir. Aynı zamanda da 16. yüzyılın bazı mesnevilerinde terimin “tercüme olarak harekelendiği de görülmektedir” (Demircioğlu 2003: 13).

2.1. OSMANLI'DA ÇEVİRİ FAALİYETLERİ

Osmanlı dönemi için çeviri³⁷ faaliyetleri XIX. yüzyıla, Tanzimat'tan sonrasına kadar zaman zaman Batı dünyası ve eserleriyle temasa geçilip çeviri yapılsa bile, temel olarak Arapça ve Farsça kaynakların aktarılmasına dayanırken, bu tarihten sonra yaşanan kültürel değişimle Doğu dünyasını takipten vazgeçilip, Batı medeniyeti dairesine girilmiştir³⁸. Batı milletleri XVII. yüzyıldan itibaren çeviri faaliyetleriyle eski Yunan'a, Latin'e dönüp, ulusal kimlik, dil ve edebiyatlarını inşa ederken, Osmanlı bu Aydınlanma hareketlerinin dışında kalmıştır. Bu tercihin siyasi ve dini sebepleri vardır. Bu dönemlerde İslam dünyasının liderliği için mücadele eden Osmanlının öncelikle dil ve din birliğini sağlaması gerekmiştir. Dolayısıyla böylesi bir siyasi ve dini görev yüklenen Osmanlının Doğu ekseninden çıkması olanaksızdır. *“Bunda Avrupa karşısında sağlanan askeri ve siyasi üstünlüğün yanı sıra, Osmanlıların bir parçası olduğu İslam kültürünün her alanda kendi kendine yeterli olduğu inancının da büyük payı vardır”* (Akbayar 1985: 447). Tüm bu dini ve kültürel kaygılarla Batı sakıncalı ve eksik bulunarak, temastan kaçınılmıştır. Ayrıca Arapça ve Farsça öğrenimiyle zaman kaybedilerek Batı'nın istifa ettiği kaynaklara erişim gecikmiş ve engellenmiştir. Bu güçlükler Osmanlının yazılı kültür evresine geçişini de aksatmıştır.

Ana dilde özümsemeyen edinilen bilgi, özgün bilgi üretimini tetiklemediği gibi, ana dilin çeviri yoluyla da olsa bir türlü dinamiklerinin harekete geçirilmemesi, uzun dönemde yazılı kültürün gelişmemesine yol açmıştır. Bu durumda, bilginin

³⁷ Mesele hakkında kalem oynatan pek çok araştırmacıya göre, XIX. yüzyıl yazımında “çeviri” terimini kullanmak yetersiz olacaktır. Çünkü bu dönemde “tercüme” terimi, çeviri, uyarlama ve diğer aktarma faaliyetlerini de içine alacak şekilde kullanılmıştır. Dolayısıyla “çeviri” yerine “tercüme” demek daha uygundur. Dönemin aktarma faaliyetlerini takip ettiğimiz kaynaklarda tercüme teriminin tercih edildiği ve edebiyat dizgesine böylece yerleştiği doğrudur; ancak biz hem terim karmaşasını önlemek adına, hem de modern çeviribilim kuramlarının ışığında, çeviri teriminin de pek çok aktarma yolunu kapsayan şemsiye bir terim olmasına dayanarak “çeviri” terimini kullanmayı uygun bulduk.

³⁸ Batı dünyası ile temas ve oradan yapılan çeviriler XIX. yüzyıldan, Tanzimat'tan önce başlamıştır. Hatta Batı'dan yapılan çeviriler Tanzimat döneminde gevşemiştir. Ancak Tanzimat'tan sonra, Batılılaşmanın bir zorunluluk olduğunun anlaşılması ve zihniyetin değişmesiyle Şark dünyası tamamen terkedilmiş; sadece teknikte değil, sanat, felsefe, edebiyat ve ilim alanında da Batı kaynaklı yoğun bir çeviri faaliyeti başlamıştır: *“(…) Garp'la temas ve Garp'tan nakiller yapmak hadisesinin Tanzimat ile alakası yoktur. Ondan çok evvel başlamış, hatta Tanzimat sıralarında eskisine nazaran çok gevşemiştir. Bu birinci devirdeki nakiller yalnızca coğrafya, tıp, eczacılık hakkındaki ameli eserler olduğu halde, Tanzimat devrinde daha ziyade askerlik, riyaziye etrafında devlet için zaruri eserler tercüme ettirilmiştir. Fakat felsefe, mücerret ilim, edebiyat sahasında hiçbir tercüme teşebbüsü olmamıştır. (...) [Tanzimat'tan sonra] Ancak Garp ve Şark zihniyetleri arasındaki karşılaşma, mücadele şeklini aldığı zamandır ki, ikilik yavaş yavaş kaybolmuş ve iki âlem arasında kaynaşma başlamıştır. Bu karşılaşma ise Garp'tan sadece tekniğe ait eserler tercümesiyle kalınmayarak, tam bir zihniyet değişmesini temsil eden sanat, felsefe ve ilim etrafında nakiller yapılmasıyla mümkün oldu”* (Ülken 2011: 239, 243).

tabana yayılması engellenmiş ve Aydınlanma dönemine yol açan yapıtlara erişim olanaksızlaşmıştır (Yazıcı 2010: 46).

Tüm bu olumsuz tesirlerin yanında tek kaynak olarak kabul edilen Arap dünyasının XII. yüzyıldan sonra yaşadığı duraklama ve gerileme evresi Osmanlıyı da beraberinde aşağıya çekmiştir. Doğunun düşüşüne karşın, Batı medeniyetinin önlenemez yükselişi kültürel açıdan olduğu kadar, siyasi açıdan da Osmanlıyı başarısızlığa uğratmıştır. Bu başarısızlıklar Osmanlı'nın Batı'ya dönüp eksiklerini gidermek üzere temasa geçmesini, dolayısıyla çeviriye başvurmasını kaçınılmaz kılmıştır. Çeviri faaliyetleri, başlangıcından itibaren Batılılaşma hareketiyle beraber yol almış, hatta iç içe geçmiş, Batı'yı algılayış ve alış biçimimize de yön vermiştir. *“Yüzyıldan fazla bir süredir “Batı”, Türkler için ulaşılabilecek bir model oluşturarak kendini ulusal ve kültürel olarak tanımlama sürecinin bağlamını ve söylemini oluşturmaktadır. Denilebilir ki Türkler için Batılılaşma aynı zamanda Batı'yı çevirmek anlamına gelmiştir”* (Berk 2009: 511). Hayata her açıdan doğrudan tesir eden çeviriler, bir yandan yeni bir sosyo-kültürel yapının şekillenmesini sağlarken bir yandan da erek yazın dizgesini yeni yazınsal türler ve konularla besleyerek, dili geliştirmiş, böylece modern Türk edebiyatının doğuşu için gerekli zemini sağlamıştır.

2.1.1. Çeviri Kurumları: Osmanlı döneminde çeviri faaliyetlerinin beş alanda sürdürüldüğü söylenebilir: Bürokrasi, elçilikler, mühendislik ve tıp okulları, tercüme büroları ve azınlık okulları. Bürokrasi ve elçiliklerde dış uluslarla ilişkilerin sürdürülebilmesi için çeviriye ihtiyaç duyulurken, mühendislik, tıp okulları ve azınlık okulları çeşitli uzmanlık alanları hakkındaki ders ve mesleki metinlerin çevirisini yapmış; son olarak faaliyet gösteren tercüme büroları ise tarihi, bilimsel ve edebi metinlerin çeviri ihtiyacını karşılamıştır.

Teşkilatlı bir çeviri çalışması ise ilk olarak Lâle Devri (1718–1730)'nde görülmüştür. Bu çalışmaların siyasi açıdan tetikleyicisi, 1699 tarihindeki Karlofça Antlaşması'dır. Karlofça Antlaşması ile Osmanlı, fikri ve siyasi cephelerde Batı karşısında geride kaldığını görmüş ve bu açığı kapatmak için Batı'yı daha da yakından tanıma yoluna gitmiştir. Sonrasında imzalanan Pasarofça Antlaşması ve takip eden Lâle Devri ile çeviri çalışmalarını da kapsayan kültürel faaliyetler yoğunlaşmıştır. Özellikle III. Ahmet

devrinin sadrazamı İbrahim Paşa, hem önemli eserlerin tercüme edilmesi için heyetler oluşturmuş hem de bu işler için bir matbaa tesis etmiştir.

Bu döneme ait çeviri çalışmalarının en dikkat çeken tarafı, daimî bir kurum tarafından yürütülmemesi, dahası tercüme edilecek her eser için yeni bir heyet kurulması yoluna gidilmiş olmasıdır³⁹. “*Lâle Devri’ndeki bu kültürel canlanmanın takdire şayan bir düşünce olduğu; fakat heyetler tarafından ortaya konan eserler çerçevesinde meseleyi değerlendirdiğimizde, hedefin çok iyi tespit edilememesi dolayısıyla, bu hareketin, tam teşekküllü ve şuurlu bir hareket olmadığı kanaati hâsıl olmaktadır*” (Kayaoğlu 1998: 31). Yine de bu devirde başlatılan çalışmalar, çeviri tarihimiz için dönüm noktası olmuş, ilk dizgesel ve örgütlü çeviri etkinliği olarak kabul görmüştür. Nedim Gürsel, bu faaliyetlerin önemini şöyle vurgulamaktadır:

Türkiye’de çeviri yazını Tanzimat’tan bu yana, hatta Arapça ve Farsçadan çevrilen bilimsel ya da dinsel yapıtlar göz önünde tutulursa Osmanlı İmparatorluğu’nun yükseliş devrinden bu yana sürekli bir gelişme göstermiştir. Ne var ki, ayrı dilleri konuşan uluslar arasında bir kültür dolaşımı, karşılıklı düşün ve sanat alışverişi sağlaması gereken çeviri etkinliği, bizde, dizgesel bir bütünlüğe varmak şöyle dursun, eski uygarlıkların yarattığı değerleri bile yeterince aktaramamış, çağdaş bir kültür bileşiminin önkoşulu olan geçmişin kültür kalıtını özümleme işlevini gerçekleştirememiştir. Hem yerel, yani İslam uygarlığı içinde kalmakla bir ölçüde ulusal sayılabilecek değerlere, hem de kendi dışındaki evrensel kültür öğelerine uzak kalmıştır. (...) Bununla birlikte, yirmi beş kişiden oluşan bir çeviri kurulunun ilk kez Lale Devri’nde ortaya çıkması, bu kurulun İslam kültürüyle yetinmeyip başka metinlere de yönelmesi, ilgi çekicidir. İçine kapalı Osmanlı toplumunun dışa açılma, bir ölçüde kendini yenileme çabasıdır bu (Gürsel, 1978: 21).

Bu ilk teşkilatlı tercüme etkinliğinin ardından 1821’de kurulan Babîâlî Tercüme Odası⁴⁰ hem devlet eliyle gerçekleştirilen çeviri faaliyetleri, yani çevirinin nihayet kurumsallaşabilmesi⁴¹ hem de Fransızcanın öğrenilmesi açısından önemlidir. “*Yeni bir dünya görüşü ve yeni bir siyasi idealin geliştiği*” (Önertoy 1980: 7) bu kurum, kısa sürede Ahmet Vefik Paşa, Namık Kemal, Ali Paşa, Fuad Paşa gibi isimlerin bulunduğu

³⁹ Kayaoğlu bu heyetlerin tercüme ettiği eserleri şöyle sıralamıştır: Sahâifü’l-Âhbar fi Vekâyi’il-A’sâr (Camiü’d-Düvel), Physica (Fizika)/ (el-Ta’lîm el- Sâlîs), İkdü’l-Cumân fi Tarihi Ehli’z-Zamân, Habîbü’s-Siyer fi Ahbâri Efrâdi’l-Beşer (Kayaoğlu 1998: 31-39).

⁴⁰ Konu hakkındaki müstakil bir çalışma için bkz. : Sezai Balcı, *Babîâlî Tercüme Odası*, İstanbul: Libra, 2014.

⁴¹ Bu tarihe kadar çevirinin kurumsallaşamamasının sebeplerini Mine Yazıcı şöyle sıralamıştır: “(...) resmi dilin halk dili olmaması, medreselerdeki bilgin ve düşünürlerin dinin uzun süreli baskısı sonucu kendilerini dünyevi konulardan soyutlamaları, Osmanlıların çeviri eğitimi bir yana, dinin dışında ekini yönlendirecek, ulusal kimlik kazandıracak kurumsallaştırma hareketini bir türlü başlatamamasına neden olmuştur” (Yazıcı 2005: 58).

bir okul haline gelmiştir. İlk öğrenilen Batı dilinin Fransızca olması sebebiyle de ilk olarak karşılaşıp örnek alınan edebiyat da Fransız edebiyatı olmuştur. “*Divan edebiyatından Tanzimat edebiyatına geçiş de bu Tercüme Odası yoluyla olmuştur*” (Berkes 2011: 199).

Bu hazırlayıcı faaliyetlerin ardından, Tanzimat dönemi ile birbiri ardınca faaliyet gösteren çeviri kurumları ile karşılaşırız. Dönemin ilk çeviri kurumu Encümen-i Daniş’tir. 1851-1862 yılları arasında faaliyet gösteren Encümen-i Dâniş, “*devamlı gelişmekte olan ilim ve fikir cereyanlarını takip etmek suretiyle ileride kurulacak üniversite (Darülfünûn)’de okutulmak üzere telif ve Arapça, Farsça ve Batı dillerinde yazılmış mühim eserleri tercüme etmek*” ve “*Türkçede çeşitli fenlere dair ihtiyaç duyulan eserlerin çoğalmasını sağlamak*” böylece de “*Lisân-ı Türkînin ilerlemesine hizmet*” amacını taşımıştır (Kayaoğlu 1998: 63, 64)⁴².

Encümen-i Daniş ile beraber Tanzimat döneminde faaliyet gösteren diğer çeviri kurumlarını, Ayfer Altay (2002: 2)’ın çeviri çalışmasına dayanarak, şöyle sıralayabiliriz:

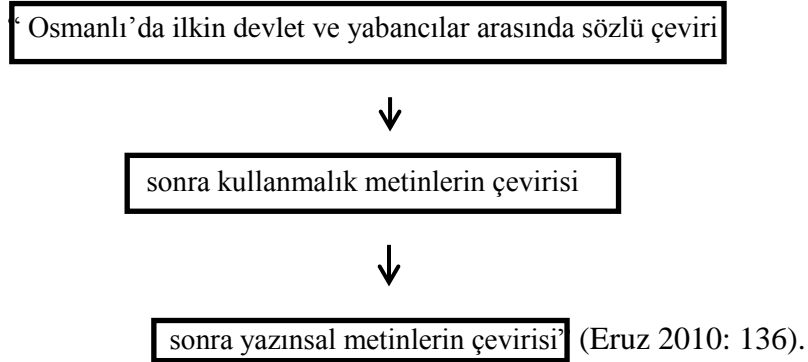
- Encümen-i Daniş (1851-1862)
- Tercüme Cemiyeti (1865)
- Daire-i İlmiye (1869) (Meclis-i Kebir-i Maarif’e bağlı)
- Telif ve Tercüme Dairesi (1879-1881)
- Telif ve Tercüme Kalemî (1891)
- Telif ve Tercüme Dairesi (1914)

Tüm bu kurumlar vasıtasıyla Osmanlı’da, özellikle XVIII. yüzyıldan itibaren, uzmanlık alanları başta olmak üzere hemen hemen her metin türü Türkçeye aktarılmıştır. Sakine

⁴² Bu kurumlardan başka Batı kültürüne artan ilgi ve ihtiyaç doğrultusunda faaliyet gösteren Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye, Meclis-i Kebir-i Maârif ile 1879 ve sonrasında kurulan Telif ve Tercüme Dairelerinden de bahsedilebilir. Bu kurumlarda konumuz olan uyarlama faaliyetlerinden çok okulların, resmi dairelerin eğitim ve kültürel ihtiyacını karşılamak üzere doğrudan tercüme yolunun benimsenmesi sebebiyle isimlerini zikretmekle yetiniyoruz. Ayrıntılı bilgi için bkz. Taceddin Kayaoğlu (1998), *Türkiye’de Tercüme Müesseseleri*, İstanbul: Kitabevi.

Eruz, çevrilen metinlerin türlerine göre öne çıkan üç temel çeviri alanını şöyle sıralamıştır:

Şekil 9: Osmanlı'da Metin Türlerine Göre Çeviri Şeması



Dönemin sosyal ve siyasi ortamının doğurduğu ihtiyaçlar sebebiyle Batı devletleri ile temas kaçınılmaz olmuştur. Osmanlı ile Batı devletlerinin ilişki kanalı ise öncelikle sözlü çeviri olmuş, ardından siyasi, askeri, sosyal, ticari hayatın ve eğitim kurumlarının ihtiyaçlarını karşılamak üzere yazılı metin çevirisi başlamıştır. Bu iki aşamadan sonra sıra kültür ve sanat hayatının gereksinimlerine, dolayısıyla yazınsal metinlerin çevirisine gelmiştir.

2.1.2. Çevirmenlik ve Çevirmenler: Osmanlı'da Batı ile münasebetin yoğunlaşması, çevirinin öneminin fark edilmesi ve her alanda ihtiyacın artması neticesinde tercümanlık da bir meslek grubu olarak şekillenmiştir. Zamanla bu meslek grubuna çeşitli ayrıcalıklar da tanınmıştır. Tercümanlar vergiden muaf tutulmuş, başarılı olanlara Eflâk, Boğdan voyvodalıkları verilmiştir. Bu ekonomik ve siyasi ayrıcalıkların yanında konsolosluk, liman tercümanlığı gibi yeni iş sahalarının açılmasıyla da tercümanlık dönemin saygın ve gözde mesleklerinden biri olmuştur. Bu gözde mesleği babadan oğula nesillerce ellerinde tutanlar ise iyi eğitim görmüş azınlık aileleri, başlangıçta Museviler, sonra çoğunlukla çok dilli Hristiyan tebaadır. Ancak ulusçuluk hareketleri sonucu, dengeler ve çıkarların değişmesiyle çoğunlukla azınlık ailelere mensup tercümanlar kendi milli çıkarları doğrultusunda çalışmaya başlayınca, devlet bu duruma el koymuş ve Müslüman tercümanların yetiştirilmesine öncelik tanınmıştır. Müslüman olmuş bir Rum olan Yahya Efendi'nin baş tercümanlığında kurulan ve Müslüman

tercümanlar yetiştiren Tercüme Odası bu tehlike sonucu kurulmuştur (Aydın 2007: 41-86; Eruz 2010: 66).

Tercüme serüveninin başlangıcından itibaren çevirmen gereksinimi dört yolla karşılanmıştır: Devşirmeler, Osmanlı uyruğunda olan Hristiyan azınlık, komşu ülkelerden kaçıp Osmanlı'ya sığınanlar ya da macera düşkünü Alman, Macar, İtalyan kökenliler ile teknik okullarda yetiştirilmek üzere yurtdışına gönderilen görevliler ve öğrenciler (Yazıcı 2010: 48).

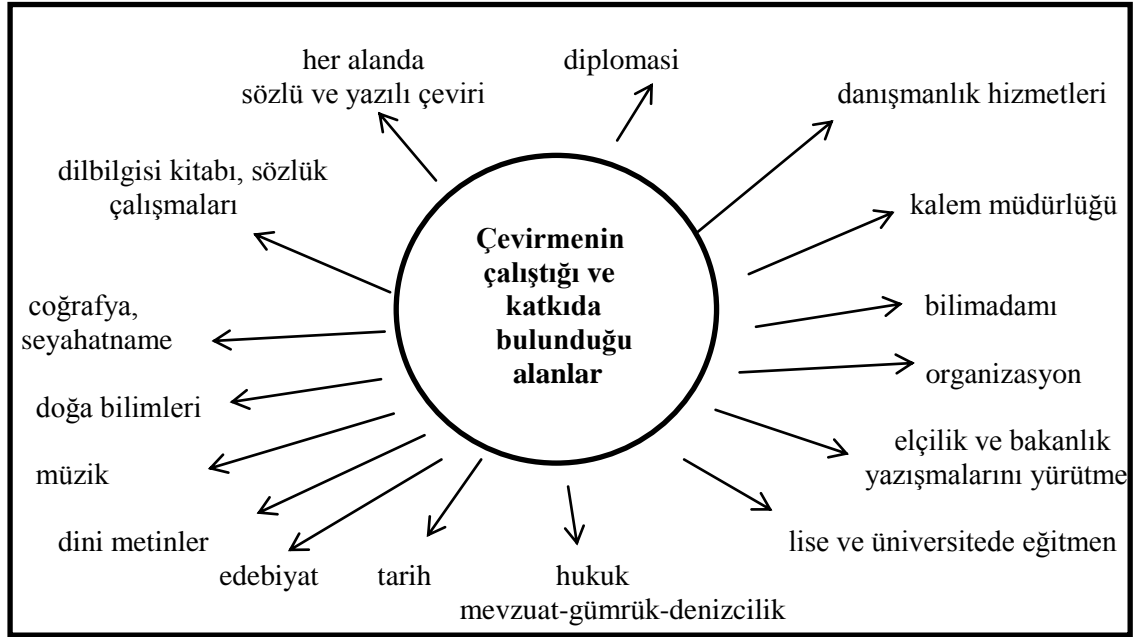
Bu kimselerin çeşitliliğine göre tercümanlık dalları oluşmuş, bunlar da dört temel kol etrafında faaliyet göstermiştir:

1. Divân-ı Hümayûn Tercümanları,
2. Eyalet Tercümanları,
3. Askeri ve Eğitim Müesseselerinde Kullanılan Tercümanlar,
4. Yabancı Elçilik ve Konsolosluk Tercümanları⁴³ (Eruz 2010: 65, 66).

Tanzimat ile Osmanlı'nın yüzünü tamamen Batı'ya dönmesi ve tercüme faaliyetleriyle her alanda halkı eğitecek, aydınlatacak, devleti güçlendirecek yeniliklere gidilmesiyle çevirmenler de önemli görevler yüklenmişlerdir. *“(...) çok kimlikli bu çevirmenlerin (aydın/bilim adamı/devlet adamı) gerek uzmanlık alanlarında, gerekse edebiyat ve düşün alanında çeviriler yaparak ve yapıtlar yazarak her alanda gelişmelere ve bilime hizmet eden öncü kimlikleri bulunmaktadır”* (Eruz 2010: 172).

⁴³ “Divan-ı Hümayûn Tercümanlığı 16. yüzyılda başlamıştı göreve. (...) Çoğu Rum olan tercümanlar, Hristiyan uyruklulara tanınmayan haklardan yararlanırlardı. Örneğin sakal bırakabilir, dört uşak kullanabilir, ata binebilir, en önemlisi de kürk giyebilirlerdi. Baş tercümanların görevi, sadrazamın yabancı devlet adamlarıyla yaptığı konuşmaları dilden dile aktarmak ve dışarıdan gelen yazıları Türkçeye çevirmektir. Eyalet Tercümanları, Mısır, Mora, Trablus Şam, Girit, Kıbrıs, Belgrad, Budin, Kudüs’le olan yazışmalarda görüşmelerde dil aktarmacılığı yaptıkları gibi, özellikle mahkemelerde, hak hukuk davalarında önemli rol oynarlardı. Müessese Tercümanlığına gelince bunlar, 18. Yüzyıl sonlarında, Batı usulünde askeri kurumların ve eğitim kurumlarının oluşumunda, yurda getirilen ve Türkçe bilmeyen yabancı uzmanların ve hocaların dilmaçlığını yapmaktaydılar (Günyol, 1983: 324- 325).”

Şekil 10: Çevirmenin Çalıştığı ve Katkıda Bulunduğu Alanlar Şeması



Ahmet Vefik Paşa, çok kimlikli ve çok kültürlü bu çevirmen kimliğine en güzel örnektir. Üst düzey bir devlet görevlisi olan, devlet adamı olarak pek çok resmi makamda devlete hizmet eden Ahmet Vefik Paşa, Bursa Valiliği sırasında burada bir tiyatro kurarak önemli bir kültürel görev yüklenmiş, bununla da kalmayarak bu tiyatrodan oynanması için uyarladığı ve çevirdiği metinlerle edebiyat sahasında da hizmet etmiş, halkı eğitme amacı gütmüştür.

Çevirmenin nitelikleri ayrıca ‘Klâsikler Tartışması’ esnasında “çeviri yapacakların her iki dilde yetkin, “malumât-ı kâmile” sahibi olmaları gerektiği”ni vurgulayan Ahmet Cevdet⁴⁴’in görüşleriyle gündeme gelmiştir. Ayrıca Batı ile kıyaslanıp, bizde çevirmen olmadığı için yerinmeye gerek olmadığı dile getirilmiş, “klâsikleri çevirmeye toplumun her kesiminden kalem sahiplerinin katılmalarının sayısız yararları olacağı da” belirtilmiştir (Kaplan 1998: 59). Çevirmenin diğer bir rolü de çevireceği edebi şahsiyeti seçerken kendi sanat anlayışı, duygu ve düşünceleriyle benzerlik taşıyan isimleri seçebilme kabiliyetine sahip olmasıdır. Böylelikle hem çeviri işlemi rahat geçecek hem de başarılı bir eser verilmiş olacaktır.

⁴⁴ “İkrâm-ı Aklâm”, *İkdâm*, 25 Ağustos 1313.

Dönemin çevirileri dikkate alındığında ise çevirmenlerin çeviri yapılacak eserin niteliğine göre iki farklı grupta toplandığı görülür: Hasan Bedrettin, Avanzade M. Süleyman gibi çeviriyi tüketecek geniş kitleyi dikkate alarak Batı'nın sadece popüler eserlerini çevirenler ve Hüseyin Cahit ile Haydar Rifat gibi belirli bir konu arayışına girmeksizin Batı'nın temel ve önemli eserlerini çevirerek “*Türkiye'nin orta tahsil ve fikir muhitine hizmet edenler*” (Ülken 2011: 257).

Tablo 2: 1860-1923 Yılları Arası Çevirmen Listesi⁴⁵

A. Hulusi	Fazlı Necip	Mehmed Fehmi	Ş. Mazhar
A. Tahir	H. Said	Mehmed Halid	Şemseddin Sami
Abdullah Cevdet	H. S. Tevfik	Mehmed Hilmi	Şinasi
Abdülhak Hamit	H. Nazım Bey	Mehmed İhsan	Şinasi Sadullah
Ahmed Ata	Halid Ziya	Mehmed Münci	Paşa
Ahmed Faik	Halil Edip	Mehmed Nuri Şeyda	Tahsin Nahit
Ahmed İhsan	Halil Nihat Bey	Mehmed Rauf	Teodor Kasap
Ahmed Lûtfî Efendi	Halit Fahri	Mehmed Reşad	Tevfik
Ahmed Münif	Hamdi Kenan	Mehmed Rifat	Tevfik Amir
Ahmed Münir	Hami	Mehmed Rüştü	Vakanüvis Ahmet
Ahmed Nuri	Hamid	Mehmed Suphi	Lütfi
Ahmed Nüzhet	Hasan Âli	Mehmed Talât	Vasilâki
Ahmed S.	Hasan Bedreddin	Memduh	Vefik Paşa
Ahmed Midhat	Hasan Bedri Paşa	Mihalaki	Yakup Kadri
Ahmed Muhlis	Hasan Cemil	Muallim Naci	Ziya Paşa
Ahmed Muvahhit	Haydar Rifat	Muhsin Ertuğrul	Ziyad Zeynel
Ahmed Rasim	Hayreddin	Mustafa Fazıl	Yanyalı Şükrü
Ahmed Refik	Hoca Sadık Efendi	Mustafa Refik	Yusuf Besim
Ahmet Sabih	Hüseyin Agâh	Münif Efendi	Yusuf Kamil Paşa
Ahmed Vefa	Hüseyin Cahit	Münif Paşa	Yusuf Neyyir
Ahmed Vefik	Hüseyin Nazım	Münir Nigar	
Âli Bey	Hüseyin Rahmi	Namık Kemal	
Ali Haydar	Hüseyin Suat Yalçın	Nasuhi Esat Bey	
Ali Kemal	Hüseyinzade Ali Bey	Nureddin Ferruh	
Ali Muzaffer	İbn-ül Kamil	Nurullah Ata	
Ali Nihad	İbrahim Edhem Mesud	Nuri Şeyda	
Ali Nusret	İbrahim Hikmet	Nolayan	
Ali Rıza	İbrahim Nuri	Muzaffer Gıyaseddin	
Ali Selahaddin	İskender Freri	Ohannes Gokasyan	
Alişanzade	İsmail Hakkı	Osman Sensi	
Andon Alik	İsmail Galip	Peyami Safa	
Antepli Münif Efendi	İsmail Müştak	Raif	

⁴⁵ Bu listenin oluşturulmasında F. Özlem Bay'ın Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim dalında *Fransız Edebiyatından İlk Edebi Çeviriler Üzerine Analitik Bir Uygulama (1860-1900)* başlıklı doktora tezinden faydalanılmıştır. Bay'ın listesi 1860-1900 yılları arasında faaliyet gösteren roman çevirmenlerini içermektedir. Bu listenin tarih aralığı 1923'e dek uzatılmış ve romanla beraber diğer edebi türlerde çeviri yapan isimler tarafımızdan eklenmiştir.

Arapzade Cevdet	İstapan	Raif Necdet Kestelli	
Asaf Şerafeddin	Galip Bahtiyar	Rasim Bey	
Atamyan	Gümüŧçiyân	Recaizade Mahmud	
Avanzade Mehmet	Kadri	Ekrem	
Süleyman	Kâmurân Şerif	Reŧat Nuri Güntekin	
Azize Hanım	Karabet Panosyan	Reŧat Rıdvan	
Bedri	Kasbar Tüysüzyan	Reŧit Bey	
Beykozlu Necip	Kemal Emin Bara	Ruŧen Eŧref Bey	
Besime Rauf	Kemal Paŧazade Sait	Sabri Esat	
Beŧir Fuat	Bey	Sadreddin Celal	
Bogos	Leskovikli Hayreddin	Sait Ali Kural	
Bulandırzade Veli	M. Saffet	Salahi	
Burhan Ümit (Toprak)	M. ŧakir	Samizade Süreyya Bey	
Çilingiryan	M. Celal	Selami İzzet	
D. M. Tevfik	M. Tevfik	Selanikli Tevfik Bey	
Doktor Abdullah	MadamGülнар	Selim Nüzhet Gerçek	
Cevdet	Delebedef	Sezai Ahmed Hikmet	
Diran Kelekyan	Mahmud Nedim Efendi	Seyfi Raŧit Bey	
E. B.	Mahmud Sadık	Sıddık	
Emin Sıddık	Mahmud ŧevket	Subhi Paŧazade	
Emin Şeref	Mahmud Yesari	Ayetullah Bey	
Ercüment Ekrem Talu	Manyas	Süleyman	
ı Pertev Paŧa	Mehmed Ata	Süleyman Nazif	
Fahredden	Mehmed Emin	Süleyman Tevfik	
	Mehmed Esad	Süleyman Vehbi	
	Mehmed Fahri		

2.1.3. Çeviri Anlayıŧı: Çeviribilim kuramları ışığında, tezimizin odaklandığı dönemin çeviri etkinliğini, daha önce betimleyici kuram kapsamında bahsettiğimiz, temel olarak üç döneme ayrılan normlar ekseninde inceleyebiliriz: Öncül normlar, çeviri öncesi normları ve çeviri süreci normları.

Öncül Normlar: Çeviri işlemini başlamadan önce çevirmenin verdiği ilk karar olarak kabul edilen kaynak metin ve kültürü ya da erek metin ve kültürü önceleme tercihi öncül normları verir. Bu açıdan bakıldığında Tanzimat dönemi ile başlayan, öncesine göre daha planlı ve yoğun seyreden çeviri etkinliğini, bu süreçte benimsenen çeviri anlayışını Batı'daki Aydınlanma devri çeviri yaklaşımına benzetebiliriz⁴⁶. Didaktik

⁴⁶ Tanzimat dönemi ve sonrasındaki çeviri faaliyetleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Ali Kemali Aksüt, *Tercüme Hakkında Düşünceler ve Numuneler*, İstanbul: Resimli Ay Matbaası, 1933; Hilmi Ziya Ülken, *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*, İstanbul 1935; Suut Kemal Yetkin, "Tercüme ve Sanat", *Oluş*, 1939 (15); Mustafa Nihat Özön, "Türkçede İlk Tercüme", *Oluş*, 1939 (22); Şerif Hulûsi, "Tanzimattan Sonraki Tercüme Faaliyeti (1845-1918)", *Tercüme*, 1940 (3); İsmail Habib Sevük, *Avrupa Edebiyatı ve Biz*, Cilt I, II, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1940; Mustafa Nihat Özön, *Son Asır Türk Edebiyatı*

kaygılarla başvurulan, amacı okuru eğiterek medeniyet seviyesini yükseltmek olan bu dönem çevirileri, çoğunlukla erek kültür odaklı serbest çeviriler olarak kabul edilebilir. Politikayla da ilgilenen ilk kuşak çevirmenleri, topluma öncesindeki zihniyet evreninden ayrılan yeni bir algı ve yaşayış sisteminin kurallarını öğretmeyi amaçlarken edebî değeri değil, hikmeti ön planda tutmuşlardır (Okay 2005: 89, Mete Yuva 2011: 61).

Erek metin ve kültürü ön planda tutan bu çeviri anlayışının merkezinde erek okuyucu kitlesi vardır. Dolayısıyla çeviri işlemi bu kitlenin dil yeteneği, algı dünyası, ilgi duyduğu ve yabancı olmadığı konular doğrultusunda gelişir. Erek dizgede yadrganmadan kabul görmenin yoluysa öncelikli olarak açık ve anlaşılabilir bir dil ve üslûptan geçmektedir. Yani Tanzimat dönemiyle yoğunlaşan çeviri eyleminde en temel öncül norm “anlaşılabilirlik”tir. Bu normun yerleşmiş olması “yeterli” ve “kabul edilebilir” çeviri ayrımının da “kabul edilebilir çeviri” lehine yapıldığını gösterir. Tanzimat dönemi çevirilerini çoğuldizge kuramı çerçevesinde inceleyen Saliha Paker’e göre, bu dönemde “*dil zorluklarının yanında, çevirilere talebin artması, bunları gazete ve dergilerde tefrika etme imkânı ve okur kitlesinin zevki konusundaki önyargılar, “yeterli” den çok “kabul edilebilir” çevirileri teşvik ediyordu*” (Paker 2008a: 27, 28).

Servet-i Fünun dönemi edebiyatında bu önsel norm değişmiş, çevirmen erek metin ve kültür yerine, kaynak metin ve kültürü öncelemiştir. Dönemin edebiyatla uğraşan kalemleri önceki çeviri anlayışını eksik ve zararlı bularak, kaynak esere sadık çeviriyi

Tarihi, İstanbul 1941; Mehmet Kaplan, "Garp Edebiyatı İle İlk Temasımız", *Ülkü*, 1942 (25); Mithat Cemal Kuntay, "Tercüme Merhâlesinde Resmî ve Hususî Adımlar", *Tercüme*, 1944 (25); Cevdet Perin, *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*, İstanbul 1946; Fevziye Abdullah Tansel, "Garp Dillerinden Manzume Tercüme (1839-1908)", *Tercüme*, 1946 (34-36) ve "Ahmed Midhat Efendi'nin Garp Dillerinden Tercüme Roman ve Küçük Hikâyeleri", *Tercüme*, 1955 (60); İrfan Şahinbaş, "Translation from World Literature in Turkey. The Story of a successful experiment", *Babel*, Babel-Verlag, Bonn, Yol. V., No. I, Mars 1959; Gündüz Akıncı, *Türk-Fransız Kültür İlişkileri (1071-1859) – Başlangıç Dönemi -*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Ankara 1973; Kenan Akyüz, *Encümen-i Dâniş*, Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınları, Ankara 1975; Zeynep Kerem, *1862-1910 Yılları Arasında Victor Hugo'dan Türkçe'ye Yapılan Tercüme Üzerinde Bir Araştırma*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1978; İnci Enginün, *Tanzimat Devrinde Shakespeare Tercüme ve Tesirleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1979; Nedret Pınar, *1900-1983 Yılları Arasında Türkçede Goethe ve Faust Tercüme Üzerine Bir İnceleme*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, 1984; Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman*, İkinci Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 1985; Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1987; Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1988; Vedat Günyol, "Türkiye'de Çeviri", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, 2. 0., (Tarihsiz) ve İnci Enginün, "Tanzimat Sonrası Çeviriler", *Tanzimat'ın 150. Yıldönümü Uluslararası Sempozyumu (Bildiriler)*, Kültür Bakanlığı Milli Kütüphane Başkanlığı Yayını, Ankara 1991; Ali İhsan Kolcu, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatında Alfred De Musset Tercüme ve Tesirleri*, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1999.

teşvik etmiştir. Bu durumda, Tanzimat dönemindeki “anlaşılabilirlik” normunun da işlevi kalmamıştır. Artık çeviri anlayışı “kabul edilebilir” değil, “yeterli çeviri”dir.

Takip eden evrede, II. Meşrutiyet dönemi edebi çevirilerinde ise çeviri usulü bir kez daha sorgulanmaya ve eleştirilmeye başlanır. Özellikle tiyatro sahasında hiç olmadığı kadar çok uyarılma eser verildiği bu dönemde, uygulamada Tanzimat dönemindeki gibi ticari kaygılarla veya fayda prensibiyle kaynak eser ve kültür yeniden tercih edilmiştir. Edebî eseri büyük çoğunluğa kabul ettirebilmek temel çeviri kaygısı olduğundan “anlaşılabilirlik” normu ve “kabul edilebilir çeviri” anlayışı dönemin edebiyat dizgesinde yeniden hâkim olmuştur. Ancak gazete ve dergilerde ya da bu dönemde verilen eserlerin ön söz ve son sözlerinde, yani teoride bu çeviri normları, doğması hedeflenen mili edebiyatı engelleyeceği korkusuyla sık sık sorgulanıp eleştirilmiştir. Bu dönem çeviri anlayışında, teoriyle uygulamanın çoğu zaman çeliştiğini söyleyebiliriz.

Çeviri Öncesi (preliminary) Normları: Çeviri yapılacak dil ve kaynağın seçimi konusunda alınan kararları kapsayan bu normlar, çevrilecek eserlerin belirlenmesinde etkili olduğu kadar ‘neden çevirmeli’ sorusuna da yanıt arar niteliktedir. Tanzimat’tan başlayarak Osmanlı’da çeviri konusundaki en hâkim ve açık norm çeviri yapılacak dilin seçimidir. Batı’nın Fransa kanalıyla tanınması, diplomatik ilişkilerin çoğunlukla Fransızca aracılığıyla yürütülmesi, bu dilin devlet eliyle öğretilmesi için kurumlar açılması ve tercüme yapan isimlerin hemen hepsinin bu kurumlarda görev almış olması gibi sebeplerle yazınsal çeviriler de Fransızcadan yapılmıştır. Böylelikle kültür hayatımızda bir Fransız dili geleneği oluşmuş, Fransızca bilmek aydın olmanın gereği olarak görülmüştür.

Kemalpaşazade Mehmet Said Bey, *Musavver Kamus-ı Said* adlı eserinin ön sözünde “*Fransızcanın ulûm-u medeniyeinin adeta lisanı haline geldiği*” üzerinde durarak, bu gerçeği ilk olarak görüp Paris’te ‘Mekteb-i Osmani’ isimli bir okul açan ve babası Kemal Paşa’yı da bu kuruma tayin eden Reşid Paşa’yı övmüştür (Kemalpaşazade⁴⁷, den aktaran Yüce 2009: 52).

⁴⁷ Kemalpaşazade Said (1918), *Musavver Kamus-ı Said*, İstanbul: Matbaa-i Amire.

Büyük çoğunluğu Fransızcadan yapılan bu tercüme faaliyetleri içinde, özellikle 1889-1908 yılları arasında edebiyat sahası rağbet görmüştür. Meral Alpay⁴⁸,ın saptadığı aşağıdaki veriler, bu gerçeği gözler önüne sermektedir.

Tablo 3: 1876-1917 Yılları Arasındaki Çeviri Eser Dökümü⁴⁹

1889-1908		1908-1917	
Edebiyat	887 kitap	Edebiyat	299 kitap
Din	175 kitap	Askerlik	74 kitap
Fen	142 kitap	Tarih	69 kitap
Askerlik	139 kitap	Felsefe	56 kitap
Diğer konular	433 kitap	Siyaset	55 kitap

Dökümünü verdiğimiz bu edebî çevirilerde, çeviri öncesi normları belirleyen etkenlerden biri olan ‘neden çevirmeli’ meselesine, XIX. yüzyıl çeviri yazını için verilen yanıt da çeviri yapılan dilin seçimi kadar nettir: Batı’nın bilim, hukuk, siyaset, sanat, edebiyat ve kültürüne dair medeniyet değerlerini erek kültüre aktarmak için. Yani amaç daha önce de bahsettiğimiz didaktik hedefler doğrultusunda faydalı olacağına inanılan içeriğin aktarımıdır. Kemalpaşazade Said, İbrahim Fehim ve İsmail Hakkı’nın hazırladığı *Müntehebât-ı Teracim-i Meşahir* adlı çalışma için kaleme aldığı ön sözde XIX. yüzyılda hâkim olan bu çok yönlü, çok işlevli çeviri faaliyetleri ve bu faaliyetlerle sağlanan çok yönlü fayda hakkındaki görüşleri dikkate değerdir:

Suver-i gunâgun ile arz-ı cemel-i kemal edegelen terakkiyât-ı garbiyyeyi bize nakl ve isal eden şey tercemedir. Darbe-i eydi-i sütunları bir zamanlar cihanı lerzenâk eyleyen bahadırân-ı asakirîmizi maarif-i cedide-i askeriye ile arayış-yâb-ı celâl eden şey tercemedir. Tarik-i maârif-perverîde tayy-ı mesafât ettirerek yevmen-fi-yevmen esbâb-ı temeddünümüzü istikmal eden şey tercemedir. Zuhûret-i yevmiyyeden halkımızı külli yevmin haberdar eyleyen, telgrafları lisanımıza nakl ile umuma malûmat istihsal eden şey tercemedir. Ulûm ve fûnûn-u hazîrânın vesaîf-i tatbikiyyesini mülkümüze tamim ile şubât-ı umur-u devlet ve memlekette

⁴⁸ Meral Alpay (1976), *Harf Devriminin Kütüphanelerde Yansıması*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

⁴⁹ Alpay’dan aktaran Akbayar 1985: 451.

ıslâh-ı ahvâl eden şey tercemedir. Gazetelerin havadis ve mebahîsi yüzde doksan nisbetinde mahsûl-u himem-i mütercemîn olup halkımızı siyasiyat ve ilmiyât ve fennyâta meyyal eden şey tercemedir⁵⁰ (Demircioğlu, 2005: 172).

XIX. yüzyıl çeviri faaliyetlerinde çeviri öncesi alınan kararlardan, dolayısıyla takip edilen normlardan biri de hangi eserlerin çevrilmesi gerektiği meselesidir. Konu hakkında kalem oynatan pek çok isme göre ilk çeviriler tesadüfidir, yani çevrilecek eserlerin seçiminde herhangi bir ölçüt uygulanmamıştır⁵¹. “Yenilik getiren ilk Osmanlı yazarlarının Batı kültürüne yönelişleri sistemli bir biçimde olmamıştır; biyografyaları da, çevrilmek için seçilen yapıtları da, düşüncelerinde ve seçtikleri kitaplarda tam bir karmaşıklık ve seçmecilik (elektizm) içinde olduklarını gösterir” (Dino 2008: 32).

XIX. yüzyılın ikinci yarısı yoğunlaşan ve Batı’yı referans olarak kabul eden bu ilk çevirileri tesadüfî ve gelişigüzel bulan görüşlerin aksine, eser seçiminin bilinçli olarak yapıldığını savunanlar da vardır. Bu görüşe göre edebiyata faydacı yaklaşan, çoğunluğun istifadesini önceleyen Tanzimat dönemi ilk kuşak çevirmenleri, “faydacı/öğretici” ve “ahlaki” eserleri çevirmeyi tercih etmiştir:

Eskiye bağlı kimi yazarlar, frenklerden bir takım ahlak bozucu şeyler çevireceğimize, Ahlak-ı Alaî, Makamaat-ı Hariri gibi eski eserleri okumamız gerektiğini savunuyor; Batıya dönük yazarlar da Batıdan yapılacak birtakım çevirilere ihtiyacımız bulunduğunu fakat ‘Fransız ahlakının başka, Müslüman ahlakının başka olduğunu, onlarda iyi sayılan ahlakın belki üçte ikisinin bizde zararlı’ sayılacağını ileri sürerek ‘Frenk düşüncelerini ahalimize aşlamak için, Avrupalılar’ın aşk ve alâka üzerine yazdıkları hikâyeleri’ çevirmeyi, ‘tarih, bilim ve ahlakla ilgili olanları’ çevirmeyi salık veriyordu (Kudret 1940: 16).

⁵⁰ Dili ağır olan bu alıntıyı günümüz Türkçesine şöyle aktarabiliriz: “Renk renk görünüşler ile mükemmellik gösteren Batı’nın ilerlemelerini bize aktaran ve ulaştıran şey tercemedir. Ellerin sütunlarının darbesini (öğreten), bir zamanlar dünyayı titreten kahraman askerlerimizi yeni askerî bilgi ile büyüklük ile süsleyen şey tercemedir. Bilgiseverlik yolunu hızlandırarak her geçen gün uygarlık sebeplerini tamamlayan şey tercemedir. Günün gelişmelerinden halkımızı toptan her gün haberdar eden, telgrafları dilimize aktaran ve herkes için bilgi üreten şey tercemedir. Yerleşmiş bilim ve fenin, uygulama yollarını devletimize umumileştirerek, devlet işlerinin bölümlerini ve memlekette durumu düzelten şey tercemedir. Gazetelerin haber ve araştırmaları yüzde doksan oranında mütercimlerin gayretlerinin sonucu olup halkımızı siyaset ile bilim ve fenne yönlendiren şey tercemedir” (Yüce 2009: 53).

⁵¹ Bu bağlamda Hilmi Ziya Ülken’in görüşleri örnek olarak verilebilir: “Çünkü evvela, Tanzimattan sonra yapılan tercümelemlerin büyük bir kısmı dağınık ve tesadüfidir. Onların ne için, hangi fikirlere bağlanarak intihap ettiklerini tayin etmek kabil değildir. Ekseriya mütercimlerin heveslerinden veya tâbilerin ileriye sürdükleri mahdut bazı ihtiyaçlardan doğmuşlardır. Bu yüzden onlar bir silsile teşkil edememişler ve teker teker tesirsiz kalmışlardır” (Ülken 2011: 459).

Ahlâkî açıdan erek kültüre uygunluk normuna göre hareket eden çevirmenler, 1880’li yıllara kadar Fransız klasik eserlerini çevirmeyi uygun görmüştür. İsmail Habib Sevük’ün de vurguladığı üzere Batı’dan ilk çeviri olarak kabul edilen *Telemaque*’ın yazarı Fénelon’un din alanında eğitim görmüş olması, yine bu dönemde eserleri rağbet gören diğer önemli Fransız yazarı Corneille’nin de dindar olması tesadüf değildir (Sevük 1940: 37).

Ahmet Midhat, Kemalpaşazade Said, Ahmet Cevdet, Cenap Şehabeddin, Necib Asım, İsmail Avni, Hüseyin Daniş, Ahmed Rasim ve Hüseyin Sabri gibi isimlerin dâhil olduğu 1897 ‘klasikler tartışması’ da bu mesele etrafında, çevrilecek eserlerin seçimi konusundaki fikir ayrılıklarından doğmuş ve kısa sürede bir ahlâk tartışması halini almıştır. Tartışmayı başlatan Ahmet Midhat’ın “Müsabaka-i Kalemîyye İkrâm-ı Aklâm” adlı makalesinde “*neo-klasik ve romantik eserler hâlâ hoş karşılanırsa da, çağdaş Fransız gerçekçiler keskin bir şekilde genç Osmanlılar için bir ahlaki ve kültürel tehdit oluşturduklarından reddedil(miştir)*” (Paker’den aktaran Yüce 2009: 55).

Bu tartışma sırasında, “Klasikler Meselesi Temhidât” başlığıyla altı makale kaleme alan Ahmet Mithat, yine ahlâkî kaygılarla dönemin mütercimlerine Corneille, Racine, Shakespeare ve Goethe gibi yazarların eserlerini tercüme etmelerini salık verirken, realist ve natüralist yazarların eserlerinin tercümesinden kaçınılması gerektiğini vurgulamıştır. Özellikle Emile Zola’nın eserlerini “rezaletnâme” ifadesiyle reddetmiştir. Ahmet Midhat’ın bu görüşüne cevaben Kemalpaşazade Said de Zola’nın çevrilebilir çağdaş yazarlardan biri olduğunu savunmuştur. Bu tartışmalara katılan diğer bir isim Ahmet Cevdet, “çevrilebilirlik” meselesi üzerinde durarak, kültür farklılığı ve dil güçlükleri sebebiyle klasikleri çevirmenin zorluğuna işaret etmiştir (Kaplan 1998: 54).

Hayal gazetesinin 24 Ocak 1874 tarihli sayısında yer alan çeviriyle ilgili değerlendirmelerden de bu bağlamda bahsedilmelidir. Söz konusu yazıda tercümeyle ilgili olan “ulûm ve fûnun” alanındaki ihtiyaç dile getirildikten sonra, hikâyeye tercümelerinin de gerekli olduğu belirtilir; ancak edebî çeviri sahasında çevirmenlere belli sınırlar çizilir. Bu yazı, dönemin yazarlarının Avrupa edebiyatını algılayış biçimini yansıtmaları bakımından da önemlidir:

Avrupa’da hikâyeler üç nevidir: Birincisi, suahlâkı herkese çirkin gösterip içtinap ettirmek ve hüsn-i ahlâkı medh ü sena etmek üzere ya doğrudan doğruya hikâye veyahut tiyatro heyetinde yazılır.

İkincisi, meşhur vakayı-i tarihiyeyi herkese bildirmek zımnında ibret-bahş olmak için gayet tatlı bir suretle ya hikâye veyahut tiyatro suretinde yazılır.

Üçüncüsü, ulûm ve fünundan herkese bilmesi lazım gelen şeyleri bir münasip hikâye arasına sokuşturarak âleme ilân edilir.

Şu kadar var ki mezkûr üç nevi hikâyatın mütalaalarında mümkün mertebe şevk hâsıl olmak için araya ya aşk ve ahlâka dair veyahut mudhik veya feci haller karıştırılır.

İşte bu Avrupa usulü bundan ibaret. Bizde ise iş külliyyen esas matlaba muhaliftir (Akbayar 1985: 450).

Avrupa edebiyatını değerlendirdikten sonra hali hazırda yapılan edebî çevirileri Fransız ahlâkını yerleştirdiği için eleştiren gazete, tarihe, ilme ve ahlâka dair eserlerin çevrilmesi gerekliliğini savunur. Çünkü, “*Fransız ahlâkı başka, Müslüman ahlâkı başka. Onlarda muhasenattan madut olan ahlâkın belki de üçte ikisi bizde muzırdır. Bu halde böylelerini bizim tercüme etmemiz abestir*” (Akbayar 1985: 450).

Bu kaygılarla “fayda” ve “ahlâk” normunu önceleyip klasik eserlere yönelen ilk çevirilerden sonra, takip eden istibdat döneminde popüler eserlerin çevirisi rağbet görmeye başlamıştır. Bu dönemde klasik eserler yerine ikinci, hatta kimi zaman üçüncü sınıf olarak nitelendirilen Fransız yazarların aşk ve macera konulu çok satan, popüler eserleri ağırlıklı olarak çevrilmiştir. Bu tercihte o dönemde Batı’da da benzer eserlerin verilmesi ve ilgi görmesinin tesiri olduğu kadar, hâkim olan baskıcı rejim sebebiyle dönemin çevirmenlerinin iktidarı kızdırmadan okurun ilgisini çekebilecek eser arayışına girmesi de etkili olmuştur. Bunların yanında, özellikle polisiye ve macera romanlarına Abdülhamid’in meraklı olması da dönemin çevirmenlerini bu tür eserleri çevirmeleri konusunda teşvik etmiş olmalıdır⁵² (Sevük 1941: 602).

Servet-i Fünun ve Meşrutiyet dönemi edebi çevirilerinde de çeviri yapılan dil yine Fransızca, seçilen kaynak yine Fransız edebiyatıdır; fakat “neden çevirmeli” sorusunun cevapları değişmiştir. Tanzimat çevirilerindeki didaktik amaç, dolayısıyla “fayda” ve “ahlâk” normları Servet-i Fünûn’da terkedilmiş, yerini sanatsal kaygılar ve “estetik”

⁵² Bu çevirmenlerden biri olan Hüseyin Cahit, *Edebiyat Anıları*’nda II. Abdülhamid’in cinaî romanları sevdiğini ve kendisinin de maddi kaygılarla bu tür romanları çevirdiğini belirtmiştir.

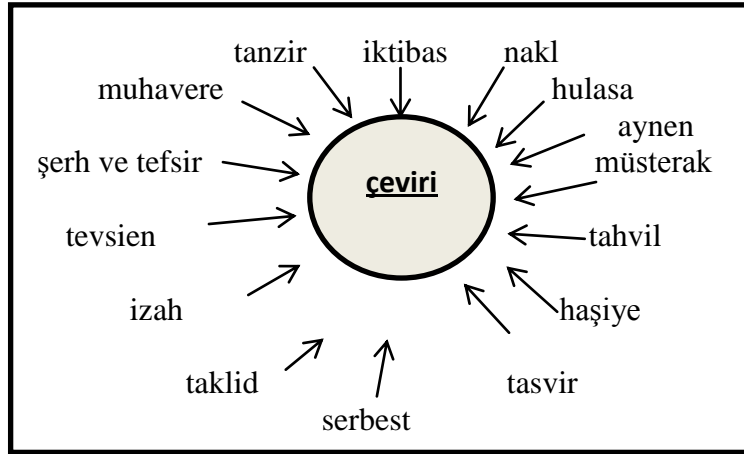
normu almıştır. Kaynak dil ve kültüre karşı Tanzimat dönemi çevirilerinde konulan filtreler, Servet-i Fünûn dönemi çeviri anlayışında büyük oranda kaldırılmıştır. Amaç faydalı, ahlâka uygun çeviri değil, içerikte ve teknikte mükemmel, iyi eser çevirisi vermektir. Tanzimat dönemi çevirilerini bu sebeple ikinci, hatta üçüncü derecede önemli eserlerden yapıldığı için eleştiren yazarlar, azınlıkta kalan iyi eserlerin çevirisini de yarım bulurlar: “*Ahmet Midhat Efendi, o koşarak giden ve koşarken taşıdığıнын yarısını yolda bırakan çevirileriyle Octave Feuillet’den, Alexandre Dumas Fils’ten “Bir Fakir Delikanlının Hikâyesi”, “La Dame aux Camélias”, “Bir Kadının Hikâyesi” gibi romanlar vermişti. Fakat tercüme seviyesi ne zaman yükselse roman ya yarıda kalır, ya satılmazdı*” (Uşaklıgil 2008: 595).

Çeviri Süreci Normları (operational norms): Çeviri esnasında alınan kararları yönlendiren çeviri süreci normları, daha önce de bahsettiğimiz gibi kendi içinde matriks normlar (metnin dağılımı, ekleme ve çıkarmalar) ve metiniçi/metinsel-dilsel normlara (dilsel malzemenin seçimi ve dilbilgisel kararlar) ayrılır. Bu normlar da çeviri sırasında kaynak metindeki hangi unsurların korunup, hangilerinin değiştirileceğini belirler (Yazıcı 2010: 135).

Çeviri süreci normları doğrultusunda, çevirmenin kaynak metne sadık kalmayı seçmesi ya da çeşitli ölçülerde müdahale ederek değiştirmesi sonucu çeşitli çeviri yöntemleri/stratejileri⁵³ tercih edilmiştir. Bu tercihler dikkate alındığında, XIX. yüzyıl sonundan itibaren çeviri faaliyetlerinde kullanılan “harfîyyen (aynen çeviri)”, “mealen (manaya göre çeviri)”, “tevsien (genişleterek çeviri)”, “hülâsa (özetleyerek çeviri)”, “tahvil (dönüştürerek çeviri)”, “tanzir (benzeterek çeviri)”, “taklid (öykünerek çeviri)”, “iktibas (kısaltarak çeviri)” ve serbest çeviri gibi çeşitli çeviri stratejilerinden söz edilebilir.

⁵³ Lawrence Venuti, *The Invisibility of Translator (Çevirmenin Görünmezliği)* adlı çalışmasında çeviri stratejisi kavramını “yabancı bir metnin seçilmesi ve bu metnin çevrilmesi için bir yöntemin geliştirilmesi” şeklinde tanımlamıştır (Venuti 1998: 240).

Şekil 11: Çeviri Yolları Şeması



Tanzimat döneminde kalem oynatan mütercimlerden biri olan Saffet Nezihi'nin tercüme hakkındaki görüşleri, dönemin çeviriye bakışını anlamak için yardımcıdır. "Harfiyyen tercüme", "aslından tebâüd edilmeksizin meâlen tercüme" ile "meâlen ve tafsilen tercüme" olmak üzere üç tercüme sınıfından bahseden yazar, bu yöntemlerin zorluklarını şöyle izah eder:

Herhangi bir kitabı lisanımıza nakletmek için mütercimlerimiz bu üç usulden birini kabule mecburdurlar. Hâlbuki bunlardan üçünün de mehâziri, nakâyısı var. Elsin-i ecnebiyedeki dekâyık-ı meâniyi o üslub ile tamamen tercüme etmek o derece müşkil bir keyfiyettir ki tamami-i muvaffakiyet âdetâ müsteb'addir. Aslına tamamen mutabık olarak tercüme edilmiş olmakla beraber üslubunda aynı selâset aynı letâfet muhafaza edilebilmiş bir numune irae edilmek icab ederse intihâbda pek büyük müşkilât çekileceğine emin olunuz. Hatta şunu da söylemeye cesaret ederim ki, şayan-ı intihab görünen numuneler hadde-i intikadden geçirilecek olursa hiçbirinin matluba tevafuk edemeyeceğini anlarsınız (Saffet Nezihi 1902: 331).

Uygulanan çeviri stratejileri çeşitlense de temel ayrımlar söz konusu edildiğinde üç ana çeviri yönteminden bahsedilebilir: Harfiyen, serbest ve mealen çeviri (Demircioğlu 2003: 18). Tercüme hakkında bilgi veren süreli yayınlarda ve eser ön sözlerinde karşımıza çıkan ilk ayırım harfiyen/aynen çeviri ve serbest çeviri karşıtlığıdır. Genel kanıya göre bu ayırım çeviri yapılacak alana göre belirlenir. İlmi eserlerin çevirisinde serbest çeviriye başvurulurken, edebi eserlerin çevirisinde kaynak eserin "tabirât", "ıslahât" ve "hissiyât"ı korunarak harfiyen tercüme yöntemi tercih edilir. Bu durum

“yeterli” ve “kabul edilebilir” çeviri farkındalığının da edinildiğini gösterir. Necip Asım, “Tercüme” başlıklı bir bölüme yer verdiği *Kitap* adlı eserinde bu ayrımı şöyle dile getirmiştir:

Tercüme iki suretle olur: Birisi serbest tercümedir ki, bir kitabın mealini mütercim kendi zevkine göre lisanına nakleder. Âsâr-ı fenniye'nin bu yolda tercümesi, hem iyi anlaşılmasını, hem de az zamanda işin içinden çıkılmasını mucib olur. Bu sebeple ekser mütercimlerimiz bu yolu ihtiyar ederler. Âsâr-ı edebiyenin ise, aynen tercümesi mültezimidir. Binaenaleyh öyle tercüme heves edenlerin iki lisan da fevkalade meleke sahibi olmaları şarttır (Yazıksız 1993: 149)⁵⁴.

Necip Asım, bu iki yönleme daha sonra “mealen çeviri”yi ve “taklid”i de ekleyerek dört temel tercüme stratejisi belirlemiştir. Bu sınıflandırmaya göre, özgün eserin söz ve anlamla ilgili sanatlarının korunduğu ilk yöntem olan harfiyen çeviriyi Araplar ve Farsiler kullanırken, ikinci yöntem olan serbest çeviride anlamla ilgili sanatlar korunur, sözle ilgili sanatlar değiştirilir. Asım’ın kaynak eserin üstünkörü okunup çevrildiği için eleştirdiği, anlamın aktarıldığı mealen çeviridir. Son yöntem olan “taklid” ise yazara göre bilgilendirici olması bakımından benimsenebilir; ancak erek dizgenin kendi klasik eserlerini oluşturmasını da zorlaştırır (Yazıksız 1993: 149).

Necip Asım’dan başka harfiyen çeviri konusunda zikredilmesi gereken en önemli ve öncü isimlerden biri de Şemseddin Sami’dir. Türkçenin gelişimine katkı sağlayacağı fikriyle harfiyen çeviriyi savunan, bu doğrultuda tercüme ettiği *Sefiller* çevirisi sebebiyle eleştirilere⁵⁵ maruz kalan yazar, bundan beş yıl sonra *Robinson* tercümesinin kapağında “*harfiyen tercüme olunmuştur*” ibaresini kullanmıştır. Eleştirilere rağmen fikrini değiştirmeyen Şemseddin Sami, bu eserin mukaddimesinde, “*Tenezzülen eserlerimi okuyanların mâlûmudur ki yazarken birinci dikkat ettiğim şey, sâde yazmak ve tercüme ederken en ziyade özendiğim şey, aslından ayrılmamaktır*” (Özön’den akt: Yasa 2008: 17) cümleleriyle tercüme anlayışını açıklama ihtiyacı duymuştur. Harfiyen çeviri anlayışı sebebiyle kendisine itiraz edenlere ise “*lisanımızın şivesine halel gelir*

⁵⁴ Eserin Türker Acaroğlu tarafından günümüz Türkçesine aktarılan baskısından yararlanılmıştır.

⁵⁵ Bu eleştirilere daha sonra Süleyman Nazif de katılmış, *Servet-i Fünûn*’da yayımlanan 11 Rebûlevvel 1338 tarihli “Sully Prudhomme” başlıklı yazısıyla katılmış, “Şemseddin Sâmî’nin bu güzelim eseri berbâd ettiğini” savunmuştur. Daha sonra İsmail Habib Sevük, “Les Misérables’ı ‘Sefiller’ ismile lisanımıza nakleden Şemseddin Sâmî Bey, tercümede aslına olduğu gibi sadakat etmeğe çalıştığından, yer yer Türk nahvine aykırılıklar göstermekten de çekinmemiştir” değerlendirmesinde bulunmuştur (Sevük 1941: 233). Ömer Faruk Akün ise “aslıdaki cümle yapısını mümkün olduğunca muhafaza gayesiyle, nesir dilinin alışılmış nahvini zorlaması, üslûp icaplarına uymak uğruna esas ifâdeden fedakârlık yapmaması sebebiyle” Şemseddin Sami’yi dilin şivesini bozmakla suçlamıştır (Akün 1979: 414).

korkusu ile ihtiraz ve târîz edenlere makam-ı red ve teminde derim ki: Bu şîve tegayyüründen lisanımıza ıslah ve terakkiden başka bir şey terettüb edemez” (Özön 1939: 443) cevabını vermiştir.

Şemseddin Sami’ye göre Avrupa dillerinden yapılan tercümeleler ‘lafzî’ ve ‘manevi’ açıdan zorluk göstermektedir. Lafzî, yani cümle kuruluşu bakımından zorlukla kastedilen, bizim söz ve anlam sanatlarıyla yüklü, anlaşılabilir uzunluktaki cümle yapımıza karşı Avrupa dillerindeki cümle yapısının kısa ve sade olmasıdır. Manevi zorluksa ilim, düşünce ve teknik açıdan Batı ile farklı olmamız ve oradaki pek çok kavramın bizde karşılığı olmamasından kaynaklanır. Tüm bu zorlukları bertaraf etmenin yolu da harfiyen tercümeden geçmektedir. “*Netice olarak, Türkçeyi geliştirmenin başlıca vasıtası, Avrupa dillerinden yapılacak aslına sadık tercümelerdir. Tersinden söylersek, Avrupa dillerinden tercüme yapmaktaki ilk gayemiz, Türkçeyi Avrupai bir dil ayarında geliştirmektir. Tercüme, böyle bir stratejinin vasıtasıdır*” (Yasa 2008: 18).

Şemseddin Sâmî’nin döneminde çokça eleştirilen aslına sadık çeviri anlayışı, Servet-i Fünûn edebî çevirilerinde yeniden rağbet görmeye başlamıştır. Bu dönemde harfiyen çevirinin en kararlı taraftarlarından biri de Halit Ziya Uşaklıgil olmuştur. “*Tercüme seviyesi ne zaman yükselse, roman ya yarıda kalır ya satılamazdı*” tespitinde bulunarak, bu tür eserler arasında Şemseddin Sami’nin *Sefiller* “tercüme-i harfiyesi”ni de sayan Uşaklıgil, okurun bu ilgisizliğini harfiyen tercümelere alışamamasıyla açıklar (Uşaklıgil 2008: 595). *Nakil* adlı hikâye tercümelerinde de aynı tercüme usulünü tercih eden yazar, harfiyen çeviriyi şöyle savunmuştur:

Edebiyata ve sanata mensub olan ve bu itibarla bir kıymet irâe eden eserlerin her şeyden ziyâde asıllarına noktası noktasına sâdik ve mutâbık olması, hatta ibâre ibâre metninin esâsı ile tevâfuk etmesi, Türkçeye nakillerinde şîve ve selîkat denen mevzuat ile mübâyenetler hesabına olsa bile, aslının husûsî eşkâl ve şemâlini hıfz eylemesi lâzım geleceğinde musırrım (Uşaklıgil 2008: 462).

Harfiyen çeviri yönteminin karşısında yer alan cepheye bakıldığında Muallim Naci gibi önemli isimler dikkati çekse de “bayraktar”lığı Ahmet Midhat’ın yaptığı görülür (Sevük 1941: 608). Tercüme-yi “bir seyyâle-i fikriyye” olarak tasvir eden Muallim Naci, çeviriyi şöyle tanımlamıştır:

Bir seyyâle-i fikriyyedir ki, dünyânın insan sâkin olan her yerinde cilveger olabilir. Edebiyat o envâr-ı cevvalêdir ki, ne Şark'a ne Garb'a mensuptur. Güneşin ziyâsı her yere düşebilir; edebiyatın vatani her yerdir. Bir cihete mensup görünüşü, kisve-i zâhiriyesinden neş'et eder. Edebiyat hakikatte meânîdir; hangi milletin, hangi kavmin elfâzına bürünürse, ona mensup görünür. Gökten yere bir dilber inse, hangi diyarın elbisesini giyer ise oralı görünür (Tansel 1953: 52).

Muallim Naci, edebiyat sahasındaki çeviri etkinliğinde “harfiyen” çevirinin yerine “mealen” ve daha çok “tevsien” çeviri yönteminin kullanılmasını doğru bulur:

Tercüme –aynen-mealen-tevsien- olmak üzere üç nev'e münkasım olmakla bu tercüme-i mâhirânemiz üçüncü nev'den addolunur. Lisanlar şive-i ifadece yek diğerine az çok mugayyir olduğundan aynen tercüme her yerde yürüyememek zaruridir. Bir lisanda bazı ifadât bulunur ki diğer lisana aynen tercüme edilecek olsa hiçbir şey anlaşmaz. Anlaşılsa da zevki çıkmaz. Binaenaleyh tercümelerimizin çoğu mealen olmak lâzım gelir. İkinci yolda olan tercüme arasına, ifade olunacak maksad-ı aslıyi ihlâl değil, izah ve tezyin eyleyecek bazı tabirât ilave edilecek olursa tarz-ı tercüme üçüncü nev'i icra edilmiş olur. Bir eserin ne yolda tercümesi münasib olacağını mütercim zevk-i edebîsi tayin eder. Mesela şu Nizâmî'nin bu eseri aynen tercüme edilse pek tatsız bir şey olur. Mealen tercüme edilse dahi makam, tafsile ihtiyaç göstermekte olduğu cihetle yine pek güzel bir şey olamaz. Buna göre enseb olan sevk-i tab-nikat ile ihtiyar buyurduğumuz tevsien tercüme yoludur. Bu üçüncü tarz üzere yapılacak tercüme ötekilerden daha ziyade şayan-ı itinadır. Zira izah ve tezyin için ilave olunacak kelimâtın asıl eserin mealiyle üslub-ı cereyan ifadesine hâlel getirmeyecek surette intihabı o kadar kolay bir şey değildir (Demircioğlu 2003: 19)⁵⁶.

Muallim Naci söz konusu alıntıda, dönemin çeviri anlayışında başlangıçta hâkim olan “yeterlilik” normuna ve bu norm etrafında geliştirilen harfiyen çeviri kaygısına karşı çıkmaktadır. Naci, salt sanatsal kaygılardan hareketle hedef metni dokunulmaz olarak kabul eden bu tür çevirinin tatsız bir şey olacağını haber vererek, anlaşılabilir çevirinin önemini vurgulamış, böylece “kabul edilebilir” çeviri normunun da ilk taraftarlarından olmuştur.

Bir başka Tanzimat dönemi yazarı Manastırlı Mehmed Rifat, *Cevâhir-i çihâryâr ve emsâl-i kibâr* adlı kitabının ön sözünde “harfiyyen tercüme” veya “aynen hall” usullerini kullanmaktan kaçındığını bunların yerine “lisan-ı Osmanî üzre ifade” den yana olduğunu dile getirmiştir:

İşte bu fakir, yani erkân-ı harb Manastırlı Mehmet Rifat dahi bu hülasadaki tariklere tevessül ederek işbu muktebesât mecmuasının hâvî olduğu şeyleri yazmış

⁵⁶ Bu alıntıda, Muallim Naci'nin tercüme stratejilerinden bahsettiği *Şöyle Böyle* adlı eserinden aktaran Cemal Demircioğlu'nun çalışmasından faydalanılmıştır.

olduğumu ve harfiyyen tercüme ile aynen “hall”den mütevakki idüğümü beyan eyledim, ta ki harfiyyen tercüme zannolunup da bazılarına tariz olunmasın. Ben şu muktesebâtı lisan-ı Osmanî üze ifadeye hangi ciheti tatlı buldum ise o yola giderek yazdım (Demircioğlu 2003: 21).

En az Muallim Naci kadar anlaşılabilirlik normunu önceleyen Ahmet Midhat, Naci'nin “tevsien”, yani genişleterek çeviri yöntemine karşı “hülasa-ı tercüme”, yani özetleyerek çeviri yöntemini tercih etmiştir. Yazarın çeviri anlayışı irdelendiğinde, özgünü anlaşılır hale getirmek için iki yol benimsediği görülür. Bunlardan ilki hülasa-ı tercüme yöntemi, diğeri ise “taklid”tir. “(...) Midhat'ın hülasa-i tercüme yöntemini taklid dışında ele alması, bu yöntemi nakl kavramı altında tartıştığını düşündürmektedir. Dolayısıyla Midhat'ın söyleminde hülasanın taklid değil bir nakl stratejisi olarak düşünüldüğü görülmektedir (Demircioğlu 2003: 20). Ahmet Midhat'ın tercümedeki asıl tavrı ve öncülüğü de “yeniden yazım”, “uyarlama” ya da “taklid” kavramlarıyla örtüşen çeviri stratejisidir. Bu yönüyle de tezimiz kapsamında önemli bir dayanak noktasıdır.

Servet-i Fünûn dönemine gelindiğinde ise taklit ve uyarlama tamamen gözden düşecek, kaynak esere sadık çeviri tercih edilecektir. Metinlerarası muhtemel etkilenme ve ilişkileri kabul eden Servet-i Fünûn sanatçıları, Tanzimat dönemi edebiyatındaki kasıtlı ve açık taklidi reddederler. İyi bir eser ortaya koymak için Fransız edebiyatının iyi kavranması gerektiğini ve bu kaynaktan doğru referansların seçilmesinin önemini vurgulayan bu akıma mensup sanatçılar, bu etkilenmeye bir mesafe çizmeleri ve çeviriyi bireysel bir çalışma alanı olarak tanımlamalarıyla öncesindeki çeviri anlayışından ayrılırlar. Böylece sanat eserini, artık kemikleşmiş bağlarından kopararak bağımsızlaştırma amacı da güderler.

Servet-i Fünûn'daki yazılarında bu mesele üzerinde duran Tefik Fikret, taklidi “*bir emr-i hissi ve binaenaleyh gayr-ı ihtiyari*” şeklinde tanımlayarak kabul eder; ancak “*taklid iktibas veya intihal değildir*”⁵⁷ (Fikret 1993: 14) uyarısını da ihmal etmez. Diğer sanatlar gibi edebiyat için de taklidin sanat erbabının hünerini arttırarak faydalı olabileceğini ifade eden şair, esin kaynağı ne olursa olsun sonuçta ortaya çıkan eserin, kaleme alan kişinin şahsi üslûbu ve yaratıcılığının ürünü olmasını şart koşar.

⁵⁷ Tefik Fikret, “Nazire-perdâzlık”, Servet-i Fünun, S. 263, Mart 1896, s. 34.

Bir diğ er Servet-i Fünun mensubu Halit Ziya Uşaklıgil'in çeviri ile ilgili yorumları da taklit ve uyarlamaya karşı olumsuz bakışın delillerindedir. Tanzimat dönemi çeviri anlayışını ticari kaygılara aracı olduğu ve bu süreçte de kalitesini yitirdiği için eleştiren Halit Ziya Uşaklıgil, “[f]akat tercüme seviyesi ne zaman yükselse roman ya yarıda kalır, ya satılamazdı” (Uşaklıgil 2008: 595) yorumunda bulmuştur. Taklit ederek ya da uyarlama yollu yazılmış eserleri “aşırma”⁵⁸ olarak niteleyen Halit Ziya, kişinin kendi yeteneğiyle bildiği, istediği gibi yazması bu kadar kolayken, başka eserleri örnek alma ya da kopyalama ihtiyacına anlam veremez.

Özellikle Servet-i Fünun dönemi edebi çevirilerinde çeviri sürecini belirleyen en önemli normlardan biri de sansüre takılmamak kaygısı olmuştur. İstibdadın sansür baskısı, en yoğun olarak çeviri eserlerin yayımlanma aşamasında kendisini göstermiş ve bu durum çevirinin kalitesini düşürerek, çeviriyle uğraşanları hayal kırıklığına uğratmıştır. Kaynak eserden erek metne aktarım sürecinde, çıkarılması ya da değiştirilmesi gereken kültürel ve dilsel malzemeye çevirmen değil, sansürcü karar vermiştir. Dolayısıyla çeviri sırasında alınan kararları kapsayan bu normları, kaynak ya da erek dil ve kültür değil, doğrudan ve zoraki olarak devlet sansürü belirlemiştir. Bu sebeple pek çok çevirmen, çeviri eserlerini isim koymadan, imzasız ya da sahte isimlerle yayımlamak zorunda kalmıştır. Dönemin çevirmenlerinden Hüseyin Cahit Yalçın, sansürün çeviri üzerindeki olumsuz ve yersiz tesirini kendi tecrübesine dayanarak şöyle aktarmıştır:

Guy de Maupassant'ın “Kalbimiz” romanını çeviriyordum. Bunda Abdülhamid'e ve saltanatına dokunacak ne bulunabilir? Ama sansürcü bulurdu. Bir gün roman müsveddelerinde öyle bir düzeltme yapmıştı ki anlam değişmişti. Sanki yanlış bir çeviri yapmış oluyordum. (...) Lamartine'den çevirdiğim Graziella ise sansürcünün o kadar bozduğu bir biçime döndü ki sanırım çevirisini bile sürdüremedim, ya da bitirdim de kitap halinde basılmadı (Yalçın 1975: 105).

Milli edebiyat kaygısıyla şekillenen II. Meşrutiyet dönemi edebiyatında ise taklit ve uyarlamaya dayanan çeviri anlayışı yine gündemdedir. Hatta ulaşılmak istenen milli edebiyat hedefine yararı ve zararı sorgulanarak, hiçbir dönemde olmadığı kadar çok

⁵⁸ Halit Ziya, *Kırk Yıl*'da karşılaştığı bir “aşırma” olayını şöyle anlatmıştır: “Bir gün dostlarımdan birini görmeye gitmiştim. Hizmetçi ziyaretimi haber verirken aynı zamanda kapıyı ardına kadar açarak beni iştiğal odasına koydu; bu usule aykırılık o derece çabuk bir hareketle oldu ki masanın üzerine abanarak yazı ile meşgul olan dostumun önündeki kâğıtları ve onların arasına bir Fransızca kitabın kopuk sayfalarının ezcümle ciltten ayrılmış kapağını tamamen örtmesine vakit kalmadı. (...) Dostum bu kitabı intişar etti. Bunun mevzuu ve tertibi o Fransızca kitaptan alınmakla iktifa olunmamış en güzel parçaları fasıl fasıl ondan aynıyle tercüme edilmişti” (Uşaklıgil 2008: 602).

tartışılmıştır. Bu dönemde ağır bir şekilde eleştirilse de çeviri faaliyeti uzun süre uyarlamalardan ibarettir. Çeviri sürecinde kaynak metin, erek dil ve kültüre yabancı gelmeyecek şekilde yeniden düzenlenmiştir. Kaynak eserin aktarımı sürecinde alınan çeviri kararları, erek kültüre göre uygun düşmeyen kısımların çıkarılması ve yeni kısımların eklenmesi şeklinde gelişmiştir.

2.2. UYARLAMA FAALİYETLERİ

Uyarlama yöntemi, XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren harfiyen tercümenin yol açtığı çeviri zorlukları, dolayısıyla anlaşılama kaygısı sebebiyle mütercimler tarafından sıklıkla başvurulmuş bir çeviri stratejisidir. Roman ve özellikle tiyatro türünde kullanılan bu çeviri yöntemi, XIX. yüzyıl edebiyat dizgesinde harfiyen çeviri yönteminin karşısında yer almış ve büyük ölçüde rağbet görmüştür. Hatta zaman zaman verilen uyarlama eser sayısı, telif eser sayısını geçmiştir. Bu çeviri stratejisinin dönemin edebiyat dizgesindeki yeri ve önemi hakkında çıkarımlarda bulunmamızı sağlayacak en önemli kaynaklarsa uyarlama eserlerin ön söz ve son sözleriyle, çeşitli edebi tartışmalar sırasında paylaşılmış görüşlerdir.

Edebiyat dizgemizde görülmeye başlamasından itibaren verdiği tercüme eserlerde çeviri stratejisi olarak uyarlama yöntemini benimseyen, bu yolda çevirinin önünü açıp destekleyen, eserlerinin ön söz ve son sözlerinde her fırsatta çeviri yöntemini açıklayan en önemli isimse Ahmet Midhat'tır. Midhat, çeviri anlayışı ve bu anlayışa göre verdiği eserlerle “çeviribilimde bir Hâce-i Evvel” olmuştur (Bengi 2006: 345). Işın Bengi'nin Ahmet Midhat ile ilgili çalışmalarında⁵⁹ dikkat çektiği üzere pek çok edebiyat tarihçisinin ifade ettiği gibi yazarın metin seçimi ve çeviri yöntemi rastgele değildir⁶⁰

⁵⁹ Prof. Dr. Işın Bengi'nin Ahmet Midhat'ı eserlerinin başına koyduğu ön sözler ve sonuna eklediği son sözler üzerinden çözümlediği çalışmaları, hem yazarın hem de dönemin çeviri anlayışı hakkında önemli bilgiler verdiği gibi çeviribilim ve uyarlama mevzusunda da dikkate değer değerlendirmeler içermektedir: Bengi Öner 1990, 1991, 1999, 2006.

⁶⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar yazarın metin seçimini ve çeviri yolunu rastgele bulanlardanır: “(...) Ahmed Midhat Efendi'de hiçbir ciddi tesir, türlü örneklerine karşı şuurlu bir özenme hatta onları sınıflandırma ve seçme aranmamalıdır. Bu devkari konsamasyon cihazı için Cervantes, Octave Feuillet ile Victor Hugo, Xavier de Montepin ve Emile Sue ile aynı safhadadır. Hatta Emile Zola Paul de Kock'a feda edilebilir. Flaubert ise büsbütün küçümsenir. Bu cinsten bir değer cetveline dayanan roman elbette sadece söz gelişleriyle devam eden uzun bir yarenlik olacaktır” (Tanpınar 2006: 415).

(Bengi 2006: 339). Ahmet Midhat'ın çevirmek üzere seçtiği eserler gelişigüzel değil, uyarlama yollu çeviri anlayışı doğrultusundadır. Yazara göre edebî eserlerin en önemli tarafı okura örnek olabilmeleridir. Bu sebeple verilen eserler de hitap edilen kitleye uygun, onların yaşayışları ve değerler sistemiyle çelişmeyecek şekilde seçilmeli, iyi yönde örnek olmalı ve kendi payına ders çıkartmasını sağlamalıdır. Yazar bu sebeple bilinçli olarak Emile Zola'yı çevirmeyi tercih etmemiştir:

Bir Emile Zola romanında yirmiden ziyade eşhas-ı vaka görüldüğü halde bunlardan hiçbirisinin hüsnü hal erbabından olduğuna tesadüf edilemez. Acaba Fransız milletinin kâffe-i efradı şekavetleriyle, sefahatlarıyla, fuhuş ve israflarıyla iştihar eden takımdan mı oldular? Hiç böyle bir şeye imkân verilebilir mi? Ona imkân vermektense Emile Zola'nın hali kendi milleti aleyhine iftiralara kadar vardırır bir mübalağacı olduğuna imkân vermek elbette daha ziyade doğruya karib olur (Augier 1888: 6).

Ahmet Midhat, *Fakir Bir Delikanlının Hikâyesi* ismiyle Octave Feuillet'ten yaptığı çeviri eserin “İfade-i Mütercim” başlıklı ön sözünde ise harfiyen çeviriye gerekçelerini sıralayarak sistemli bir şekilde itiraz etmiş ve kendi çeviri anlayışını açık etmiştir:

(...) suret-i tercüme harfiyen değildir. Zira her lisanın kendisine mahsus bir şivesi olmak itikadında sabit bulunduğumuzdan harfiyen tercümede inadla güzel lisanımıza frenk kokusu vermeyi tecviz etmiyoruz. Müellifin Fransızca olarak tefhim etmeye çalıştığı meramı mütercim dahi tercüme olarak ifadeye çalışacaktır. Ümid ederiz ki karilerimiz bu hizmet-i acizanemizden memnun olacaktır (Feuillet 1881: 4).

Ebüzziya Tevfik ile beraber Paul de Kock'tan uyarladığı *Üç Yüzlü Karı*'nın ön sözünde ise “*hikâyenin hükmünü Türkçe yeniden kaleme aldık*” ifadesiyle uyarlama yollu çeviri stratejisi tercihini açıklamıştır:

Bu hikâye müellifin bu isimdeki hikâyesinin harfiyyen tercümesi değildir. Çünkü lisan-aşına olanlar bunun muhal derecesinde müşkil olduğunu teslim ile beraber harfiyyen edilen tercümede bhusus bir lisana mahsus her türlü şiveyi başka bir lisana naklede eskisindeki gibi letafet olmayacağını dahi itirafa mecbur olmaları tabiidir. Mealen dahi tercüme etmedik. Çünkü Pol dö Kok'un eserinde olan letafeti, rumuzu, nikatı Paris'te yaşamış olanlardan maadası çok temyiz edemez. Binaenaleyh biz hikâyenin hükmünü Türkçe yeniden kaleme aldık. Aczimizi itiraf ederiz. Dava eyleyebilmekte selahiyetimizi kâil olduğu maharet, azâ-yı vak'anın tavır ve mişvarlarını asla bozmayıp ebnâ-yı beşerde renk renk cilveger olan

Tanpınar bu eleştirilerine rağmen Midhat'ın uyarlama yoluyla verdiği eserlerinin hakkını teslim etmektedir. Uyarlama yöntemini “icat” şeklinde açması da ayrıca dikkate değerdir: “*Bununla beraber Ahmed Midhat Efendi hikâye ve romanda icat yahut adaptasyon yolu ile birkaç esaslı kapı açmaya muvaffak olmuştur. Getirdiği şeylerin çoğunu başkalarının derinleştirmesi ve tam şekilde hayatımıza maletmesi bizi bu gayrete hak ettiği yeri vermekten menetmemelidir*” (Tanpınar 2006: 416).

tecelliyât-ı fitratı, bu hikâyenin dairesini... Pol dö Kok'un göstermek istediği yolda gösterebilişimizden ibarettir (Kock 1877: 1, 2).

Harfiyen tercümenin dilin letafetini zedelediğini, erek kitleye yabancı gelip, kabul edilebilirliği zorlaştırdığını savunan yazar, *Nedamet mi? Heyhat!* adlı eserin “Mukaddime Makamında Bir Hasbıhal” başlıklı ön sözünde bu zorlukları “yeniden Osmanlıca yazar”ak bertaraf ettiğini dile getirmiştir:

(...) Bazı mütercimlerin tercümeleri lisan-ı letafet-resân-ı Osmanîmizi şivesinden düşürecek, soğuk bir hale koyacak surette olduğu halde, Ahmet Midhat'ın tercümesini güya asıl Osmanlıca yazılmış kadar şive-i letafet-i Osmanîyemize muvafık bulanlara vaktiyle ihtar eylemiştik ki biz tercüme-i ayniyye taraftarı değiliz. Fransızca bir cümleyi, bir kelâmı, hatta bir sahifeyi okuruz; ne anlar isek anı müstakilen, yani yeniden Osmanlıca yazarız. İşte bunun için bizim tercümelerimiz re'sen Osmanlıca yazılmış gibi olur (Augier 1888: 6).

Uyarlama yönteminin, XIX. yüzyıl sonu çeviri yazınında “nazire”, “iktibas” gibi kavramların yanında, daha belirgin olarak “taklid” kavramı ile karşılandığını söyleyebiliriz. Midhat'ın çeviri anlayışıyla beraber dönemin çeviri yazınına da şekillendiren söylemlerde “nakl” karşısında konumlandırılan “taklid” kavramının, esas itibariyle “yeni eserler verme”, “yeniden-yazma” bağlamında ele alındığı görülmektedir. Ahmet Midhat, “taklid kavramını Osmanlı dizgesine sokarak sistemli bir politika izle”miş, “söylemiyle taklid kavramına merkezi ve işlevsel bir etkinlik kazandır”mıştır (Demircioğlu 2003: 23).

Kaynak eseri örnek olarak erek dilde yeni bir eser kaleme alma anlamıyla kullanılan, dolayısıyla uyarlama faaliyetleri içinde düşünebileceğimiz taklit kavramı, klasikler tartışması ile ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Ahmet Midhat, Ahmet Cevdet, Cenap Şahabettin, Necib Asım, İsmail Avni ve Hüseyin Daniş gibi isimlerin tartıştığı klasik eserlerin taklidi meselesinde, öncelikle Ahmet Cevdet tarafından “nakl” ve “taklid” ayrımına dikkat çekilmiştir. Ahmet Cevdet'e göre klasiklerin taklidi, nakledilmesine göre daha kolaydır. Ahmet Midhat ise klasiklerin benzerlerinin yazılmasındansa çevrilmesinin daha doğru olacağını savunmuştur. Çok geçmeden tartışmaya dâhil olan Cenap Şehabettin ise gerekçelerini sıralayarak taklide itiraz etmiştir:

1- Klâsikler iklim, kavim, gelenekler ve zaman bakımından bizim yabancımız olan eserlerdir.

2- Her zamanın edebiyatı, kendi döneminin tercümanıdır. Dolayısıyla düşünce, üslûp ve zevk, zamanın etkilerinden kurtulamaz. Buna bağlı olarak güzellik anlayışı da değişir.

3- Aynı düşünce ve zevki paylaşmak için, farklı zaman ve çevrelerde olmamak gerekir. Kaldı ki aynı iklim ve çevrelerde yaşayan insanlar arasında bile tam bir düşünce ve zevk ortaklığından söz edilemez.

4- Bütün bu sebeplerden dolayı, taklide yönelmenin gerekçeleri yoktur (Kaplan 1998: 44)⁶¹.

"Klâsikler ve Şehâbeddîn Bey"⁶² başlıklı yazısında Cenap Şehabettin'in itirazlarına yanıt veren Ahmet Midhat, klasiklerin taklidini şöyle savunmuştur:

Cenap'ın, klâsikler hakkında, çağımızın eserleri olmadıkları için beğenilemeyeceklerini ve bu yüzden taklit edilmelerine lüzum olmadığını söylemesi haklı görülemez. Çünkü, öteden beri güzel olan her şey seville gelmiştir. Zaman ve mekânca geçmişte kalmak, güzel bir eserin değerini düşüremez. Böyle olduğu içindir ki, yazarlarımıza klâsikleri göstermenin edebiyatımızı gerileteceği veya sonuçsuz bir girişim olarak kalacağı biçimindeki iddialar, temelsiz düşüncelerdir. Klâsiklerdeki sarf ve nahiv hatalarını, klâsiklerin taklit edilmesine bir engel gibi gören Cenap, bu konuda da yanılmaktadır. Çünkü, bu tartışmada klâsik eserler, Fransız dilini öğrenmek için hedef seçilmiş değildir (Kaplan 1998: 44, 45).

Tartışma dâhilinde görüş bildiren diğer bir isim de Necip Asım⁶³'dir. Klasik eserlerin insanlığın bir bakıma en ilkel duygu ve düşüncelerini içeren eserler olmaları bakımından taklit edilip, benzerlerinin yazılamayacağını savunan Asım, birebir taklidin erek dizgede klasik eserler verilmesini engelleyeceğini savunmuştur. Buna karşın kendi dehalarını, yaratıcılıklarını katarak taklit edenlerin kalıcı eserler verebileceklerini ileri sürmüştür. Taklidi birebir/yaratıcılıktan yoksun taklit ve yaratıcı taklit olarak ayırdığı görülen yazarın bu görüşleriyle bir bakıma uyarlamayı savunduğu düşünülebilir (Kaplan 1998: 45).

"Taklid" kavramını biraz daha açan İsmail Avni⁶⁴ ise klasiklerin taklidinde kendi zevkimizin belirleyici olması gerektiğini dile getirerek erek kültürü, erek eseri öncelemiştir. Kendi zevkimize, yaşayışımıza uyarlayarak taklit şeklinde

⁶¹ Kaplan'dan aktardığımız Cenap Şehabettin'den alıntı için bkz: "Klâsikler Mes'ele-i Hüsn-i Mutlak ve Zevk-i Selim-", Tercümân-ı Hakikat, 19 Eylül 1313 (1 Teşrin-i Evvel 1897).

⁶² Tercümân-ı Hakikat, 30 Ağustos 1313 (11 Eylül 1897).

⁶³ "Klâsikler", Malûmât, 29 Ağustos 1313 (10 Eylül 1897).

⁶⁴ "Klâsikler ve Bahsin Bencesi", Tercümân-ı Hakikat, 3 Eylül 1313 (15 Eylül 1897).

yorumlayabileceğimiz bu görüş, taklit ile uyarlamayı birbirine daha da yaklaştırmaktadır (Kaplan 1998: 46)

İsmail Avni'ye cevap vererek tartışmaya tekrar dâhil olan Ahmet Midhat⁶⁵, Avrupa'nın güzel şeylerini örnek almak kaydıyla "*bizce Frenk mukallidliği; matlûbtur*" diyerek klasiklerin taklidini tekrar savunmuştur:

- 1- Bütün klâsikler ayırım yapılmaksızın tanınmalıdır.
- 2- Kendi klâsiklerimiz bile incelenmeli, yenilenmelidir.
- 3- Yeni bir klâsik dönemi açmak için bütün klâsikler taklit edilmelidir.
- 4- Taklidin sonu tahkiktir (Kaplan 1998: 47).

Son olarak bu tartışma bahsinde görüşlerini aktaracağımız Hüseyin Daniş⁶⁶, Necip Asım gibi taklidi birebir taklit ve yaratıcı taklit olarak ikiye ayırmıştır diyebiliriz. Taklidi kendi klasik eserlerimizi meydana getirmek için gerekli gören Daniş, Latin ve Yunan klasiklerini taklit eden Fransızları örnek olarak göstermiştir. Ancak yazara göre her taklit de savunulamaz; çünkü iyi bir taklit için, taklit eden milletle taklit edilen millet arasında kültür yakınlığı olması gerekir, "*ayrıca eserin kötü bir kopyacısı olmadan yeni bir eser ortaya koy*"ulmalıdır (Kaplan 1998: 41).

XIX. yüzyıl edebî çevirilerinde, uyarlamamanın bir başka uygulama yöntemi olan edebî türler arası uyarlama da uygulanmıştır. Bu konuda Manastırlı Mehmed Rifat'ın verdiği bilgiler yol göstericidir. Çeviriyi belagat bağlamında ele alan Mehmed Rifat, bu bağlamda aktarım yöntemi olarak "akd ü hall" ve "tahvil" terimlerini kullanmıştır. Biçimler arası aktarımı sağlayan bu yöntemle göre, mensur bir eser nazma aktarılır veya tam tersi manzum bir eser nesre aktarılır. Nesirden nazma "tahvil" etmek "akd", nazımdan nesre "tahvil" etmek ise "hall" olarak adlandırılır. Burada telif ve tercüme eser arasındaki biçim değişikliğini sağlayan "tahvil" işlemi yöntem olarak uyarlamayı karşılayan bir işlemdir. Yazar tercüme usulünü şöyle özetlemektedir:

Usul-i tercümede mütercim tercüme edeceği şeyin müteallik olduğu ilim ve fenni gereği gibi bilmek şartıyla lisan-ı âherde olan ol maddeyi arz ü amik mütalaa ettikten ve güzelce anladıktan sonra hangi lisana nakledecekse o lisanın şivesine

⁶⁵ "Klâsikler Bahsinin Biraz Tevsî'i", *Tercümân-ı Hakikat*, 4 Eylül 1313 (16 Eylül 1897).

⁶⁶ "İkrâm-ı Aklâm", *İkdâm*, 6 Eylül 1313.

tatbikan yeniden bir şey yazar gibi yazmaktan ibarettir (Rifat⁶⁷,den akt. Demircioğlu 2003: 22).

Rifat'ın verdiği bilgilere göre şiirin düzyazıya tahvili kendi içerisinde de üç farklı şekilde uygulanmaktadır: “Edna”, “tarz-ı mutavassıt” ve “yeniden dökmek”. Edna yöntemi, telif manzum eserin kelimeleri kullanılarak nesre aktarımına dayanırken; tarz-ı mutavassıtta kaynak eserin anlamının korunarak bazı kelimelerin değiştirilmesine dayanır. Son yöntemde ise kaynak eserin yine anlamı korunur; fakat yeni kelimeler kullanılarak anlam daha da genişletilir ve nihayetinde eser yeniden yazılır.

2.3. NEDEN UYARLAMA?

XIX. yüzyıl Osmanlı edebiyat dizgesinde pek çok farklı kavram ve görüşle karşılaşılıp, harfiyen-mealen-serbest çeviri ya da tercüme-telif eser tartışmalarıyla gündeme gelen uyarlama faaliyetleri, şüphesiz edebiyat sahasında önemli bir boşluğu doldurarak, geniş ölçüde rağbet görmüştür. Tanzimat döneminden itibaren, uyarlama yönteminin bu derece benimsenip uygulanmasının edebî, milli, kültürel ve çeviribilimsel pek çok sebebi vardır. Odaklandığımız tarihi süreçteki uyarlama faaliyetlerini ele alırken, tüm bu perspektiflerden bakarak bütünlüklü bir bakış açısı ve değerlendirme sistemi oluşturmak gerektiği kanısındayız. Böylesi bir değerlendirmeye gidildiğinde uyarlamayı destekleyen beş etkenden bahsedilebilir:

- Edebî gelenekten kaynaklanan uyarlama eğilimi,
- ‘öteki’ne karşı millî benliği koruma ihtiyacından kaynaklanan uyarlama eğilimi,
- örnek alınan Fransız edebiyatından kaynaklanan uyarlama eğilimi,
- erek yazın dizgesindeki edebî tür ve ürün eksikliğinden kaynaklanan uyarlama eğilimi,
- çeviri sorunlarından kaynaklanan uyarlama eğilimi.

⁶⁷ Manastırlı Rifat (1908), *Cevâhir-i çehariyâr ve emsâl-i kibar*, Matbaa-i Uhuvvet.

2.3.1. Edebî Gelenekten Kaynaklanan Uyarlama Eğilimi: Bilindiği üzere Tanzimat dönemi ile yoğunlaşan batılılaşma hareketlerine kadar edebî ve kültürel hayatımıza yön veren, örnek alınan kaynak Arap ve Fars kültür dairesidir. Bu süreçte doğu dünyası, kültür ve edebiyatımız kadar çeviri anlayışını da etkilemiştir. Bu etkilenme, özellikle konumuz olan uyarlama yönteminin benimsenip tercih edilmesinin de en önemli sebeplerindendir. Doğu medeniyet dairesinden sonra Batı'ya dönülüp, seçilen edebî ve kültürel ürünler kendi medeniyet dairemize, edebiyat dizgemize transfer edilirken, geçmişten gelip gelenekselleşen çeviri alışkanlığı çeviriyle uğraşanlara yöntem olarak yol göstermiştir.

Sözünü ettiğimiz edebî geleneğe yakından bakıldığında, geçmişte örnek alınan Arap ve Fars edebî çevirilerinde uygulanan aktarma yönteminin uyarlama ile yakın ilişkisi kendisini gösterir. Batı'dan Arapçaya yapılan edebî çevirilerde temel olarak iki çeviri usulü benimsenmiştir: İlk usule göre Osmanlı çeviri dizgesindeki harfiyen/aynen çeviri yöntemi gibi “*Yunanca kelimelerin birer birer Arapça karşılıkları yazılarak, cümleler kelime kelime aktarılmıştır*”. Daha önceki başlıklarda belirttiğimiz gibi bizde Tanzimat dönemiyle başlayan çeviri tartışmalarında harfiyen çevirinin eleştirilen eksikleri, daha önce Arap dizgesinde de yaşanmış ve “*bu aktarımda her Yunanca kelimeye Arapça bir karşılık bulunamadığından tercümede Yunanca sözcüklerin aynen kaldıkları belirtilmiş; ayrıca kelimelerdeki mecaz ve istiarelerin harfiyyen tercümesi de yapılamadığından, duyguların aktarılması da mümkün olmamıştır*” (Demircioğlu 2003: 21).

İkinci yöntem ise yine Osmanlı edebiyat dizgesinde “taklid”, “yeniden yazım” ya da “uyarlama” ile karşılanan, Ahmet Midhat'ın zaman zaman dile getirdiği çeviri usulünde olduğu gibi “*kelimelerin eşdeğer olup olmadıklarına bakılmaksızın, mütercimim okuduğu cümleyi güzelce anlayarak, o cümlenin anlamını Arap lisanına aktarmaktadır*” (Demircioğlu 2003: 21).

Arap ve Fars çeviri tekniğini örnek alan Osmanlı mütercimi, hem klasik şark edebiyatından yaptığı çevirilerde hem de daha sonra Batı edebiyatından yaptığı

çevirilerde aynı usule meyletmiştir. Bu bağlamda, Fars edebiyatından Osmanlıcaya tercümeleri inceleyen Anja Pisto-Hatam'ın çalışması⁶⁸ dikkat çekicidir.

Farsçayı yeterince iyi bilmelerine rağmen Türk şair ve mütercimlerin bu eserleri Osmanlıcaya tercüme etmesinin nedenlerini araştıran yazar, yaptığı araştırmanın sonucunda çevirilerin kelimesi kelimesine yapılmadığı sonucuna varmıştır. Bunun yerine çevirmenin daha çok öne çıkardığı husus, kaynak metnin kaynak kültürdeki işlevini ele aldıktan sonra, aynı işlevi hedef kültürde de sağlayabilecek formda yeni bir metin ortaya çıkarmaktır. Hatam bu noktadan yola çıkarak, Farsçadan Türkçeye yapılan tercümelerin büyük çoğunluğunun diller arası yeniden yazım olarak tanımlanabileceği sonucuna varmıştır (Koç 2006: 353).

Görülüyor ki, “*aynı medeniyet havzasının farklı dilleri olarak nitelendirebileceğimiz Arapça, Farsça, Osmanlıca dillerindeki geçişlili[k] tercüme, nazire, şerh ve haşiyeler yoluyla ‘yeniden yazım’ vasıtasıyla ortaya çık[mıştır]*” (Koç 2006: 352). Böylesi bir edebî etkilenme içinde bir yandan şark edebiyatı ürünlerini erek dizgeye nakletmeye, bir yandan da telif eser vermeye çalışan Osmanlı yazar-çevirmenlerinin, bu iki amaca da hizmet eden işlevsel bir çeviri yöntemi benimseyerek, yeniden yazıma dayalı bir edebî zevk ve gelenek geliştirmeleri kaçınılmazdır⁶⁹.

Osmanlı edebî dizgesinde, klasik şark edebiyatına bağlı olarak geliştirilen ve bir çeşit yeniden yazım, öykünme ya da uyarılama olarak kabul edebileceğimiz en önemli edebî gelenek şüphesiz nazirecilik⁷⁰’tir. Kelime anlamıyla birine/bir şeye benzetilerek

⁶⁸ “The Art of Translation: Rewriting Persian Texts from the Seljuks to the Ottoman Translation History”, *Essays on Ottoman Civilization: Proceedings of the XIIth Congress of the Comité International d’Etudes Pré-Ottomanes et Ottomanes*, Praha, 1996, Prag: Academy of Sciences of the Czech Republic Oriental Institute, 1998, s. 305-316.

⁶⁹ Sözüünü ettiğimiz şark dünyası ve Osmanlı arasındaki bu yeniden yazımlar sadece edebiyat sahasında değil, sanat alanında da uygulanmıştır. Serpil Bağcı’nın “From Translated Work to Translated Image: The Illustrated Şehnâme-i Türkî Copies” (Muqarnas, 2000, c. XVII, s. 162-176) başlıklı *Şehnâme-i Türkî* adlı eserdeki minyatürlerin Osmanlıcaya tercümelerindeki yansımalarını incelediği çalışmasında da değindiği gibi kaynak metinlerdeki görsel malzemeler bile yerleştirilerek yeniden üretilmiştir. “Yazılı ve görsel malzemenin ‘çevrilmesi’ sürecinin aslında birbirlerine paralel mekanizmaları izlediğini, hedef kültüre yabancı gelecek, çeviriyi yabancı ve anlaşılmaz kılacak unsurların yerleştirilmesi yoluyla çevirinin gerçekleştiğini ve hedef kültür ve toplum için anlam kazandığını öne sürmek mümkündür” (Koç 2006: 354).

⁷⁰ Bu konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz: Yusuf Ziya Ortaç, “İbdaî Edebiyat ve Nazirecilik”, *Servet-i Fünûn*, C.I, s. 1373; Rauf Mutluay, *50 Yılın Türk Edebiyatı*, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1973; Atilla Özkırmı, *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*, C. 3, İstanbul: Cem Yayınevi, 1977; Hasan Aktaş, “Nazirecilik Geleneği ve Çağdaş Şiirimizin Ufukları”, *Hece Türk Şiiri Özel Sayısı*, 2001/ 10, s. 310- 322; Edith G. Ambros, “Nazire, The Will-o’-the wisp of Ottoman Divân Poetry”, *Wiener Zeitschrift für die Kunde Des Morgenlandes*, S. 79, s. 57-65, 1989; Mustafa İsen, “Divan Şiirinde Nazire Geleneği”, *Mavera*, S. 54, s. 24-26, 1981; M. Fatih Köksal, “Nazire Kavramı ve Klâsik Türk Şiirinde Nazire Yazıcılığı”, *Diriözler Armağanı – Prof. Dr. Meserret Diriöz ve Haydar Ali Diriöz Hatıra Kitabı*, Ankara, s. 215-290, 2003.

söylenmiş söz ya da benzer davranış anlamına gelen nazire, edebiyat terimi olarak, “[b]ir şairin şiirine başka bir şairce aynı ölçü, uyak ve redifte yazılan benzeri” şiire verilen addır. “*Divan şairlerince bir şairin şiirini tanzir etmek, ona karşı bir saygı duyulduğunu ve onun şiirinin ve üslûbunun beğenildiğini anlatmak içindir*” (Dilçin 2000: 269).

Klâsik şiirde nazire genellikle iki amaçla yazılır: 1. Bir şairin şiirini tanzir etmek çoğunlukla onun şahsına ve üslûbuna saygı duyulduğunu ve övgüye layık olduğunu, kendisinin de onunla eşdeğer olduğunu anlatmak içindir. 2. Nazire yazan şair, yazmış olduğu şiirle kendisinden önceki şairden üstün olduğunu iddia ederek ona meydan okur (Aktaş 2001: 310).

Nazirecilik taklittir; ancak bire bir, yenilikten yoksun bir öykünme değil, en az özgün eser kadar başarılı bir eser verme iddiasıyla başlatılan bir yeniden yaratım sürecidir. Bu yaratıcılıktan yoksun olan nazireler başarılı bulunmaz. Nazireciliğin bir başka işlevi de, şiir alanında kalem oynatmaya yeni başlayan şair adaylarına, yeteneklerini geliştirmelerinde rehber olarak okul vazifesi görmesi, çıraklıktan ustalığa geçmelerini sağlayan bir gelenek sunmasıdır. “*Fuzulî tarzında yazmaya çalışanlar Fuzulî Mektebi, Nâbî tarzında yazmaya çalışanlar Nâbî Mektebi gibi okullar oluşturmuştur*” (Aktaş 2010: 310).

Nazirecilik geleneği etrafında beğenilen şairlerin şiirlerinden başka, efsanevî halk hikâyeleri de tanzir edilmiştir. Şairler, bu anonim ürünleri kendi üslûp ve kabiliyetlerini de katarak sıklıkla tekrar etmiştir. Nazireciliğin doğasına uygun olarak, her tekrar bir yeniden üretim iddiasıyla gerçekleşmiştir. *Leyla vü Mecnun*, *Yusuf ile Züleyha*, *Hüsrev ü Şirin*, *Cemşid ü Hurşid* gibi daha niceleri anılabilecek anlatılardaki konular, kafiyeler, imgeler, görüş ve duyuş şekli, nazirecilikle nesilden nesile aktarılarak, her şairin elinde yeniden üretilmiştir.

Görüldüğü üzere, beğenileri doğrultusunda kendisine bir model seçip onu bireysel üslûp duygu, düşünce, hayal ve yetenekler vasıtasıyla yeniden yazmaya dayanan nazirecilik de işleyiş ve prensip olarak uyarlamaya hiç de yabancı değildir. Klâsik şark edebiyatlarındaki yerelleştirmeyi esas alan çeviri geleneği ile yetişen ve şairler arasında nesilden nesile aktarılarak tekrar eden nazirecilik gibi güçlü bir edebî geleneğe yaslanan, bu altyapıyla bu defa da Batı’ya öykünerek eser vermeye başlayan XIX. yüzyıl Osmanlı çevirmeninin, uyarlama eserler verme eğiliminde olması gayet doğaldır.

2.3.2. ‘Öteki’ne Karşı Milli Benliği Koruma İhtiyacı ve Vatana/Edebiyata Hizmet Anlayışından Kaynaklanan Uyarılma Eğilimi: XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, çeşitli alanlarda örnek aldığı Batı’yı, Batı kültürünü tanımaya çalışan Osmanlı çevirmeninin, bu medenî hamlede en çok istifade ettiği araç çeviriler olmuştur. Ancak kökleşip yerleşmiş doğu kültüründen yabancısı olunan, dolayısıyla da “öteki” olarak algılanan Batı kültürüne geçişte, ilk kez tecrübe etmenin vermiş olduğu tedirginlikle ölçülü, sınırları önceden çizilmiş bir aktarım ilişkisi kurulmuştur. Bu mesafeli ilişkinin sebebi kimlik endişesidir. Bu endişeye bağlı olarak XIX. yüzyıl Osmanlı çevirmeninin tercih ettiği çeviri yöntemi de uyarılma olmuştur.

Çeviri-kimlik ilişkisi sadece bize has bir etkileşim biçimi değildir. Kimlik olgusu, diğer toplumların çeviri tercihlerini de benzer ya da farklı şekillerde etkilemiştir. Çeviri kimi toplumlar için kimliğini kanıtlama vasıtası olurken, kimileri için de kimliğini oluşturma, bu konudaki eksikliğini kapatma aracı olmuştur. Antoine Berman *L’Epreuve de l’étranger*⁷¹ (Yabancıнын Deneyimi) adlı çalışmasında, çeviri-kimlik ilişkisini ve bu ilişkiye bağlı olarak benimsenen çeviri yöntemlerini Fransız ve Alman toplumu üzerinden örnekleyerek ortaya koymuştur.

XVIII. yüzyıl Fransız ve Alman çeviri dizgesini karşılaştıran Berman, iki toplumun farklı kimlik algılarına bağlı olarak şekillenen iki çeviri yaklaşımı tespit etmiştir. Buna göre, Fransızlar “geleneklerinden hiçbir zaman tamamen ayrılmadan, sadık kalma endişesi taşımadan metni ‘güzelleştiren’, ‘şiiirselleştiren’ çeviriler yapar”ken, Almanlar özgün esere ‘sadık kalma’ yolunu izlemişlerdir. Berman’a göre, bunun sebebi ‘öteki’yle, ‘yabancı’yla kurulan ilişkide, Almanların ‘kültür eksikliği’ duymalarıdır. Fransızlar ise böyle bir eksiklik duymamaları, dahası baskın bir kimliğe sahip olmaları nedeniyle çeviri faaliyetlerinde kaynağa sadakate gerek duymamışlardır (Mete Yuva 2011: 57).

Çeviride kimliğe bağlı olarak tercih edilen yerelleştirme ya da uyarılma eğilimi, Antik Roma çevirmenlerine dek uzanır. Latin çevirmenler de baskın kimliklerini korumak, üstün kılmak gayeleriyle çevirdikleri metinlerdeki Yunan kimliğine ait öğeleri

⁷¹ Eserin tam künyesi şöyledir: Antoine Berman (1984), *L’Epreuve de l’étranger*, Gallimard, coll. “Tel”, Paris.

temizleyerek Yunan şairlerinin adlarını kendi adlarıyla değiştirmiş, böylece çeviri metinlere Latince yazılmış havası vermeye çalışmışlardır. Daha sonra XVIII. yüzyılın sonlarından itibaren milli uyanışını yaşayıp, kendi milli edebiyatlarını inşa etmeye çalışan pek çok ulusun başvurduğu temel çeviri yöntemi de yerelleştirme/uyarlama olmuştur.

Bu çeviri yöntemi tarihi süreklilik içinde devam etmiş ve Anglo-Amerikan toplumlarda da rağbet görmüştür. “[S]aldırgan bir biçimde tek dilli, yabancıyı kabul etmeyen, yabancı metinleri görünmez bir şekilde İngiliz dilinin değerleriyle donatan ve okuyuculara kendi kültürlerini bir başka kültürde tanıyarak narsis bir deneyim sağlayan akıcı çevirilere alışkın” (Venuti 1998: 24; Berk 2001: 51, 52) Anglo-Amerikan kültüre mensup milletler, kaynak metni ve yazarını belirsizleştirerek hatta silerek, yerine erek kültür bileşenleriyle yüklü yeni metinler oluşturmayı amaçlamışlardır.

Bu bilgiler ışığında yeniden XIX. yüzyılın ikinci yarısındaki Osmanlı çevirilerine dönecek olursak, Osmanlının da “öteki/yabancı” ile kurduğu çeviri ilişkisinde kaynak metne sadık kalmadığını görürüz. Bunun sebebi, Fransızlar gibi baskın bir kültüre sahip olunması değil, kültür farklılığıdır. Çevirinin yapılacağı kaynak kültürden farklı bir kültüre sahip olan Osmanlı çevirmeni, ‘öteki’nden aktarırken sadık kalmak yerine, yabancı kültürel öğeleri ayıklayarak, kendine benzetme, yerelleştirme ihtiyacı duymuştur. Kültür farklılığının kendi kimliğine zarar vereceği endişesiyle uyarlayarak çevirmiştir.

[S]orun, Frenkler gibi uygarlaşırken Osmanlı kalabilmektir. Tanzimat yazarı, Müslüman ve Osmanlı olmanın üstünlüğünden, emin olmasına emindir, ama bu niteliklerine gerektiği yerde Batı kültürünü anlama ve uygulama kapasitesini de eklemek ister. Osmanlı toplumu için ideal olarak sunulan roman kahramanları, Fransız kültürüyle zenginleşse de, tam bir Türk ve Müslüman kalan kişilerdir (Mete Yuva 2011: 31).

Kimlik endişesiyle “*Vallahi, billahi, Firenk olmayacağız*”⁷² (Namık Kemal 1969: 388) diye yola çıkan Osmanlı yazarı, Batı ile ilişkisini, dolayısıyla oradan aktardıklarını filtrelemiştir. Bu çeviri filtresinden bilim, teknik, kültür ve sanatta faydalı olan, eksiliği duyulan unsurlar geçebilirken, Osmanlı kimliğini zedeleyecek unsurlar ayıklanmıştır.

⁷² Cümle Reşat Bey’e aittir. Namık Kemal, Abdülhak Hamid’e yazdığı mektupta bu cümleyi kullanmıştır.

Özellikle dinî ve ahlâkî açıdan sakıncalı bulunan içerik ya tamamen metnin bünyesinden çıkarılarak temizlenmiş ya da yerli kültüre uyarlanarak aktarılmıştır.

Özellikle Tanzimat dönemi çevirmenleri için uyarlama anlamına gelen çevirinin bir başka işlevi de “vatana hizmet”in bir parçası olan “edebiyata hizmet”tir. Bu dönemde ya bireysel çabalarıyla ya da Tercüme Odası vasıtasıyla kısa sürede Fransızca öğrenen yazarlar, ikinci iş olarak bu dil bilgilerini kullanarak Fransızcadan çeviri/uyarlamalar yapmışlardır. Böylelikle yerli edebiyata uyarlama yoluyla yeni ürünler, yeni türler kazandırarak hizmet etmiş, milli bir edebiyatın oluşturulması yolunda da önemli adımlar atmışlardır. Namık Kemal’in Abdülhak Hamid’e “*Shakespeare’e niçin merakın yok? Ânın bir muntazamca oyununu terceme, veyâ adaptation suretiyle lisanımıza nakletmiş olsaydın, sanırım ki bir büyük hizmet etmiş olurdu*” (Kemal 1967: 453) diye yazdığı mektubu bu uyarlama yollu hizmet anlayışının da en açık delilidir. “*Fransızcadan çevirmek bir yanıyla yurttaşlık görevini yerine getirmeye, diğer yanıyla “uygarlık” diliyle olan kişisel ilişkileri gözler önüne sermeye imkân tanır*” (Mete Yuva 2011: 55).

Batı karşısında kimliği koruma endişesi ve vatana/edebiyata hizmet anlayışı Tanzimat’tan sonra Milli Edebiyat dönemi yazarlarının da ana meselelerinden biri olmuştur. Bu sebeple de bu dönemde de kaynak metne sadakatten ayrılan uyarlama yollu çevirilere rağbet devam etmiştir⁷³. Ancak iki dönem arasındaki Servet-i Fünûn edebiyatında çeviri anlayışında ciddi bir kırılma yaşanmıştır. Politik ve milli meselelerin dışında kalmayı tercih eden ve eserlerini bireysel konular etrafında şekillendiren Servet-i Fünûn dönemi çevirmenleri, kimlik meselesine de dâhil olmayarak çoğunlukla kaynak metne sadık, aynen çeviri yöntemini savunmuşlardır. Servet-i Fünûn dönemine kadar uyarlamayla iç içe geçen taklit kavramı genellikle olumlu bir anlama sahiptir ve bu dönemde edebiyatın, sanatın taklit ile var olabileceğine inanılmıştır. Servet-i Fünûn ile beraber ise taklide olumsuz bir anlam yüklenmiş ve reddedilmiştir.

2.3.3. Örnek Alınan Fransız Edebi Çeviri Geleneğinden Kaynaklanan Uyarlama Eğilimi: Bilindiği üzere Fransız klasik edebiyatı esin kaynağını büyük ölçüde eski Yunan, Latin, İspanyol ve İtalyan edebiyatlarından almıştır. Mesela Corneille, *Le Cid*

⁷³ Bu konu “Türk Tiyatrosunda Uyarlama” başlığında geniş olarak ele alınacağı için burada kısaca geçilmiştir.

adlı trajedisinin konusunu İspanyol yazar Guilhen de Castro'nun *Los Mocedades del Cid* adlı eserinden, *Horace*'nin konusunu da Tite-Live'in meşhur tarihinden almıştır. La Fontaine masallarının konusunu Ezop'unkilerden alırken; Racine, *Íphygénie* adındaki meşhur trajedisinin mevzusunu Euripides'in *Íphygénie Aulis* adlı trajedisinden almıştır (Perin 1946: 7).

XVII. yüzyıl Fransız edebiyatı için “les belles infidèles”⁷⁴ (sadık olmayan güzeller) diye tanımlanan çevirinin damgasını vurduğu bir dönemdir. Uyarlamadan başka bir şey olmayan bu tür çevirinin öncüsü, XVI. yüzyıl sonunda Plutarkhos'un *Paralel Hayatlar* adlı eserini Fransızcaya uyarlayan ve bu eseriyle telif bir eser vermişçesine başarı kazanan Jacques Amyot'dur. Bu ilk büyük adımdan sonra kaynak esere sadık kalarak çeviri edebiyatının sınırlandırılmasına karşı çıkan ve Fransızcanın zenginleştirilmesi için bu dilde eserlerin yazımına öncelik verilmesini savunan Joachim du Bellay önderliğinde “la pleiade” adlı bir grup edebiyat sahnesine çıkmıştır. Yüzyıla damgasını vuran “beğeni toplama takıntısı ve zamane değerlerine adapte olma” düşüncesi bu grubun temel prensibi olarak karşımıza çıkmaktadır. Erek kültürün değer yargılarına uygun çeviri anlayışıyla özgün esere müdahale edilip yeniden kaleme alınmış ve “les belles infidèles” diye adlandırılan uyarlama eserler verilmiştir. Bu eserlerde uyarlama yöntemi tüm imkânlarıyla en son noktasına dek uygulanmıştır.⁷⁵ Çoğunlukla yapıldığı gibi kaynak eserler sadece konu bakımından erek kültüre uyarlanmamıştır. “[K]aynak metin yazarının beğenilemeyen dilsel tercihleri de düzelterip, çevirmenlerce daha ‘güzel’ bir ifade biçimiyle erek dile aktarılmaktadır. Böylece çevirmen kaynak metin üzerinde istediği gibi eklemeler yapmakta ve beğenmediği sözcükleri, cümleleri hatta bölümleri iptal etmektedir” (Vural Kara 2010: 97).

Fransız çeviri edebiyatındaki Antikite yazarlarını, ustaları taklitte başlayan ve “les belles infidèles”e ile doruk noktasına ulaşan, uyarlamaya dayanan tüm bu çeviri

⁷⁴ “Günümüzde artık çeviribilimsel terim olarak yerini almış olan bu ifadenin kaynağı 17. yüzyılda gerçekleşen bir olaya dayandırılmaktadır. Fransız yazar Gilles Ménage (1613–1692) arkadaşı Nicolas Perrot d’Ablancourt’un bir çevirisini okuduktan sonra bu nitelemeyi kullanmıştır, çünkü çeviri yapıtı çok güzel, fakat sadık olmamasından dolayı, Ménage’a bir zamanlar âşık olduğu ve kendisine ihanet eden güzel bir kadını hatırlatmıştır” (Albrecht’ten aktaran Vural Kara 2010: 97).

⁷⁵ “Bu bakış açısı öyle abartılı bir hal alır ki, örneğin Homer, Fransızcaya yapılan çevirisinde savaş yenilgisinden sonra Fransa’ya gelmektedir, Fransızların moda anlayışına göre giyinmektedir ve Fransız görgü kurallarına uygun olarak davranışlar sergilemektedir” (Albrecht’ten aktaran Vural Kara 2010: 97).

faaliyetleri neticesinde özgünlerini aşan örnekler verilmiştir. Bundan sonra başlangıçta taklit ettikleri İspanyol ve İtalyan yazarlarla beraber pek çok millet Fransızlara öykünmeye başlamış ve böylece Fransız klasik edebiyatı doğmuştur.

XIX. asrın ikinci yarısından itibaren Osmanlı edebi dizgesinde de Fransız tesiri etkili olmuş, askeri, ilmi, siyasi, kültürel sahalarda birlikte edebi çevirilerde de Fransa örnek alınmıştır. Osmanlı çevirmeni de Fransa'nın uyarlama yöntemiyle klasik edebiyatını oluşturmasına öykünerek aynı yolla kendi milli edebiyatının temellerini atmayı denemiştir. Kısacası Osmanlı yazarları da “sadık olmayan güzeller”in cazibesine kapılarak uyarlamaya meyletmiştir. Uyarlama eğilimi Servet-i Fünûn döneminde gözden düşüp reddedilse de sonrasında Cumhuriyet dönemine, hatta günümüze dek kullanılmaya devam edilmiştir.

2.3.4. Erek Edebiyat Dizgesindeki Edebî Tür ve Ürün Eksikliğinden Kaynaklanan Uyarlama Eğilimi: Daha önce de altını çizdiğimiz gibi çeviri, tarih boyunca medenileşme, ilerleme hareketlerine eşlik etmiş, dahası toplumları ortak kültürel mirasa bağlayan önemli bir vasıta olmuştur. Bizde de Tanzimat dönemi ile belirginleşen batılılaşma hareketinde tercüme faaliyetleri rehber olmuş, ilim ve teknikte olduğu kadar edebiyat sahasında da eksiklerin kapatılmasında, yeni ürünlerin verilmesinde örneklik etmiştir. Bir klasik devir oluşturamadığımızı düşünen yazarlar, klasiklerin çevirisini Avrupa edebiyatı ve medeniyetine katılmanın bir yolu olarak görmüş, kendi klasik eserlerimizi verene dek Batı'nın klasiklerinin tercüme edilmesi gerektiği görüşünde çoğunlukla birleşmişlerdir.

Biz hakikaten klâsik devrine henüz giremedik. Onun için diyoruz ki Faustlar, Sidler, Andromaklar, Romeo Jülyetler gibi âsârı, üdebâmız, şuarâmız henüz vücuda getiremeyeceklerinden hiç olmaz ise şimdiki halde tercümelerini olsun vücuda getirelim. (...) ‘Arşın boyu konak beş gün oturak’ kabilinden hareket ile kemâlât-ı matlube menziline vâsıl olabilir miyiz? Birisi bize derece-i terekkiyâtımızı sorsa da henüz Romeo Jülyet’i filan bilmeyiz. Bunlar taklid değil henüz tercüme bile olunmadılar’ desek acaba bu sözümler nasıl bir çehre ile telâkkî olunur idi? (Ahmet Midhat 1897: 99).

Tanzimat döneminden başlayarak çeviri faaliyetleri, Batı modeli yeni bir edebiyat kurma gayesiyle edebiyat çoğul dizgesinde güçlü bir yer edinmiş ve merkez konuma kadar yükselmiştir. Itamar Even-Zohar, çevirinin erek edebiyatta böylesi merkezi bir rol oynamasını üç koşula bağlamıştır: “(a) *Çoğuldizge henüz oluşmamışken, başka deyişle,*

edebiyat henüz ‘genç’ken ve yerleşme sürecindeyken; (b) Edebiyat ya ‘çevresel’, ya ‘güçsüz’, ya da her iki durumdayken; (c) Edebiyatta dönüm noktaları, bunalımlar ve yazınsal boşluklar yaşanırken” (Even-Zohar 2008: 128)

Tanzimat dönemi edebiyatı için bu üç koşulun da geçerli olduğu söylenebilir. Önceleri merkez konumda olan Divan edebiyatı artık yeni ihtiyaçlara cevap veremez, üretkenliğini yitirmiş vaziyette ‘kemikleşmiş’tir. Bu sebeple edebiyat dizgesinde büyük bir durağanlık ve bunalım yaşanmaktadır. Yazınsal boşluklar vardır, edebiyat hem çevresel hem güçsüz durumdadır. Yazarlar bu bunalımı aşmak için Batı modellenmiş yeni bir edebiyat oluşturmaya çabalamaktadırlar. Dolayısıyla henüz temelleri atılmaya çalışılan edebiyat dizgesi gençtir ve yerleşme sürecindedir. Tanzimat dönemi edebi çevirilerini çoğuldizge kuramı ışığında ele alan Saliha Paker, neden çeviriye ihtiyaç duyulduğunu şöyle açıklar:

Eksiliği görülen dizge, okuyucu şehirliler için ‘halk’ düzeyinde yazılmış, sözlü geleneğin yerini tutacak bir edebiyattı. Öncelikle gazete ve dergilerde çıkan, daha sonra kitap olarak da yayımlanabilen çeviriler, bu eksikliği gidermeye yarıyordu. İkinci olarak “genç” edebiyatlar durumunda olduğu gibi, ‘yenilenmiş’ bir dilde yeni yazın biçimlerine ihtiyaç vardı. Gerçekten de, yeni şiir biçimlerini, romanla tiyatro gibi yeni türleri kapsayan ve çoğunlukla sade bir dille sürdürülen 1870’lerin yoğun çeviri etkinliği, bu ihtiyacın derecesini ve yaygınlığını gösteriyordu (Paker 2008: 30).

Hem bunalımı hem yeni başlangıçları bünyesinde barındıran edebiyat açısından da önemli bir dönüm noktası olan Tanzimat döneminde kurulması arzu edilen yeni edebiyat için hem edebî gelenekte mevcut olmayan roman ve tiyatro gibi yeni türlere hem de bu türlerde verilmiş edebi ürünlere ihtiyaç vardır. Çeviri faaliyetleri, özellikle uyarılma yöntemi aracılığıyla da bu yenilikler Batı edebiyatından ithal edilmiştir. Ahmet Midhat, *Monte Kristo*’yu taklit ederek yazdığı *Hasan Mellah*’ı böyle bir ihtiyacı gidermek üzere kaleme almıştır:

(...) Aman ya Rab! O zaman Monte Kristo romanı halkın nazar-ı hayretine nasıl çarpmış idi? (...) Bu yolda ikinci bir roman olmak üzere tercümeğe şayan eser Fransızcada dahi bulunamadı. Hatta muharrir-i aciz gibi en büyük heveskârlar Monte Kristo romanı yerine ikame etmeye salih bir romanı Fransızcada dahi bulamayınca takliden Hasan Mellah’ı yazmak mecburiyeti misillü mecburiyetlere duçar olmak zaruret hükmünü almıştır (Augier 1888: 6).

Uyarlama yollu çeviriler ya da dönemin hâkim söylemiyle ‘taklid’ler vasıtasıyla yazarlar, hem yeni edebi türleri tanıyarak bunları tecrübe etme imkânı bulmuş, hem de kendi şahsi üslup ve yeteneklerini de katarak kaynak eserleri yeniden yazmış, erek kültüre yeni eserler kazandırmışlardır. Kaynak eserlerin erek kitlenin beğeni ve ihtiyaçları doğrultusunda düzenlenmesine de imkân veren uyarlamalar sayesinde, toplum tarafından ‘kabul edilebilir’ çeviriler yapılmış, böylece çevirideki yabancılık da giderilmiştir. Bu sayede Ahmet Midhat’ın *Nedamet mi? Heyhat!*’ın ön sözünde belirttiği gibi Osmanlı edebiyatında roman türü Avrupa’ya oranla daha kısa sürede gelişmiştir.

Şemseddin Sami, Namık Kemal, Recaizade Mahmud Ekrem, Ahmet Midhat gibi yazarlar kendi telif eserlerini vermeden önce çeviri etkinliğiyle gelişen bir temel inşa etmişlerdir. Örneğin Namık Kemal’in ilk romanı *İntibah*’tan önce çoğu Fransızcadan yirmiden fazla eser çevrilmiştir. Çoğu uyarlama yöntemiyle çevrilen tüm bu eserler, hem erek kültürde verilecek olan telif eserlere teknik ve kültürel bir zemin hazırlamış hem de erek yazında eksik olan edebi türlerin girişine olanak tanımıştır.

2.3.5. Çeviri Sorunlarından Kaynaklanan Uyarlama Eğilimi: Çeviri ve dil ilişkisini sorgulayan Humboldt gibi kimi araştırmacılara göre “*insanlar dünyayı olduğu gibi değil, anadillerinin sunduğu biçimde görür*” (Yazıcı 2010: 70). Bu durumda anadil dışında iletişim kurmak mümkün değildir ve dahası çeviri de imkânsıza yakın bir durumdur. Ortaya atılan bu görüşler ile “çevrilemezlik” kavramı gündeme gelir ve üzerinde çokça tartışılır. Bu tartışmalar kapsamında Whorf, “*her dilin toplumsal bir dizge olarak gerçekler dünyasını farklı bir şekilde yansıttığı*” fikrine dayanan ‘diliçi dünya görüşü’nü” ileri sürer. Catford’a göre ise dilsel ve ekinsel olarak iki boyutlu ‘çevrilemezlik’ söz konusudur: “‘[D]ilsel çevrilemezlik’, kaynak dildeki dilsel öğelerin erek dilde bulunmamasından kaynaklanırken; ‘ekinsel çevrilemezlik’ kaynak ekine özgü özelliğin, erek dilde bulunmamasından kaynaklanır”⁷⁶ (Yazıcı 2010: 71).

Bu bilgilerle Tanzimat döneminde başlayan Batı’dan çeviri etkinliğine baktığımızda, iki tür çevrilemezliğin de mevcut olduğunu görürüz. Tanzimat yazarının çevirmek üzere çoğunlukla tercih ettiği Fransızca ile Türkçenin yapısı, cümle kuruluşları farklıdır.

⁷⁶ “Örneğin hastalık durumunda ‘geçmiş olsun’ veya yemekten sonra ‘afiyet olsun’ şeklindeki bir ifadenin İngilizcede bulunmaması buna örnek gösterilebilir” (Yazıcı 2010: 70, 71).

“Söz gelişi, Fransızcada zamirlerin bol oluşu yüzünden, birkaç önermeyi bir cümle içinde toplayabiliriz. Türkçede bu çok zor. Böyle olunca, Türkçeye çevrilen Fransızca bir cümleyi sık sık kesmek gerekir. Oysa, kısa cümlelerle kurulmuş bir yazı, bir olgunluk göstermez” (Darago 1961: 186). Diğer bir sorun sözcüklerin anlamlarıyla ilgilidir.

Birçok sözcüğün Fransızcada diyelim sekiz anlamı varsa, Türkçede ancak dört karşılığı vardır. (...) Bilim ve fen sözlüğümüz de eksik. Ama en büyük engel soyut kavramlarla soyut sözcüklerdir. (...) Türkçede basmakalıp cümleler, deyimler pek boldur. Kiminin Fransızcada benzeri var, kiminin yoktur. Benzetmelerin, üslubu süsleyen ‘images’ların çevrilmesi de güçtür. (...) Hele sözcük oyunlarının çevrilmesi hemen hemen hiç yapılamaz. Çünkü nüktelerin işleyişi pek değişiktir. Bir Türkü güldüren şey, bir Fransızca garip gelmeyebilir, yine bir Türk, Fransızca güldüren bir söze gülmeyebilir (Darago 1961: 187).

Bu dilsel güçlüklerden başka, diller arasındaki kültürel farklılıklardan da bahsetmek gerekir. Çünkü “dillerin uygarlık düzeyi başka başkadır; en azından doğal ortam, teknolojiler, ekin, akımlar, inançlar, kurumlar yüzünden eşitlik aramak bir düştür” (Tolun 1978: 97). Doğulu bakış açısı ve kültürel değerlerden yepyeni bir kültür dünyasına adım atan yazarların, kaynak metindeki durum ve olayları, buna bağlı olarak her bir eser kişisini, bunlarla yaratılan anlamı erek kültüre aktarması her zaman mümkün olmamaktadır. Birebir/aynen ya da harfiyen çeviri ile bu güçlükleri aşmak özellikle Tanzimat dönemi yazarları için zor görünmektedir. Nitekim Ahmet Midhat, klasiklerin çevrilmesi tartışmasında kaleme aldığı bir yazısında⁷⁷ her dilin kendine özgü ifade biçimleri, deyimleri söyleyiş incelikleri olduğunu, dolayısıyla başka bir dilde bunların aynen karşılıklarını bulmanın imkânsızlığını dile getirmiştir. Aynı tartışma kapsamında görüşlerini paylaşan Ahmet Cevdet ise çeviriyi bir dil problemi olarak ele almış, Nef’i’nin bir şiirini örnek göstererek bu parçanın Fransızcaya çevirisinde Türkçedeki anlam, söyleyiş ve duyuş güzelliğinin ortadan kalkacağını savunmuş, bu sebeple de aralarında dilsel ve kültürel açıdan yakınlık bulunan diller arasında çeviri yapılmasını tavsiye etmiştir⁷⁸ (Kaplan 1998: 53, 54).

XIX. asır Osmanlı yazar/çevirmeni tüm bu çeviri güçlüklerini aşmanın yolunu uyarlama yönteminde görmüştür. Çünkü uyarlama usulü ile uygarlıklar arasındaki çevrilemezlik/geçirimsizlik bertaraf edilmiş, sözünü ettiğimiz dilsel ve kültürel çeviri

⁷⁷ “Klâsikler Bahsinin Biraz Tevsîi”, *Tercümân-ı Hakikat*, 4 Eylül 1313 (1897).

⁷⁸ “İkrâm-ı Aklâm”, *İkdâm*, 25 Ağustos 1313.

sorunlarının getirdiği kısıtlamalar karşısında çevirmenin özgürlüğü en üst düzeyde sağlanmıştır. Uyarlayıcı yazar, erek dilde karşılığını bulamadığı dilsel öğeler ya da kültürel uyumsuzlukların yerine erek dil ve kültürdeki eşdeğerlerini yerleştirerek çeviri güçlüklerini aşmıştır. Kısa sürelerde yabancı dil öğrenen yazarların dil becerilerinin yetersizliği, yeni yeni tanımaya başladıkları Batı kültürü karşısındaki eksik bilgileri de uyarlama yöntemi sayesinde perdelenmiştir. Dolayısıyla uyarlama usulü, hem dönemin hem çevirmenlerin altyapı eksiklerini gidermede kurtarıcı olmuştur. Bu kurtarıcı vasfı sebebiyle, iyi yetişmiş çevirmen de bilgi ve tecrübesi eksik olan çevirmen de uyarlamayı tercih etmiştir.

2.4. TÜRK TİYATROSUNDA UYARLAMA

Batılı tiyatrodan olduğu gibi bir sahne ve metne dayanmasa da kimi araştırmacıların ortaya koyduğu üzere, Türk kültür tarihinde “zamanımızdan dört bin yıl önce bugünkü manasıyla bir dram sanatı vücuda getir”ilmiştir (Sevengil 1959: 22; Tuncel 1938: 10)⁷⁹. Yabancı kaynaklara göre tiyatronun varlığı, Türkler Anadolu’da yerleşik hayata geçtikten sonra da devam etmiştir. XII. yüzyıla tarihlenen Prenses Anna Comnini’nin *Alexiade* adlı kitabında, Türklere karşı savaşa hazırlanan Bizans kralının yakalandığı damla hastalığının Türk askerler arasında alaylı bir oyuna dönüştürülmesi anlatılmaktadır.⁸⁰ Bu verilere dayanarak “*Selçuklu Türkleri(nin), bu sanatı eski vatanları olan Orta Asya’dan daha birçok başka millî âdet ve ananeleriyle birlikte*” beraberlerinde getirdikleri söylenebilir (Sevengil 1959: 31).

⁷⁹ Refik Ahmet Sevengil’in verdiği bilgilere göre M. M. Nikoliç adlı bir araştırmacı, 24 Ocak 1934 tarihinde Belgrad’da Le Politika gazetesinde yayımlanan makalesinde, Türklere tiyatronun dört bin yıl önce başladığını belirterek, iki bin yıl önce yazılmış bir Türk piyesi hakkında da bilgi vermiştir. Araştırmacının bu yazısı dönemin gazete ve dergilerinde de Türkçeye çevrilerek yayımlanmıştır (Darülbeydi Mecmuası, S. 56, 1 Ocak 1935).

Sevengil bu bilgilere “Çin’de dram sanatını himaye edenler ve ilerletenlerin Türkler olduğu gibi orada bu sanatı kurmuş olanlar”ın da yine Türkler olduğu bilgisini de ekler (Sevengil 1959: 21). “Theodor Menzel, Anne Maria von Gabain, Şinasi Tekin Orta Asya’da Türkler arasında bir tiyatronun varlığına dikkati çekmişlerdir. Uygurca “körünç” kelimesi, Kutadgu Bilig’in diyalog şeklinde yazılmış olması da bu görüşün delilleri olarak ileri sürülmektedir” (Enginün 2007: 647). Ayrıntılı bilgi için bkz: Wolfram Eberhard, Çin Tarihi, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1947, s.221.

⁸⁰ Charles Le Beau (Histoire du Bas-Empire c. XVIII, s. 424,425)’dan aktaran Akı 1989: 22. Ayrıca konu ile ilgili olarak bkz: Mehmet Fuat, Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Tiyatro Tarihi, İstanbul: Varlık Yayınları, 1961, s. 309; Refik Ahmet Sevengil, a.g.e., s. 28-31.

Atalardan diğer kültürel zenginliklerle beraber miras alınan tiyatro, İslamiyetin kabul edilmesiyle beraber dinin getirdiği kısıtlamalara uymak ve bu yönde ilerlemek durumunda kalmıştır. Çünkü “*Tanrı gibi yaratıcılık yapan veya canlı varlıkları taklit eden sanata İslamda yer yoktu*” (Kurtuluş 1987: 22).

En basit tanımıyla, gerçek ya da tasarlanan yaşamı, sözleri, hareketleri ve kişileriyle canlandırmak olan dram sanatının sanatçının özgürlüğünü kısıtlayan böyle bir dünya görüşü ortamında doğması kuşkusuz güçtü; kaldı ki, günlük yaşam içinde kadın ve erkeğin bir arada bulunmayışı, kadının örtü altında yaşayışı bu güçlüğü biraz daha arttırıyordu (Akı 1989: 22).

Bu kısıtlamalar karşısında sahnede oyuncular ve metinle hayat bulacak bir tiyatro anlayışı yerine cansız olduğu için gölge oyunları ve ortaoyunu, meddah gibi seyirlik oyunlar yaşama imkânı bulmuştur. Zaman zaman kostüm, makyaj, mimik hatta sembolik dekor malzemeleri kullanılsa da bu geleneksel oyunlar, tiyatro binalarında değil, meydanlarda seyirciyle buluşmuştur. Aynı zamanda bu oyunlar belirli bir metne bağlı kalmadan, doğaçlama ile sanatçıların zekâ, nükte ve güzel söz bulma kabiliyetleriyle yürütülmüştür. Görüldüğü üzere geleneksel oyunlarımız, yazılı bir metne dayanan, bu metinleri ezberleyen sahne sanatçıları tarafından kapalı salonlarda sahnelenen batılı tiyatrodan ayrılmaktadır.

2.4.1. Tanzimat ve İstibdat Dönemi Tiyatrosu ve Uyarılma Faaliyetleri: Batılı tiyatro türü, Tanzimat dönemine dek, Müslüman-Şark edebiyatlarının ekseninde gelişen Osmanlı edebiyat dizgesinin en yabancı olduğu edebî türdür. Hatta “*denilebilir ki, Tanzimat’la memleketimize girmiş tek edebi türdür. Çünkü aradaki estetik farkına, iç nizamların ayrılığına rağmen şiir ve muhtelif neveleri bizde de vardı. (...) Yalnız tiyatrodur ki, nevinin dışına çıkmamak şartıyla, gerek bizde ve gerek başka İslam edebiyatlarında benzeri bulunduğu iddia edilemez*” (Tanpınar 2006: 257).

Batı’dan ithal ettiğimiz tiyatro türüyle Tanzimat’tan önce temasa geçememiş olmamızın nedeni, Ortaçağda, XVII. ve XVIII. asırlarda Batı tiyatrosunun din çerçevesinden çıkamamış olmasıdır. “[H]ristiyan âleminde tiyatro Ortaçağ’da mutaassıp halkın önünde İsa’nın ve azizlerin hayatlarını, cenneti ve cehennemi iptidai bir şekilde canlandıran *mystère*’lerle başlamış ve bir nevi din propagandası yapmaktan başka bir gaye gütmemiştir” (Perin 1946: 82, 83). Bu şekilde bir dinî propaganda aleti olarak kullanılan tiyatronun, Tanzimat’tan önce Türk edebiyat ve yaşayışına dâhil

olabilmesinin imkânı yoktur. Tanzimat dönemi ile Batı'ya yöneliş, Batı kültürünü anlama ve kendine mâl etme çabalarıyla tiyatro da diğer yenilikler arasında ithal edilmiştir.

Batı medeniyetinin yerleşmesinde en önemli vasıtalarından biri olan tiyatronun Osmanlı kültür dairesine girişi yaklaşık otuz yıllık bir sürece yayılmıştır. Sürecin bu kadar uzamasında toplumun yaşam düzeyi, sosyal ve kültürel yapısı etkili olmuştur. Çünkü yabancı gruplar vasıtasıyla tanışılan tiyatro pahalı bir eğlencedir. Bu sebeple de başlangıçta küçük, elit bir tabakaya hitap etmiştir. Aynı zamanda Müslüman ahalinin, özellikle de kadınların böyle bir ortamda bulunmalarının yasak olması sebebiyle de bu süre uzamıştır. Hal böyle olunca Türk tiyatrosu, uzun süre tiyatro sanatçısı olarak özellikle Ermenilerin hâkim olduğu azınlıklarca sahnelenmiştir.

Batılı tiyatronun diğer sahne sanatlarıyla beraber Osmanlı yaşayışında görülmesi Tanzimat Fermanından hemen sonra, “1840'ta yabancı sanatkârlar tarafından musikili ve musikisiz eserler temsil edilmesi suretiyle” başlar (Sevengil 1968: 3). Tiyatronun kısa zamanda sosyal ve kültürel hayatta yer edinmesinde Tanzimat Fermanı'nı ilân ettirerek 1839'da tahta çıkan batılılaşma taraftarı Sultan Abdülmecit'in de önemli katkıları olmuştur. Piyano çalan, Fransızca bilen, Batı müziğini seven Sultan Abdülmecit, yabancı sanatkârların Beyoğlu sahnelerindeki temsillerini takip etmiş ve bu musikili sahne sanatlarının Türk gençlerine de öğretilmesini istemiştir. Bu tavrıyla “*padişah, hem hükümdar, hem de halife olarak, tiyatroya karşı gerici, tutucu çevrelerin göstereceği tepkiye bir güvence oluşturmuştur*” (And 1999: 19).

Padişah'tan başka dönemin devlet adamları ve aydınlarının ilgisi de tiyatronun girişi ve gelişimini olumlu yönde etkilemiştir. Özellikle Batı'da görev yapan elçiler sefaretnamelerinde, pek çok teknik, ilmi gelişmenin yanında Batı tiyatrosu hakkındaki gözlemlerini de aktararak hem bu yeni tür için gerekli altyapıyı hazırlamış, hem de yurda döndüklerinde gördüklerini uygulamaya geçirmek üzere harekete geçmişlerdir. Viyana elçisi Arifi Paşa'nın yurda dönüşünde Alman klasiklerini çevirmek ve sahnelemek yönündeki çabaları dönemin devlet adamlarının üstlendiği yol açıcı role örnektir. Ayrıca yurt içinde görev yapan Bursa Valisi Ahmet Vefik Paşa, Adana valisi Ziya Paşa, Trabzon Valisi Âli Bey, sarayda çevirdiği Molière eserlerini sahneye koyan

Safvet Bey'in tiyatronun gelişimine büyük katkılar sağlayan çalışmaları da unutulmamalıdır.

Bu batılı türün Osmanlı hayatı ve edebiyat dizgesine girişini kolaylaştıran etkenlere son olarak azınlıkları, yabancı elçilikleri ve İtalya, Fransa ve Yunanistan gibi ülkelerden belirli zamanlarda gelip temsiller veren yabancı tiyatro ve opera gruplarını da ekleyebiliriz. Özellikle yabancı toplulukların sayesinde kısa sürede Beyoğlu'nda hareketli bir sahne hayatı doğmuştur⁸¹. “İlk tiyatro da bu yıllarda Giustiniani adında bir Venedikli tarafından kurulur. Bunun ardından, Sardonyalı Bosco'nun “Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane” karşısındaki bir binanın salonunu beş altı yüz kişi alacak kadar ve yarım daire şeklinde restore ettirerek 1840'ta kurduğu tiyatro gelir” (Akı 1989: 48). Bir süre Beyoğlu'ndaki sahne hayatının merkezi olan bu tiyatro, Bosco'nun maddi sıkıntıya düşmesi sonucu 1842'de Naum'a devredilecektir. 1846 yılındaki yangın sebebiyle faaliyetlerine iki yıl ara veren Naum Tiyatrosu, devletin desteğiyle onarılır ve 4 Ekim 1948'de *Macbeth Operası* ile seyirciyle tekrar buluşur⁸² (Aytaş 2002: 15, 16).

Önce Bosco sonra Naum Tiyatrosu'nda sahnelenen opera temsilleri, tiyatrodan da önce Osmanlıyı Batı müziği, kültürü ve yaşayışı ile tanıştıran ilk vasıta olmuştur diyebiliriz. Operaların tiyatro tarihimizde özellikle 1844-1857 yılları arasındaki bu öncü işlevi için kaynaklar “lirik tiyatro hareketi” tanımlamasını yapmışlardır. Bu hareket kapsamında “oylanan operalar bize sadece Donizetti'nin, Rossini'nin, Verdi'nin, Meyerbeer'in ve Halvey'in müziğini getirmiyorlardı; hakikatte biz bu operaların arasından Scribe'in, Hugo'nun, Shakespeare'in, Beaumarchais'nin ve Alexandre Dumas Fils'in eserlerini tanyorduk” (Akı 1989: 52). Öte yandan bu ilk operalardan bazıları tiyatroya uyarlanarak da sahnelenmiş; böylece tiyatro türünün altyapısını kurarak, gelişiminde önemli bir rol üstlenmiştir. Scribe'in *La Juive* ve *Un Ballo in Maschera* adlı eserleri ve Felice Romani'nin yazıp Gaetano Donizetti'nin bestelediği *Sonnambula* adlı eseri Tanzimat döneminde tiyatroya uyarlanan operalara örnektir (Akı 1989: 52, 53).

⁸¹ Beklediklerinden daha büyük bir ilgiyle karşılaşan bu topluluklardan bazıları geri dönmeyip İstanbul'da tiyatro binaları kurmuş ve henüz Paris'te bile sahnelenmemiş *Kavilleria Rustikana* gibi operalar ilk olarak İstanbul'da oynanmıştır.

⁸² Naum Tiyatrosu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Rauf Tunçay, “Naum Tiyatrosu”, *Belgelerle Türk Tarihi* dergisi, s. 6, Mart 1968, s. 85- 90.

Meddah dinlemeye, Karagöz ve Ortaoyunu seyretmeye alışmış olan o devir halkının birden bire tiyatro seyircisi olması beklenemezdi. Bu toplum, tiyatro seyircisi olmadan önce operada bir çıraklık devresi geçirir; çünkü daha çok opera seyretmiştir. Bu gösteri dalında zevki biçimlenmeye başlayan bu seyirci, başlangıçta dilini anlamadığı opera temsillerinden bir süre sadece gözü ve kulağı ile zevk alma aşamasında kalmıştır; yani bu gösterilerin müziğinden, hareketlerinden ve dekorlarından zevk almıştır (Akı 1989: 54).

Bu ilk operalar ve onlardan uyarlanan tiyatro temsillerinin bir başka özelliği de sahnelenmeden önce Cerîde-i Havâdis'te fasıl özetlerinin yayımlanmasıdır. Kısa zamanda yabancı dilde oynanan bu eserlerin özet biçimindeki tercümelerinin yayımlanması bir âdet haline gelir. Daha sonra yine aynı gazete de “şena/şano”⁸³ adıyla Türkçeleştirilen sahnelerin aynen tercümelemleri de yayımlanır. Seyirciyi temsillere hazırlama ve dikkatlerini çekerek izlemeye gelmelerini sağlamak amacıyla yayımlanan bu özet ve tercümelemler dönemin hikâye yazarlarına da kompozisyon açısından rehberlik edecektir (Akı 1989: 53; Tanpınar 2006: 143).

1858'e gelindiğinde tiyatro için önemli gelişmelerin kaydedildiği görülür. Bu tarihte Türk tiyatrosu için üç önemli adım atılır. İlk önemli gelişme Avrupa saraylarında olduğu gibi Dolmabahçe Sarayı'nda da bir saray tiyatrosunun inşasına başlanmış olmasıdır. Abdülmecit tarafından yaptırılan ve bir yıl sonra inşası tamamlanarak hizmet vermeye başlayan bu tiyatro devlet eliyle yaptırılan ilk tiyatrodur⁸⁴. İkinci önemli adım yine bu tiyatrodaki sahnelenmek üzere Şinasi tarafından kaleme alınan *Şair Evlenmesi*⁸⁵ adlı oyunun yazılmış olmasıdır. “*Bu suretle, ilk defa Türk dilinde bir Türk muharriri tarafından Batı örneğine uygun bir tiyatro eseri vücuda getirilmiş oluyordu*” (Sevengil 1968: 4)⁸⁶. Bu tarih içinde gerçekleşen üçüncü ve son gelişme ise yabancı dilden

⁸³ Fransızca “scène”, sahne anlamına gelen sözcük, İtalyanca “şena” kelimesinden dilimize geçmiş; daha sonra halk dilinde “şano”ya evrilmiştir (Tanpınar 2006: 143).

⁸⁴ Tiyatroya ilgisi olmayan Sultan Abdülaziz döneminde ihmal edilen bu tiyatrodaki kundakçılar tarafından yakılana dek tercüme oyunlar sahnelenmiştir. Devlet eliyle kurulan bu ilk saray tiyatrosundan sonra Sultan Abdülhamit Yıldız Sarayı'nda planlarını Paris ve Viyana'dan getirttiği bir saray tiyatrosu yaptırtmıştır (Kurtuluş 1987: 48, 49).

⁸⁵ Selim Nüzhet Gerçek, Beyoğlu'nda Fransızca yayımlanan bir dergiye dayanarak Şinasi'nin bu eseri Saray Tiyatrosunda oynanmak üzere Padişah Abdülmecid'e takdim ettiği bilgisini vermektedir (“İlk Türkçe Piyese”, Perde ve Sahne dergisi, Kasım 1941, S. 8).

⁸⁶ Metin And (1983), Viyana Doğu Dilleri Okulu'nun çalışmalarını da katarak *Şair Evlenmesi*'nden önce kaleme alınan Türkçe oyunlar hakkında bilgiler vermiştir. Buna göre, Thomas Chabert'in Türkçe yazdığı üç perdelik bir dram olan *Hikâyet-i İbda-i Yeniçeriyân bâ Bereket-i Pîr-i Bektaşiyân Şeyh Hacı Bektaş Velî-i Müslimân*, Türkçe ve Fransızca kaleme alınmış üç perdelik bir tragedya olan ve yazarı bilinmeyen *Godefroi de Bouillon*, *Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşfger Ahmed* adlı komedi, Nasreddin Hoca'nın fıkralarının bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş *Nasreddin Hoca'nın Mansıbı* adlı oyun ve son

Türkçeye çevrilmiş *Hacenin Telaşı ve Odun Kılıç*⁸⁷ adlı eserlerin Naum Tiyatrosunda sahnelenmiş olmasıdır. Bu eserler kapalı bir salonda Türkçe oynanan ilk piyeslerdir (Sevengil 1968: 4; Aytaş 2002: 16).

1859'da tiyatro binalarına Arakel Altündüri'nin Hasköy'de yaptırdığı tiyatro da eklenir; ancak Naum'un sahip olduğu tiyatro imtiyazı sebebiyle 1860'da mahkeme kararıyla bina yıktırılır ve mensupları Naum Tiyatrosuna katılır. Bu hüsrarla sonuçlanan girişiminden sonra yine de vazgeçmeyip Naum'un tiyatro imtiyazını iptal ettirmeye çalışan Arakel Altündüri, sonunda amacına ulaşarak temsil verme iznini alır ve 1861'de Kafe Ruayal'ı kiralayarak Şark Tiyatrosu adıyla hizmete açar. Bu tiyatrodaki Ermenice verilen temsillerde, başlangıçta erkeklerin canlandırdığı kadın rollerine, Ermeni kadın oyuncular çıkmaya başlamıştır. Tiyatro tarihimiz açısından tüm bu olumlu gelişmelere rağmen, Ermenice oynanan oyunlar Türkleri tiyatroya çekemez ve çok geçmeden 1863'te Şark Tiyatrosu perdelerini kapatır. Arkasından kurulan Hacı Laup, Hasköy, Şark ve Ortaköy tiyatroları da faaliyet gösterse de ciddi anlamda ilk Türk tiyatrosu 1867'de Gedikpaşa'da kurulan Gedikpaşa Tiyatrosu olur.

Güllü Agop tarafından kurulan ve sonradan Tiyatro-yi Osmanî/Osmanlı Tiyatrosu adını alan bu tiyatro, devletin himayesini de kazanmıştır. Güllü Agop yapacağı masrafa ve Türkçe oyunlar sahneleme şartına karşılık hükümetten on yıl boyunca bu tiyatroyu işletme hakkı kazanmıştır. Devlet, Güllü Agop'a tanıdığı bu imtiyazın ardından "Ferman-ı Âli" adlı bir belge yayımlayarak, Müslüman ahalinin tiyatroya gidebileceğini

olarak Hayrullah Efendi'ye ait olan *Hikâye-i İbrahim Paşa be İbrahimi Gülşeni* adlı eser, *Şair Evlenmesi*'nden önce Türkçe yazılmış oyunlardır.

Kimi araştırmacılar bu türde ilk örnek olarak Abdülhak Hamid'in babası Hayrullah Efendi'nin 1844'te kaleme aldığı dört perdelik küçük bir dram olan *Hikâye-i İbrahim Paşa be-İbrahim-i Gülşeni*'yi göstermiştir; ancak bu eser, 1844'ten çok sonra 1939'da İsmail Hâmi Dânişmend tarafından yayımlanmıştır. Üstelik Sevengil ve Akı gibi bazı araştırmacılara göre bu eser bir tiyatro metninden ziyade opera librettosu sayılabilir. "*Şair Evlenmesi*'nden önceki diğer oyunlara göre daha sıcak ve canlı bir etki yaratır"an *Kefşger Ahmet* adlı oyun ise, "*Şair Evlenmesi*'nin Türk tiyatro tarihindeki önemini ve önceliğini değiştirecek derecede güçlü ve önemli niteliklere sahip değildir" (Gökalp Alpaslan 2007: 65). Bu oyunla beraber Doğu Dilleri Okulu'nun piyesleri ve Ermeni harfli oyunlar, Türk tiyatrosu üzerinde etkin bir konuma sahip değildir; çünkü Türk seyircisine oynanmamış ve Türkiye'de yayımlanmamıştır. Tüm bu sebeplerle 1858/1859'da yazılıp 1860'ta Tercümân-ı Ahvâl'de yayımlanan *Şair Evlenmesi* ilk batılı tiyatro örneği olarak kabul edilmiştir.

⁸⁷ Naum tiyatrosunda Ekşiyan'ın idaresindeki Berdros Magakyan, Büyük Benliyan, Çamaşırıyan gibi isimlerden oluşan bir heyetin İtalyancadan Türkçeye aktardığı bu oyuna Abdülmecid de davet edilmiştir ve padişahın şerefine Ekşiyan'ın baldızı Bayan Fanni de bu piyeste rol almıştır (Sedes, "Tiyatroya Dair", Akşam gazetesi, 5 Eylül 1941)'ten aktaran Aytaş 2002: 16).

duyurmuştur. Ayrıca oynanan her oyunun, masrafları çıktıktan sonra fakir halk için de sahnelenmesi şartı koşulmuştur. Bu sebeple Osmanlı Tiyatrosu'nun repertuarındaki oyunların birçoğu, farklı isimlerle ilân edilip sahnelenmiş aynı oyunlardır. Bir oyunun farklı adlarla defalarca oynandığını gösteren birçok ilân bulunmaktadır. Fazla seyirci olmadığı için zor durumda kalan Güllü Agop, çareyi eski oyunları yeni bir oyun olarak sunmakta bulmuş olmalıdır. Tüm bu girişimler sonucu, devletin tiyatroyu hem binası, yöneticisi, oyuncusu cephesinden hem de seyirci cephesinden kabul edip sahiplenmesi tiyatro faaliyetlerindeki artışı da tetiklemiştir (Aytaş 2002: 18, 19; Enginün 2007: 651).

Başlangıçta Ermeni oyuncuların sahne aldığı Osmanlı Tiyatrosu'nun bir başka önemli işlevi de kapılarını Türk oyunculara da açarak, bir okul gibi yetişmelerini sağlamasıdır. Ahmet Necip, Büyük İsmail, Fehim Efendi ve Hâmit gibi aktörlerimiz bu kanaldan yetişmişlerdir.

Türk tiyatrosu için hem sahne hayatında hem de edebî metin anlamında bir lokomotif işlevi gören Osmanlı Tiyatrosu için 1876-1877 döneminden itibaren patlak veren Rus-Türk savaşı ve Ermeni meselesiyle gerilime ve çözülüş süreci başlamıştır. 1880'de on yıllık imtiyazın dolması, hükümetin Güllü Agop ve tiyatrosuna karşı azalan ilgisi ve Fasulyeciyan'ın suflörsüz tiyatro girişiminin Osmanlı tiyatrosu karşısında yakaladığı başarı bu çözülüşü hızlandırmıştır. Nihayetinde Güllü Agop, 1882'de ayrılarak yönetimi Minakyan'a devretmiştir. 1884'te de Ahmet Midhat Efendi'nin *Çengi* ve *Çerkez Özdenler* oyunları saraya jurnallenmiş ve hürriyet duyguları aşılınması sebebiyle Osmanlı Tiyatrosu'nun binası bir gecede yıktırılmıştır (And 1999: 85-101).

1868'e dek yabancı dillerden tercüme edilmiş Ermenice temsiller veren Osmanlı Tiyatrosu'nda, bu tarihten itibaren "Ferman-ı Âli" ile tiyatroya sevk edilen Türk seyirciyi de çekebilmek için tercüme ve telif Türkçe temsiller de sahnelenmeye başlanmıştır. Türklerin ilgisini çekebilmek için halkın nesillerdir bildiği Türk-İslam lirik aşk hikâyelerinden biri olan *Leylâ ile Mecnûn* seçilmiş ve beş perdelik bir oyun olarak tiyatroya uyarlanarak sahnelenmiştir. Bu oyun büyük ilgi görünce aynı yolda devam edilmiş ve *Tahir ile Zühre*, *Arzu ile Kamber* gibi halk hikâyeleri de tiyatroya uyarlanarak sahnelenmiştir.

1872-1873 sezonunda büyük ilgi görerak altın devrini yaşıyan Osmanlı Tiyatrosunda devrin belli başlı yazarlarının telif ve uyarlama tiyatro eserleri birbiri ardınca sahnelenmiştir. Âlî Bey'in *Geveze Berber* isimli komedisi, Ebuzziya Tevfik'in *Ecel-i Kazâ* adlı dramı, Ahmet Midhat'ın *Eyvah*'ı, Namık Kemal'in *Vatan* piyesi gibi telif eserlerin yanında Teodor Kasap'ın Molière'den uyarladığı *Pinti Hamit* adlı eseri, Âlî Bey'in *Ayyar Hamza* adlı uyarlamasından başka, ilk yerli opera eseri olan *Ârif'in Hilesi* ve *Leblebici Horhor*, *Köse Yahya* gibi operalar da bu sezonda sahnelenen eserler arasındadır.

Bu sezonda ayrıca tiyatro tarihimiz açısından bir başka önemli adım atılarak Osmanlı Tiyatrosu bünyesinde “Osmanlı tiyatrosunu ilerletmeye çalışan bir komite” ya da “edebî heyet” oluşturulmuştur. Henüz Türk oyuncular yetişip sahneye çıkamadığından dönemin tiyatro sahneleri Ermeni oyunculara emanettir. Bu oyuncuların bozuk Türkçeleri ve telaffuz hataları seyircileri rahatsız etmiştir. Ayrıca sahnelenen oyunların çoğunda görülen aksaklıklar da göze batıp, eleştirilmiştir. Tüm bu aksaklıkları gidermek için Türkçeyi iyi bilen, edebî zevke sahip kişilerden oluşan bir heyete ihtiyaç duyulmuştur. Güllü Agop'un önderliğinde oluşturulan bu heyette Raşit Paşa, Âlî Bey, Namık Kemal, Mustafa Nuri Bey ve Hâlet Bey görev almıştır. Suriye Valisi Raşit Paşa'nın başkanlığında görev yapan bu kurulun çalışmaları oyun metinleri üzerinde bir nevi “okuma kurulu” ve “sanat danışma kurulu” işleviyle incelemelerde bulunmak, ayrıca Namık Kemal ve Âlî Bey'in üstlendiği telaffuz dersleri vermektir⁸⁸ (Sevengil 1968: 68, 69; And 1999: 67).

Bu heyetin oynanacak oyunları seçerken veya bizzat yazarken izlediği yolun Türk tiyatrosunun kaydettiği ilerlemedeki payı büyüktür. Telif eserlerin yanında Batı edebiyatından önemli tiyatro eserlerinin de tercümesine çalışan heyet üyeleri, başlangıçta Batı kültürüne yabancı olan seyircinin ilgisini çekebilmek için halka yakın bir yol izleyerek, halk edebiyatından beslenen eserlerin yazımına öncelik vermiştir. Bu yöntem hem yazarlar hem de halk için faydalı olmuştur. Çünkü böylece hem yazarlar

⁸⁸ Namık Kemal, İbret gazetesinde (“Tiyatro”, 19 Mart 1289, S. 127) bu kurulun kısa sürede kaydettiği ilerlemeden “Tiyatronun ilerlemesine hizmet için akdettiğimiz encümenin zuhuru, daha iki ay olmadan telâffuz dersleri iyice neticeler veriyor. Midhat Efendi Eyvah! Kemal de Vatan yahut Silistre ve Râz-ı Dil oyunlarını yazıyordu” diye bahsetmiştir (And 1999: 67).

vâkîf oldukları konularda rahatlıkla kalem oynatabilmiş, hem de halk zaten yabancı olmadığı konuları seyrettiğinden yadırgamadan tiyatroyu benimsemiştir.

1840'tan itibaren sözünü ettiğimiz gelişmelerle sahne hayatı bakımından Türk tiyatrosu bu aşamalardan geçerken, tiyatro edebiyatı da bu hıza yetişmeye çalışmıştır. Şinasi, Namık Kemal, Şemseddin Sami, Ahmet Midhat, Âli Bey, Ali Haydar Bey, Ebuzziya Tevfik, Manastırlı Rıfat, Hasan Bedrettin, Recaiîde Mahmut Ekrem, Ahmet Vefik Paşa ve Abdülhak Hamid Tanzimat dönemi tiyatrosunun üretken kalemleridir.

Dönemin düşünüş tarzı ve ihtiyaçlarına da paralel olarak sosyal eğitimi önceleyen fayda prensibi, verilen tiyatro eserlerinin de temel hareket noktasıdır. Bu sebeple de kimi zaman sosyal sorunlara değinilerek, kimi zaman da tarihi olaylara dönülerek ibret verici, ahlaki derslerin çıkarılması amaçlanmıştır. Oyunlarda işlenen belli başlı konuları ise İnci Enginün'ün sınıflandırmasına dayanarak özetle şöyle sıralayabiliriz:

I. Sosyal konular

1. Vatan savunmasının kutsallığı (*Vatan yahut Silistre, Ya Gazi ya Şehit, Eşber*)
2. Evlilik konusu (*Eyvah*)
3. Gençlerin evli kadınlarla veya birden fazla kadınla kurdukları ilişkiler (*İki Karpuz Bir Koltuğa Sığar mı? , İğreti Saç*)
4. Şıklarla alay (*Zamane Şıkları, Açıkbaş*)
5. Yanlış çocuk yetiştirme (*Tedbirde Kusur, Mücazat*)
6. Kızların okutulması (*Açıkbaş*)
7. Esaret karşıtlığı (*Gülnehal, Vuslat, Bedriye*)
8. Batıl inanışların, bazı âdet ve örflerin alaya alınması (*Açıkbaş, Çengi, Misafiri İstiskal, Görenek*)

II. Konusunu tarihten alan eserler (*Celâlettin Harzemşah, Tarık, İbn Musa, Gâve, Fûrs-i Kâdimde Bir Facia yahut Siyavuş, Huşeng*)

III. Konusunu halk hikâyelerinden ve masallardan alan oyunlar (*Kerem ile Aslı, Leyla ile Mecnun, Afife Anjelik, Pâkdâmen, Sözde Sebat, İkbâl*)

IV. Siyasi amaçlı oyunlar (Namık Kemal ve Hâmit'in eserleri) (Enginün 2007: 708, 709).

Hüseyin Suat Yalçın (*Şehbal yahud İstibdâd'ın Son Perdesi, Devâ-yı Aşk, Hülle yahud Kabakçı Ferhat Ağa, Çifteli Mikroplar, Küçük Beyler yahud Derse Devam Edelim,*

Tayyare, Âhirette Bir Gün, Ana Karnında Son Gece, Kirli Çamaşırlar, Kundak Takımları, Kayseri Gülleri), Mehmet Rauf (*Pençe, Yara, Yağmurdan Doluya, Gençlik, Pembe Köşk, Kargacık Burgacık, Kamçı, Amca Bey*), Cenap Şehabeddin (*Yalan, Körebe*), Halit Ziya Uşaklıgil (*Kâbus, Fûruzan, Fare⁸⁹*), Ali Ekrem (*Bâria, Sukut, Mama Dadım Darılır*), Safveti Ziya (*Haralambos Cankiyadis*) ve Faik Âli (*Pâyitahtın Kapısında, Nedim, Lâle Devri*)’nin tiyatro sahasını temsil ettiği Servet-i Fünuncuların bu alandaki faaliyetleri ise üç alanda toplanabilir:

“1. Telif, adapte ve tercüme tiyatro eserleri vücuda getirmişlerdir.

2. Tiyatro tenkitleri yazmışlardır.

3. Kurulan Darülbedayi edebî heyetinde faal rol oynamışlardır” (Enginün 2007: 714).

Servet-i Fünun dönemi edebiyatında tiyatro eserlerinin, özellikle telif eserlerin önemli ölçüde azaldığı dikkati çeker. Bu düşüşte İstibdat döneminin baskıcı yönetimi ve yazın dünyasının sıkı bir sansür denetimi altında bulunmasının etkisi vardır. Tiyatro metinleri sahnelenebildikleri için diğer edebi türlere göre daha etkili eserlerdir. Çünkü daha geniş kitlelere ulaşabilme ve canlandırma esasına dayandığı için yazarın mesajlarını direkt ve daha kuvvetli biçimde hedef kitleye ulaştırabilme olanağına sahiptir. Bu sebeple tiyatro eserleri diğerlerine göre daha çok sansüre maruz kalmıştır. Böyle bir baskı ortamında Servet-i Fünun yazarları da tiyatroya karşı daha mesafeli durmak zorunda kalmış olmadıkları. Bundan başka tiyatro, Servet-i Fünuncuların benimsedikleri sanat anlayışına da uzak bir edebi türdür. Şiir, roman, hikâye ve tenkit sahasında daha üretken olan Servet-i Fünun edebiyatı mensuplarının çabaları, tiyatro eserleri açısından daha zayıf ve sınırlı kalmıştır. “(...) Servet-i Fünuncuların benimsedikleri edebiyat estetiği, aksiyondan çok tefekkür (bu kelime Servet-i Fünuncuların sevdikleri bir kelimedir) ve tasvire önem verir. Bu estetik kendiliğinden şiir, roman ve hikâyeyi tercih edilen türler haline sokar” (Enginün 2007: 710).

Bu dönemde verilen tiyatro eserlerinin bir başka önemli özelliği, sahnelenmek üzere değil, daha çok okunmak için yazılmış olmalarıdır. Bu süreçte boşluğu da tuluat kumpanyaları, melodram ve farslar doldurmuştur. Sahne hayatında tuluat sahnelerinin

⁸⁹ Koyu yazılan bu eserler uyarlamadır.

1908'e kadar süren hâkimiyetinde repertuar da tercüme ve uyarlama eserlerden oluşmuştur. Ancak İstibdat'ın sona ermesiyle, 1908'den sonra tiyatroyla ilgilenme imkânı bulan Servet-i Fünuncuların eserleri teknik açısında kusurlu bulunsa da Tanzimat dönemi metinlerine göre daha başarılı kabul edilir. Bu ilerlemede Batı'yı, özellikle Fransız tiyatrosunu yakından takip etmeleri etkili olmuştur. Dil ve üslup diğer türlere göre tiyatro eserlerinde daha sade, canlı ve işlektir. Ancak içerik halkın yaşayışı ve sorunlarından uzak, aile çevresiyle sınırlıdır.

İki dönemin tiyatro alanındaki etkinliğinden sonra meseleye uyarlama faaliyetleri odağından bakıldığında ise tekrar Osmanlı Tiyatrosu'nun edebi heyetine dikkat çekmek gerekir. Telif eserlerin yanında Batı edebiyatından önemli tiyatro eserlerinin de tercümesine çalışan edebi heyet, bu eserleri de doğrudan çevirmek yerine, Türk toplumunun yaşayışına uyarlama yolunu benimsemiştir. Böylece Osmanlı seyircisi de kendi yaşayışı ve kültüründen izler bulduğu oyunların içinde Batı kültürünü de yavaş yavaş tanımaya başlamıştır. Batı tiyatrosunu öykünme yoluyla taklit, çok yeni ve boş olan bu edebi tür sahasının hızla uyarlama eserlerle doldurulmasını sağlamıştır. Bu durum dönemin yazarları arasında da tartışılan meselelerden biri olmuş ve özellikle tiyatro eserlerinin ön sözlerinde taklit ve uyarlama aleyhinde ya da lehindeki görüşler paylaşılmıştır.

Dönemin taklit hakkında görüş bildiren isimlerinden biri olan Teodor Kasap, Fransa'da eğitim görmüş olsa da ilhamını Batı'dan alan yeni bir tiyatro kurulması yerine sahip olduğumuz tiyatro geleneğinin sürdürülmesi gerektiğini savunmuştur. Yazara göre tiyatromuz için tek ihtiyaç duyulan geleneksel tiyatromuza dönüp oradan aldığımız özün ihtiyacımızı karşılar hale getirilmesidir. Yazar bu konudaki görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

Bizim için tiyatroyu ne Yunandan, ne Roma'dan, ne Fransa'dan, ne de İngiltere'den almaya ve onlara tatbik etmeye hacet yoktur. Gerek tatbik ve taklit suretiyle olsun, gerekse eskiden beri mevcut bulunsun, halkımızda tiyatro fikri ve elimizde bir de tiyatro vardır ki ismine Zuhuri⁹⁰ diyoruz. Bu tiyatro zamanın terakkilerine göre geri kalmış da şimdi ihtiyacımıza yetmiyorsa bunu bugünkü ihtiyacımıza kâfi olabilecek dereceye getirmeliyiz. Yani Zuhuri'yi şimdi oynanmakta olduğu avlulardan, yahut ahır gibi yerlerden çıkarıp Gedikpaşa Tiyatrosu gibi bir muntazam yere götürmeliyiz. Ecel-i Kazâ gibi dramları ve buna

⁹⁰ Orta oyunu

uygun komedileri orada onlara oynatmalıyız. Yoksa Zor Nikâhı'nı Türkler zorla dahi beğenemezler. Hele Kokona Yatıyor'u ihtimal ki Hristiyanlar dahi hoş görmezler⁹¹ (Sevengil 1968: 258).

Meseleyi hem eserlerinin ön sözlerinde tartışan hem de uygulamayı deneyen Ahmet Midhat, Corneille'in *Le Cid* piyesinin özet çevirisinin ön sözünde taklit yollu çeviri faaliyetlerinin yazarlarımız için bir çeşit alıştırma olacağını savunmuştur. Klasik eserlerin vakit kaybedilmeden çevrilmesi gerektiğini vurgulayan yazar, bu taklit aşamasında yazarlarımızın da yeni konular bulup telif eserler verebileceklerini ifade etmiştir (Ahmet Midhat 1998: 13).

Taklidi haklı ve gerekli bulan Rezaizade Mahmud Ekrem, *Atala yâhud Amerikan Vahşileri* oyununun ön sözünde yazarların kendi üsluplarını oturtana dek başka yazarları ve onların eserlerini örnek alıp taklit etmelerinin gayet doğal olduğunu vurgulamıştır. Ekrem'e göre edebi geleneğimiz açısından yeni olan tiyatronun kavranması ve eser verilmesi için taklit süreci kaçınılmazdır.

Çünkü bir insan bir şeyde mûcid veya ümem-i sâireye nisbetle mukallid olabilir. Fakat hiç bir vakitte eser icâd ve taklidinde hod-be-hod mükemmel olamaz. Onu derece derece ıslâh ve ikmâl edecek başkalarıdır. Binâenaleyh bir mucid veya mukallid meydana getirdiği şeyde sâirlerin telâhuk-ı efkâr ve inzimâm-ı iktidarıyla -zamana nisbetle- hasıl olan terakkiyât ve kemâli taklîd ve kabulden dolayı medhûl olmamak -ve eğer bi-hakkın taklid edebilir ise- fiili memdûh olmak lâzım gelir. Zannedirim ki fikr-i terakki-perverâne de bunu iktiza eder⁹² (Enginün-Kerman 2011: 230).

Daha önceden çevrilmiş *L'Histoire Geneviève de Brabant* (Genéviève de Brabant'nın Hikâyesi) adlı hikâyenin uyarlaması olarak kabul edilen *Afife Anjelic* gibi *Atala yâhud Amerikan Vahşileri* de uyarlama olarak nitelendirilmiştir. Chateaubriand'ın ilk yazıldığı *Génie du christianisme* (Hristiyanlığın Ruhu) adlı eserinin bir parçası olan *Atala* adlı romanını örnek alan Rezaizade Mahmud Ekrem, eseri dini boyutundan mümkün olduğunca arındırarak bir aşk hikâyesi odağında romandan tiyatroya uyarlamıştır. Uyarlama eserde de kişiler Hristiyan'dır; ancak kaynak eserde olduğu gibi din ön plâna çıkarılıp övülmemiştir. Dahası Hristiyan söylem yerleştirilip

⁹¹ Teodor Kasap, Diyojen gazetesi, S. 2, 19 Teşrinisani 1286 (1870).

⁹² Rezaizade Mahmut Ekrem, "Mukaddime", *Atala yahut Amerikan Vahşileri*, İstanbul: Camlı Han Matbaa-i Fehmi, 1290 (1873).

Müslümanlaştırılmıştır: “*Misyoner: (Latif bir sesle) Âh! Allah hayırlar versin!. (...) Aman yâ Rabbi, ne kadar da genç! Zavallı çocuklar!.. Kim bilir deminden beri ne kadar sıkıntı çekmişlerdir. Haydi gidelim! Cenâb-ı Hakk’ın her işinde bir hikmet, bir hayır vardır. Merhamet ve inâyeti cümleye şamildir*” (Ekrem 1997: 122).

Atala yâhûd Amerikan Vahşileri aynı zamanda romandan tiyatroya uyarlamanın bizdeki ilk örneklerinden olmasıyla da uyarlama faaliyetleri açısından önemlidir⁹³. Bu eserle başlayan uyarlamanın diğer bir kolu olan edebi türler arası uyarlama faaliyetlerinde iki yol izlenmiştir: Öncelikle Batı’da hali hazırda mevcut olan roman ya da öyküden tiyatroya uyarlanmış oyunlar seçilerek yerli yazın dizgesine aktarılmıştır. İkinci yol olarak, romanları çeviren yazarlar, tiyatro yazarlarıyla işbirliği yapıp bunları tiyatroya uyarlamışlardır, Bu çeşit uyarlamalar arasında “Eugene Sue, Bernardin de Saint-Pierre (Paul et Virginie’si), Lamartine, baba ve oğul Alexandre Dumas, Paul de Kock, Ponson de Terrail, Xavier de Montépin, Victor Hugo, L’Abbé Prevost (Manon Lescaut’su), Octave Feuillet, Emile Richebourg, Jules Verne, Frederis Soulié, Jules Sandeau, Georges Ohnet, Emile Gaboriau, Jules Mary, François Coppée, Armand Laponite, Hector Malot, Alphonse Daudet, Guy de Maupassant ve başkaları vardı” (And 1999: 184)

Bu türdeki ilk uyarlama *Atala*’ya dönecek olursak, yazarın türler arası uyarlama yaparken nasıl hareket ettiğini ön sözündeki açıklamalardan çıkarabiliriz:

Bu tiyatronun mevzuuna gelince (*Atala*) ve (Şaktas) namlarında bir vahşiye ile bir vahşinin mâcerâ-yı aşk-u muhabbetlerini tasviriden ibârettir ki Fransız müelliflerinden Chateaubriand’ın eser-i kalemi olup geçen sene lisân-ı Osmânîye tercüme ile tab ettirdiğim (*Atala*) hikâyesinin mevzuundan başka bir şey değildir.

Mamafih hey’et-i umûmiyyesi bütün başkadır!

Zîrâ bir hikâye tiyatro usulüne tahvil olunca ondan mutazammın olduğu vak’anın cereyân-ı umumisinden başka bir şey kalmayacağını ve husûsuyla tiyatro mahsûsâtından olan şîve-i ifâde evvelkine asla tatbik kabul etmeyeceğini el-hâsıl tiyatro usulüyle hikâyât beynindeki mübâyenet-i külliyyeyi tarif iktizâ etmez! (Ekrem 1997: 64).

⁹³ Konu hakkında ayrıntılı bir çalışma için bkz: Zeynep Kerman (2007), “Recaizade Ekrem’in *Atala* Romanı İle *Atala Yahut Amerika Vahşileri* Piyesi Üzerinde Bir Karşılaştırma Denemesi”, *Nevin Önberk Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri I Tiyatro*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, s. 53-58.

Eser işaret ettiğimiz bu özelliğiyle Ahmet Midhat'ın da dikkatini çekmiş, yazara romandan piyes çıkarma yolunu göstermiştir. Ahmet Midhat bu yöntemin Batı'da uygulandığını bilmektedir; ancak uygulamada sıkıntılar çekmektedir. Atala'dan sonra bu uygulamayı örnek alarak 1874'te “*Üç fasıl üç perde üzere mürettep, neticesi sürûrlü*” başlığıyla *Hükm-i Dil* adlı piyesini kaleme almıştır. “*Yazar, okuyucuya Batı tiyatrosuna öykünen bir eser sunarken “neticesi sürûrlü” nitelemesinde görüleceği gibi, kendi geleneğini de çalışmasına sokmaktadır*” (Mete Yuva 2011: 76). Recaizade'nin verdiği örnek bu bakımdan Osmanlı edebiyat dizgesi için de öncü olmuştur. Midhat, alıntıladığımız mektubunda bu etkilenmeyi açıkça ifade etmiştir:

Avrupa muharrirleri roman yani imkân dâhilinde yazılmış olan hikâyâtı, piyes ki tiyatronâmeye tahvil etmekte olduklarını işitmiştim. Bu kere Ekrem Beyefendi'nin dahi mukaddemâ Atala unvanıyla tercüme etmiş olduğu romanın yine o isimle veyahut Amerika Vahşileri serlevhasıyla tiyatronâme heyetine koymuş olduğu risaleyi görerek husus-ı mezkûra epeyce inandım. Ashâbının malumu olduğu üzere insanın neşriyata olan heves, her şeyden ziyade olduğundan, ben de bu heveskârlardan idim. Ne çare ki neşriyata karışacak hele başlıca bir vak'a tasviriyle tiyatronâme neşredek kadar iktidarım olmadığından meyus idim. Lâkin Ekrem Bey'in açtığı çığır beni memnun etti (Ahmet Midhat 1998: 178).

Recaizade'nin önderliğine ve uyarılma çabalarına rağmen, eser Osmanlı toplumuna yabancı bulunarak eleştirilmiştir. Kendisi de daha sonra kaleme aldığı *Vuslat* adlı piyesinin ön sözünde bu eleştirileri haklı bulduğunu ifade etmiştir. Benzer şekilde eleştirilerle karşılaşmaktan çekinen bir başka isim Abdülhak Hamid Tarhan da *Nesteren* adlı oyununun ön sözünde, eserinin taklit olmadığını izah etme ihtiyacı duymuştur. Bu durum taklide bakışın artık olumsuz bir anlam kazanmaya başladığının da göstergesidir.

Servet-i Fünun'la Batı edebiyatına ve batılı yazara bakış da değişmiştir. Daha öncesinde ve Tanzimat döneminde dinsel öğeler, Batı edebiyatıyla ve batılı yazarla kurulan ilişki de Müslüman – Osmanlı çevirmeninin temastan kaçındığı bir engelken, Servet-i Fünunla bu engel aşılmıştır. Bu engel ortada kalkınca, “yabancı yazarlar faydacı bir yaklaşımla değil, aynı amaca yönelmiş, aynı görüşleri paylaşan insanlar olarak kabullenilir” (Mete Yuva 2011: 117). Servet-i Fünuncuların çeviri anlayışında kaynak eser ile aralarına koydukları bu mesafe ve dini kaygıların edebiyat üzerindeki baskısının kaldırılmasıyla milli edebiyata giden yol da açılmış olmuştur.

2.4.2. Meşrutiyet Dönemi Tiyatrosu ve Uyarılma Faaliyetleri: 1908'e dek II. Abdülhamit yönetiminin baskısı ve sansür sebebiyle tiyatronun gelişimi sekteye uğramış, bu süreçte pek çok tiyatro trubu dağılmıştır. Bu dönemde sansürden geçen sınırlı sayıdaki tiyatro eseri Osmanlı Dram Kumpanyası, Gedikpaşa Tiyatrosu ve tuluat oyuncularını tarafından sahnelenmiştir. Bu olumsuz koşullar sebebiyle Servet-i Fünûn edebiyatı roman ve şiir etrafında gelişmiş, tiyatro edebiyatı zayıf kalmıştır. Abdülhak Hamit'in okunmak üzere kaleme aldığı tiyatro eserleri ve Mehmet Rauf'un isimsiz yazdığı oyunlar dışında bir faaliyetten söz edilemez.

1908'de II. Meşrutiyet'in ilanı ve İstibdat devrinin sona ermesiyle tiyatro, halkın hürriyet coşkusunun yansıdığı en önemli alan olarak sosyal yaşayışta yer işgal etmiştir. *“Tiyatro eski yönetime duyulan hınç, yeni bir toplumsal döneme girişin verdiği sevinç taşkınlığının gösterildiği bir alan olmuştur”* (And 1971: 15)⁹⁴. Tiyatroya karşı günden güne artan bu ilginin sebepleri bu edebî türün diğerlerine göre sağladığı bazı avantajlardan kaynaklanır: 1. Zamandan tasarruf, 2. Sosyalleşme ihtiyacı, 3. Tiyatronun yazarlarına şöhret ve servet getirmesi, 4. Yeni edebiyat anlayışının arzuladığı topluluğa ve sürate diğer türlere göre daha kolay ulaşılması, 5. Sözler ve davranışların hedef kitle üzerinde en kuvvetli etkiyi bırakması (Güntekin 1976: 503-513).

Heves eden hemen herkes hem oyuncu hem yazar olarak bu alanda faaliyete başlamış, kısa zamanda pek çok tiyatro topluluğu ortaya çıkmıştır. Meşrutiyetin ilanından sadece iki gün sonra kurulan Sahne-i Heves ve yine alelacele kurulan, boyalı bir perdeden ibaret dekorsuz sahnede temsil vermeye başlayan Sanâyi-i Nefise bu toplulukların öncülerindendir. *“Böyle toplulukların birbiri ardı sıra kurulmasının iki ana nedeni bulunmaktadır: Birincisi aktüaliteye kapılarak moda piyesler yazıp kısa yoldan meşhur olma merakı; ikinci büyük sebep, tiyatro yazarlarının olmamasıdır”* (Aytaş 2013: 367).

İlk heves ve hürriyet coşkusunun geçmesinin ardından kısa sürede dağılan bu topluluklar içinde varlığını sürdürebilen tek kumpanya Burhaneddin (Tepsi) Bey'e

⁹⁴ Kısa zamanda bir hastalığa dönüşerek yayılan bu taşkınlık karşısında Celâl Sâhir şöyle isyan etmiştir: *“Hakikaten işte bugün oynamak için bir piyes yok. Artık istibdâda küfretmekten ve yaşasın hürriyet diye bağırmaktan başka bir meziyet-i mahsûsası, sanat nokta-i nazarından bir kıymeti olmayan temâşâlarla ruhumuzu doyurmak kâbil değildir”* (And 1971: 15).

aittir⁹⁵. Tepebaşı Tiyatrosu'nda Abdülhâk Hâmid'in *Tarık* piyesinden "Hazineler" parçasının da arasında olduğu iki temsilde kendisini gösterip beğenilen topluluk, ardından Sahne-i Osmanî adını alarak faaliyetlerine devam etmiştir. Balkan Savaşına dek dağılmayan "devrin önde gelen edebiyatçılarının teşvik ve katılımı ile kurulan bu topluluk, II. Meşrutiyet devri Türk tiyatrosunun ilk ciddi teşebbüsüdür" (Yalçın 2002: 32; Aytaş 2013: 368).

Tanzimat dönemi tiyatrosundaki telaffuz ve kadın oyuncu sorunu Türkçeyi doğru telaffuz eden Mari isimli Ermeni oyuncu ve Suzan takma adlı oyuncu sayesinde kısmen de olsa çözülmüştür. Oyuncu problemi aşılmca ardı sıra oyunlar sahnelenmeye başlanmıştır. Tevfik Fikret, Cenap Şehabettin ve Ahmet Hikmet'in provalarında bizzat bulunduğu Abdülhâk Hamid'in *Eşber* ve *Tezer* adlı eserleri sahneye koyulmuştur. Comedia Françoise'nin trajedi tekniğinden yararlanılarak sahnelenen piyesler geniş çapta ilgi görmüş, başarılı bulunmuştur.

31 Mart olayıyla beraber Servet-i Fünûn grubu çekilince Sahne-i Osmanî'nin kadrosu değişerek, faaliyetler kumpanyaya yeni katılan Muhsin Ertuğrul, İ. Galip, Muvahhit, Ahmet Fehim ve Râşit Rıza ile devam etmiştir. Bu süreçte Hâmid'in *Tarık* ve *Finten* piyesleri de perdede hayat bulmuş ve özellikle elli figüranın rol aldığı *Tarık* döneminin en başarılı piyesi olarak kabul görmüştür (Yalçın 2002: 35).

İlk olarak sahnelenen oyunlar İstibdat döneminin *Besa* ve *Vatan yahut Silistre* gibi yasaklı oyunları olmuştur. Abdülhamit yönetimine, jurnalcilerin yaptıklarına duyulan

⁹⁵ Burhanneddin Bey, Alemdar Yalçın'ın neşrettiği mektubunda bu dönemdeki tiyatro faaliyetini şöyle anlatmaktadır: "1908 Senesi meşrutiyetinin ikinci ayında Paris'ten Muallimim Silve'nin konservatuvardaki devam ettiğim sınıftan çıkıp İstanbul'a geldim. İstanbul Şehremâneti bana Tepebaşı'ndaki Elyevmi Şehir Tiyatrosu idâre müdüriyeti tarafından işgal olunan odaları verdi. Benim ricam üzerine müze müdürü Hamdi, Recâizâde Ekrem, Tevfik Fikret, Hüseyin Cahit, Mehmet Rauf, Ahmet Hikmet vesâir bazı tiyatro muhipleri tarafından bir heyet-i edebiye teşkil olundu ve derhâl kumpanyanın tesisiyle işe başladım. Bunların hepsi benim namıma ve benim için yapıldı. Ahâlimiz tarafından büyük tezâhuratla karşılandım. Bundan sonra Muvahhit, Ertuğrul Muhsin ve İ. Galip kumpanyaya geldiler. Kendilerinin de itiraf ettikleri veçhile aile çocuklarından mürekkep ilk tiyatro kumpanyasını yaparak, memleketimizde en büyük inkılâbı yaptım ve yine bundan (19) sene mukaddemde (1922) yine ilk Türk hanımlarını sahneye ben çıkardım" (Yalçın 2002: 32).

öfke kadar Meşrutiyet coşkusu, Jön Türkler ile İttihat ve Terakki'nin övgüsü konusunda çoğunlukla çalاکalem yazılmış pek çok tiyatro eseri sahnelenmiştir⁹⁶.

1908-1910 tarihleri arasında 139'a yakın piyesin temsil olunacağı ilân edilmiştir. Bunlardan 93'ü telif, 46'sı ise tercüme ve adaptedir. 93 piyesin 32 tanesi eski rejimin aleyhinde yazılmıştır. Bir kısım tercümelerin alaka uyandırması için eski rejimin kötülüklerini hatırlatan yeni isimler altında sahneye konulduğunu görüyoruz (Aytaş 2013: 368).

Meşrutiyetin ilanıyla her şeyin düzeleceğine inanan halkın coşkusu, yaşanan iç ve dış olumsuzluklar sonrası özellikle 31 Mart olayıyla yerini hayal kırıklığı ve kötümserliğe bırakınca tiyatroya ilgi de azalmıştır. 1911 yılından itibaren yaşanan siyasi gelişmelere paralel olarak, toplumsal planda, dolayısıyla tiyatro sahasında önemli değişiklikler kendini göstermiştir. İtalya'nın Trablus'a girmesi ve ardından patlak veren Balkan Savaşı sırasında tiyatro faaliyetleri de kesintiye uğrayarak azalmış, aktörler ve tiyatro yazarlarının bir kısmı Paris'e giderken bazıları da askere alınmıştır. Yaşanan sıkıntılar ve değişen değerler tiyatro eserlerinin muhtevasında da belirleyici rol oynayarak değişikliğe neden olmuştur. Alemdar Yalçın'ın tespitlerine göre 1911 yılında sahnelenen 25 temsilden 16'sı konusunu Osmanlı tarihinden almıştır. Dokuzu ise tercüme ya da avantür piyestir. Ayrıca sahne hayatında da bu sene içinde açılıp kapanan on iki kumpanya görülmüştür.

Bu süreçte *“tiyatro bir yanda Osmanlı tarihinden seçilmiş konuları oyunlaştırarak eski günlerin parlaklığında avunma fırsatı ararken, bir yanda tıpkı belgesel ve siyasal tiyatro gibi günlük olayları sıcığı sıcığına sahneye çıkarıyordu”* (And 1971: 17). Gelişmelere paralel olarak dönemin tiyatro edebiyatında Osmanlıcılık hareketinin tesiriyle iki yolla yazılmış piyesler ön plana çıkmıştır: *“Bunlardan birincisi Osmanlı tarihindeki yenilik hareketlerini ele alan yahut bu yenilik hareketinin trajik sorununu işleyen piyeslerdir. İkincisi ise devletin içinde bulunduğu vahim durum münasebetiyle halkın milli hislerini tahrik için tarihin parlak sayfalarını işleyen piyeslerdir”* (Yalçın 2002: 40).

⁹⁶ “Ahmet Fehim Efendinin anlattığına göre boş bir arsaya dört gaz sandığı koyup bir de çarşaf geren “Yaşasın Vatan! Yaşasın Hürriyet!” bağırıcıları arasında tiyatro bakımından hiçbir değeri olmayan oyunları halkın bu coşkunluğunu sömürerek oynatıyordu” (And 1971: 15).

Oynanan 37 piyesten 25 tanesinin tarihî piyes olduğu 1912’de de benzer bir tablo görülmüştür. Bu yıl içinde Cenap Şehabettin’in *Yalan* adlı eseri, Tahsin Nahit ve Şehabettin Süleyman’ın *Kösem Sultan*’ı, Refik Halit ve Müfid Ratip’in *Kırım Muharebesi* gibi başarılı telif tiyatro eserleri sahnelenmiştir. 1913 yılı tiyatro faaliyetleri açısından zayıf kalırken, 1914 yılında Türk tiyatrosunun en hareketli dönemi yaşanır. Bu yıl içinde ticari çıkar hesaplamaksızın tiyatronun yararına çalışan iki önemli müessese hayat bulur: Osmanlı Donanma Cemiyeti ve Darülbedayi. Mınakyan Efendinin müdürlük ettiği ve Ahmet Fehim Efendinin de komedi kısmını idare ettiği cemiyet, devrindeki önemli yazarları ve oyuncularını bünyesinde bir araya getirmiştir. Prova edilen oyunlar başlığıyla 27 eser ismi ilan eden cemiyet, oldukça geniş bir repertuara sahiptir. Bu kurumun bir başka hizmeti de oyunlardan önce dağıtılan ilanlarla tiyatro izleme adabı konusunda uyarılarda bulunarak, tiyatro seyircisini eğitmesidir. Ayrıca ilk defa bir devlet kurumu André Antoine vasıtasıyla gerçekleştirilen tiyatro faaliyetleri, bilet fiyatlarının da düşürülmesi sayesinde daha geniş kitleyi sahneye çekmeyi başarmıştır.

Yine bu süreçte Cemil Paşa’nın girişimleriyle kurulan devrin tiyatro okulu Darülbedayi’nin başına üç aylık bir sözleşmeyle dönemin ünlü rejisörlerinden, realist tiyatro tekniğinin temsilcisi André Antoine getirilmiştir. André Antoine’dan başka Mınakyan Efendi, Ahmet Fehim Bey, Rıza Tevfik, Halit Fahri, Yahya Kemal gibi devrin tanınmış aktörleri bu okula hoca olarak tayin edilmiş, ardından okutulacak dersler kararlaştırılmış ve ilanla öğrenci alınmıştır. Kısa bir süre sonra Osmanlı devletinin de Almanya’nın yanında savaşa dâhil olmasıyla André Antoine, sözleşmesinin bitmesini beklemeden ülkesine dönmüştür. Savaş dolayısıyla 1915 ve 1916’da Darülbedayi’nin çalışmaları sekteye uğramış, tiyatro faaliyetleri neredeyse durma noktasına gelmiştir (Yalçın 2002: 44).

1917 yılından Cumhuriyet’in ilânına kadar geçen süreçte, savaşın getirdiği yokluk ve sefalet ile uygulanan sansürün de tesiriyle tiyatro eserlerinin konusu da değişikliğe uğrayarak kısıtlanmıştır. Özellikle bu süreçte ortaya çıkan savaşı fırsata çevirerek zengin olan kesim, tiyatro faaliyetlerini de hem seyirci hem de koruyucu rolüyle etkilemiştir. Bu sebeple yazılan telif piyeslerde, önceki dönemde sıklıkla görülen rüşvet, yolsuzluk ve kozmopolit düzen eleştirisi gibi sosyal ve siyasi meseleler göz ardı

edilmiştir. Bunların yerine tabir yerindeyse suya sabuna dokunmayan tercüme ve özellikle uyarlama oyunlar tercih edilmiştir.

Sözünü ettiğimiz sebepler yüzünden uzun süre telif eserler yerine tercüme ve uyarlama oyunların verildiği bu dönem, uyarlamanın en çok tartışıldığı ve uygulandığı süreçtir. Özellikle Darülbedayi çatısı altında hizmet veren edebi heyetin çalışmaları sayesinde, devrin uyarlama yöntemine bakışı hakkında geniş kapsamda bilgi sahibi olabiliriz. Edebi heyet üyelerinin tercüme ve uyarlama piyes yanlısı olarak ikiye ayrıldığı bu dönemde, tercüme yerine uyarlama piyeslerin oynanması gerektiği fikri ağırlık kazanmıştır.

Uyarlama piyesleri savunanların gerekçesi, piyeslerin tercüme edildiği ülkelerin yaşayışlarının, gelenek ve göreneklerinin, oyunları canlandıran aktörlerce bilinmemesi sebebiyle başarılı sahne eserleri verilemeyeceğidir. Sadece aktörler değil, tercüme piyeslerin sahip olduğu kültür seviyesine erişememiş olan halkın da bu eserlerden yararlanamayacağı, hatta tiyatrodan daha da uzaklaşacağı savunulmuştur. Buna karşın uyarlama yöntemi sayesinde piyeslerin bu bilinmez, yabancı unsuları oyunun bünyesinden teker teker ayıklanırken, bir yandan da verilen eserlerin yazarlarımıza örnek teşkil edip, telif eserlerin yazılmasına yardımcı olacağı düşünülmüştür (Yalçın 2002: 44, 45).

Darülbedayi'nin oyun repertuarının bu gerekçelere dayanılarak, ağırlıklı olarak uyarlama eserlerden oluştuğu görülmektedir. Darülbedayi'nin oyun seçiminde en önemli kaynaktan biri de dönemin Fransız basınında popüler tiyatro oyunlarının tam metnin yayımlayan "Petit Illustration" dergileridir. "Bu dergiler daha çok yeni yazılmış ve Paris bulvar tiyatrolarında tutulmuş hafif komedyaları ve vodvilleri yayınlardı. Darülbedayi'in ilk dönemlerinin kayıtsız şartsız Fransız tiyatrosunun etkisi altında olmasının bir nedeni de çeviricilerin bütün eserleri Fransızca'dan dilimize aktarmalarıydı. Hatta Shakespeare'in eserleri bile önce Fransızca'dan çevrilmiştir" (Nutku 1970: 87, 88).

1920'de Darülbedayi'de sahnelenen eserler hakkında yapılan bir soruşturmaya göre sadece yazarların değil, halkın da uyarlama eserlere büyük bir ilgisi vardır. Zaten az sayıda verilen ve son sıralarda yer alan telif eserlere ise ilgi yok denecek kadar azdır.

Buna rağmen yine de telif eser veren yazarlar, sahne dili ve tekniği açısından zayıf bulunan eserlerini oynamak üzere değil, okunması için kaleme almışlardır (Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi 1977: 31).

Bu dönemde uyarılama piyes kaleme alma o kadar yaygınlaşmıştır ki pek çok yazar uyarladığı özgün eser ve yazarının adını bile anma gereksinimi duymadan, doğrudan kendine mal etmiştir. Dolayısıyla bu süreçte verilen telif eserler ve uyarlamalar birbirine karışmıştır. Nurullah Ataç, bulaşıcı bir hastalık gibi yayılan bu durumu şöyle yorumlamaktadır:

Türk temaşa sanatından bahsetmek henüz gülünç olursa da bizde de tiyatrunun teşekkül etmekte olduğunu inkâr kabil değildir. Muharrirlerimizde büyük bir heves var, hattâ Fransızcadan lisanımıza piyes nakletmek harcı âlem oldu. Edebiyata evvelce hiçbir surette intisabı olmayanlar bile bir dram veya bir vaudeville bulup “adapte” ediyorlar. İsimleri değiştirmek, bugün Fransızca hikâye piyasasında en ziyade sürümü olan âsârın esasını teşkil eden zinayı akraba arasında icra ettirmek, eşhasın hemen kâfesini alafranga ailelere mensup farz etmek kâfi değil mi? Zaten intihap edilen eserlerde nazarı itibara alınan ancak vaka veya bizde vâridi hatır olamayacak talâk müddeaları değil mi? Bize sahnede bir seciyenin tahlilini veya bir ihtirasın tekâmülünü göstermek kimin aklına geliyor?

Bir iki muharririmiz de telif suretiyle piyesler vücuda getiriyorlar ve maatteessüf evvelkilerde görülen nakîseler –hattâ tezauf ederek- bunlarda da mevcut (And 1982: 74).

Kalem oynatan hemen herkesin bir parçası olduğu bu uyarılama piyes yazma modası ile verilen eserler, Darülbedayi repertuarına dâhil olup burada sahnelendiği için uyarılama Darülbedayi ile özdeşleşmiştir. Sanatsal endişelerden çok uzak, zaman zaman bir gece gibi çok kısa sürelerde, acemice verilen bu uyarılama piyesler sebebiyle Darülbedayi geçici ve değersiz bir repertuar oluşturmakla eleştirilmiştir. Bu dönemde başarılıdan çok, sanat değeri taşımayan uyarılama oyunlar verilmesi sebebiyle uyarılama yöntemine karşı tepkiler artmıştır. Uyarlamaya karşı bu olumsuz bakış, geliştirilen kötü argüman büyük oranda bu sürecin sonucudur diyebiliriz. Bu durum kaynaklarda şöyle dile getirilmiştir:

[Darülbedayi'nin] repertuarı kendisiyle beraber doğmaya başlamıştı. ‘Çeşit’ bakımından kendini ayarlamak zoru da vardı: ‘Komedi’den hoşlananları, ‘dram’ seyrine düşkünleri, ‘fikir eseri’ isteyenleri kollayacaktı. Onun için birkaç yıl içinde bir “çevirme-adapte” endüstrisi kuruldu. Bunun şampiyonları yetişti. Birkaç gün içinde piyes yetiştirme ustalıkları ortaya çıktı. Çünkü “piyasası” pek dar, seyircisi ancak “bir salon” doldurabilecek sayıdaydı. Böyle olunca “şipşak” piyes yetiştirmek gerekti. Temiz çalışılmış bir eser yerine su sinekleri gibi bir günlük

ömürleri olan bir repertuvar meydana geliyordu. Hâlbuki “repertuvar” sözü gerektiği zaman tekrarlanacak piyesler listesi demektir. Böyle olmasının sebebi Fransa’da oynanarak ün salmış (çoğu La Petite Illustration Theatrel’de yayımlanmış) piyeslerin çevirme-adapte oluşundandır. Hemen hiçbirinde bir “insanlık karakteri” görülmez, hiçbirinde –eskilerin yapabildikleri kadar olsun-memleket yaşayışı, memleket davası bulunmaz. (...) Adapte yüzünden bu piyeslerin “özü atılmış” ve “siniri çıkarılmış” oldukları için görülmez halledirler (Özön-Dürder 1967: 6).

II. Meşrutiyet devrinde uyarılma kadar salgın hale gelen bir başka hastalık da “millî piyes” yazma modasıdır. Alevlenen ulusçuluk ideolojisinin de kuvvetli tesiriyle yerli yersiz birçok piyesin “millî” sıfatıyla yayımlanıp sahnelendiği bu süreçte, millî konularda eser verme eğilimi bir moda haline gelmiştir. Ancak savunulan bu millî tiyatro anlayışı da iki farklı kanalda gelişmiştir. Bu kavramın karşılığı kimi yazarlara göre Osmanlı kimliğiyle örtüşen, vatan duygusunu yücelten eserleri karşılarken, kimi yazarlara göre ise gelenek, görenek, âdetler kısaca geleneksel yaşayışla örtüşen eserleri kapsar. Bu ikinci görüşe göre çeviri oyunlar millî tiyatro anlayışına uygun değildir. Halk, Batı yaşayışı ve değerler sistemini kendisine yabancı bularak beğenmeyecektir. Abdülhâk Hâmit⁹⁷, R. Nevvare ve Tahsin Nahit⁹⁸ oyun ön söz ve son sözlerinde hem yaşayış, gelenekler açısından hem de felsefi içerikleri açısından çeviri oyunların halk tarafından anlaşılamayacağı, dahası halkı tiyatrodan soğutacağı endişesini dile getirmişlerdir.

Tiyatro faaliyetlerinin neredeyse tamamen uyarlamadan ibaret olduğu bu dönemde, yazarlar ve eleştirmenler kısa sürede uyarılma karşıtları ve taraftarları olmak üzere iki gruba ayrılmış ve çeşitli gazete ve dergilerde yayımladıkları makalelerde, uyarılma yöntemini enine boyuna tartışmaya başlamışlardır. Çoğunlukla Temâşâ dergisi etrafında gelişen bu tartışmalar zamanla millî tiyatro ekseninde gelişmiştir⁹⁹. Kimi isimler

⁹⁷ Abdülhak Hamit, *Duhter-i Hindu*’nun “Hâtîme”sinde bu eğilimi şöyle vurgulamıştır: “Şimdi halkımızın rağbeti millî tiyatrolara münhasır gibidir. Tercüme olunan ve mündericâtı ahlâk-ı milliyemize tevâfuk etmeyen oyunlara nazar-ı iltifat ile bakılmıyor” (Enginün-Kerman 2011: 266)

Ancak Abdülhak Hamit’in başını çektiği bu millî tiyatro anlayışının tek bir ulusu değil, Osmanlı İmparatorluğundaki Çerkez, Kürt ve Arnavutlar gibi tüm milletleri kastettiği belirtilmelidir.

⁹⁸ Bkz. Doğan 1998: 181-194.

⁹⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Bilge Ercilasun (2013), “Millî Tiyatro”, II. Meşrutiyet Devrinde Tenkit, İstanbul: Dergâh yayınları, 170-217; Ali İhsan Kolcu (1992), Temâşâ Mecmuası (İnceleme ve Edebiyatla İlgili Metinler), Yüksek Lisans Tezi, Sivas; Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

uyarlama yönteminin milli tiyatroya giden yolu inşa ettiğini savunurken kimileri bu yolu tıkadığını ileri sürerek şiddetle reddetmiştir¹⁰⁰.

Salgın halini alan bu hastalığa karşı en önemli çıkışı 1918 yılında, dönemin Şehremini Vekili Süleyman Kâni Bey yapar. Batı klasiklerinin Ermeniceye ve Rumcaya bile çevrilirken Türkçeye çevrilmemesinden rahatsızlık duyan Kâni Bey, “topladığı Edebi Kurul üyelerine ‘el sine-i ecnebiyede mevcut klasik asar-ı temaşaiyenin aynen terceme edilerek temsil edilmesi’ni ve ‘Avrupa muharrirlerinin asar-ı cedidesinden şayan-ı temsil görülenler de adapte edilmeyip aynen tercemesi daha muvafık olacağı’ni ileri sürmüştür” (Nutku 1970: 71).

Edebiyat camiasında uyarlama usulüne en şiddetli tepki verenlerin başında ise Mehmet Rauf gelir. Temâşâ mecmuasında yayımlanan İsmail Galip Arcan’ın kendisiyle yaptığı bir söyleşide, Darülbedayi’nin en başarılı olduğu uyarlama oyuna karşı bile en acemi, en başarısız milli oyunu tercih edip, daha hayırlı bulduğunu ifade ettikten sonra tercihinin sebeplerini şöyle açıklamıştır:

Adaptasyonu tiyatroculuğu tecrübe ve tahsil için lâzım görenler düşünmüyorlar ki yaptıkları en kaba bir sahtekârlıktır (...) Çünkü hiçbir şey muharriri tiyatroculuğa ecnebi eserlerinde tedkik edip bunu millî bir eserde tatbik etmekten men edemez. Hâlbuki adaptasyonu teterviç edenler bunu evvelâ kolay olduğu için tercih ediyorlar. Çünkü bir eser tatbik etmek azâmî üç gecelik bir iş oluyor. Ve bunu her Fransızca bilen tiyatro meraklıları yapabiliyorlar. Yani muharrirlik bir çocuk oyuncağı oluyor. Hâlbuki adaptasyon bir kere maddeten mümkün değildir. Çünkü

¹⁰⁰ Uyarlama-millî tiyatro hakkındaki bu yazılar için bkz. Ahmet Hâzım- Mustafa Rüştü, “Mahakk Bir Teklif”, Temâşâ, nr. 3, s. 3, 4, 20 Haziran 1334 (1918); İsmail Galib Arcan, “Ahmet Hikmet Bey ve Temâşâ”, Temâşâ, nr. 21, s. 2,3, 1 Nisan 1336 (1920); İsmail Galib Arcan, “Mehmet Rauf Bey ve Temâşâ”, Temâşâ, nr. 22, s. 2-3, Mayıs 1336 (1920); Kemal Emin Bara, “Dârülbedayi’nin Sebebi Teessüsü ve Hâl-i Hâzırı”, Temâşâ, nr. 7, s. 1, 2, 29 Ağustos 1334 (1918); Kemal Emin Bara, “Millî Tiyatromuz, Millî Tiyatroların Tarz-ı Teşekkülü ve İdâresi”, Temâşâ, nr. 7, s. 1, 2, 29 Ağustos 1334 (1918); Kemal Emin Bara, “Millî Tiyatromuz ve Repertuar”, Temâşâ, nr. 8, s. 3, 4, 12 Eylül 1334 (1918); Fuad Daloğlu, “Tiyatro Bedbinliği”, Temâşâ, nr. 25, s. 16, 17, Ağustos 1336 (1920); Ertuğrul Kaya, “Bizde Sanat-ı Temâşâ”, Temâşâ, nr. 2, s. 49-52, 1 Şubat 1329 (1914); Şahabeddin Süleyman, “Bizde Temâşâ”, Büyük Duygu, C. I/15, 26 Ekim 1329 (1914); Reşat Nuri Güntekin, “Birkaç Mülâhâza”, Temâşâ, nr. 5, s. 5, 6, 1 Ağustos 1334 (1918); Hüseyin Kâzım, “Adapte”, Temâşâ, nr. 5, s. 2, 1, Ağustos 1334 (1918); Nâil Kemal, “Millî Tiyatroya İhtiyacımız”, Temâşâ, nr. 25, s. 17, 18, Ağustos 1336 (1920); Vasfî Rıza Zobu, “Ramazana Hazırlık”, Türk Tiyatrosu, s. 26, Aralık 1964; Salih Fuad Keçeci, “Molière’in Edebiyat-ı Cihan Üzerine Olan Tesiri ve Nüfûzu”, Temâşâ, nr. 9, s. 1, 2, 6 Eylül 1334 (1918); Nurullah Ataç, Türk Tiyatrosunda “Ceza”, Dergâh, 5 Kasım 1921; Vahit, “Bir Hasbihal Daha”, Servet-i Fünûn, C. 57, S. 1484, s. 155, 22 Kasım 1340 (1921); Reşat Nuri Güntekin, “Bizde Tiyatro Var mı?”, Yeni Mecmua, S. 72, s. 100, 15 Mart 1923; Reşat Nuri Güntekin, “Adaptasyona Dair”, Dersâdet Gazetesi, nr. 24, 21 Temmuz 1335 (1920); Reşat Nuri Güntekin, “Tercümelerden İstifade Edebilir miyiz?”, Dersâdet Gazetesi, nr. 31, 7 Ağustos 1920 (1336); Fuat Köprülü, “Adaptasyon Merakı”, Büyük Mecmua, nr. 3, s. 37, 1919; Ali Canip, “Edebiyatta Mevzu”, Büyük Mecmua, nr. 13, 1919, s. 199.

âdeti, ahlâkı, etvâri, güftârı pek başka bir muhitin bir sahifesini isimler ve mevkileri tebdil etmekle muvaffak bir eser vücuda getirilmiş olmaz ki. İşte meselâ adapte eserlerde pek derin kusurlar var, ve bu derin kusurlar pek müşkülpesend olmamak şartıyla görülebilen şeyler halbuki müşkülpesend olacak olursak en muvaffak olunmuş bir adapte eseri silkersek olmuş dut ağacı gibi patır patır dökülüp elde bir şey kalmaz. Buna mukabil millî bir eser ne kadar kusurlu olursa pek büyük bir hatve-i terakkidir ve hem eser hem muharrir için büyük bir ders olur, böylece halkın kabul veya reddettiği sefahât tezâhür eder ve yavaş yavaş kusursuz eserler ancak bu şartla görülmeye başlar (Kolcu 1992: 170, 171)¹⁰¹.

Uyarlamayı kolaycılık, sahte yazarlık olarak görüp, teknik açıdan da uygulanmasını imkânsız bulan Mehmet Rauf, uyarlama yerine klâsik ve meşhur eserlerin tercüme edilmesi gerektiği fikrini savunur. Yine Temâşâ'da yayımlanan yazılarında uyarlama konusunda olumsuz görüş bildiren isimlerden biri de Hüseyin Kâzım'dır. Meseleye Batı dünyasından, yaşayışından çok farklı olan sosyal yapımız, aile hayatımız açısından yaklaşan yazar, iki toplum arasında kadın ve erkeğe biçilen sosyal roller arasındaki derin farka dikkat çeker. *“Paris’te oturan bir matmazelin izdivâcdan şikâyeti ile Aksaray’da görücüye çıkararak evlenen bir hanım kızın üç ay sonraki feryâdı arasında garp ve şark kadar fark var”*ken *“adapteye iyi bir gözle bakama”* yacağını ifade eder. *“Bizde ‘hissiyât-ı âile’ garp âsârından mühim felsefeler ile tedkik edilemez. Tatbik edeceğimize tercüme edelim. Usûl-ı tahriri bu suretle öğrenmek de mümkün. Hem daha müfiddir”* neticesiyle de uyarlama yerine tercüme teklif edenlere katılır (Kolcu 1992: 140)¹⁰².

Uyarlama-tercüme-millî edebiyat bağlamında gelişen bu fikir münakaşalarında anılması gereken isimlerden biri de Fuad Köprülü'dür. *“ ‘Adaptasyon’ Merakı”* başlıklı yazısında uzun zamandır kullanılan; ancak hâlâ yerlileştirilemeyen adaptasyon kelimesini tartışarak giriş yapan yazar, döneminin sahne hayatının yüzde doksanını oluşturan uyarlama eserlerin artık sonunun geldiğini düşünür. Köprülü, *“güya milli hayata uydurulan frenk bozması”* bu adaptasyon hastalığını, *“mel’un bir esaret”*e benzettiği nazirecilik geleneğine bağlar. Yeryüzünde adaptasyon usulüyle başka bir milletin mahsullerini kendisine mâl ederek canlı ve millî bir edebiyat yaratmaya kalkan başka

¹⁰¹ Kolcu'dan aktardığımız yazının künye bilgisi şöyledir: İsmail Galib (Arcan), *“Mehmet Rauf Bey ve Temâşâ”*, Temâşâ, nr. 22, s.2-4, Mayıs 1336 (1920).

¹⁰² Kolcu'dan aktardığımız yazının künye bilgisi şöyledir: Hüseyin Kâzım, *“Adapte”*, Temâşâ, nr. 5, s. 1, 2, Ağustos 1334 (1918).

hiçbir millet olmadığını dile getiren yazar, uyarılama faaliyetlerini zoraki ve sanattan uzak bulur. Uyarlamayı savunan Darülbedayi erkânını da şöyle eleştirir:

‘Dârülbedayi’ erkânı ve yeni tiyatro müellifleri ne derlerse desinler, ben o dünkü iptidaî, basit fakat canlı ve millî eserleri bugünün mütekâmil, zarif, en son temaşa kaidelerine mutabık ‘adapte’ eserlerine şiddetle tercih edenlerdenim. Sahte, gülünç bir alafrangalık cilasını medeniyet sanarak millî ruhtan uzaklaştığı nispette kendisini yükselmiş gören zavallı renksiz bir sınıfa karşı üç beş kere oynandıktan sonra bir kenara atılmaya mahkûm ‘adapte’ piyeslerle, burada hakiki bir temaşa hayatı yaratılmaz. (...) başka bir muhitten aynen nakledildiği için millî uzviyetin haricinde kalan bu ‘adaptasyon’ temaşa edebiyatı, bir limonluk mahsulü gibi, cılız, sahte bir hayata geçirmeğe ve az zamanda kuruyup ölmeye mahkûmdur. Çünkü bugünkü hayatımızda, millî heyecanlarımıza, içtimaî yaralarımıza, hülâsâ bütün varlığımıza yabancı kalmaktan kurtulamaz; çünkü başka bir zevkin, başka bir milletin, başka bir muhitin, başka bir ihtiyacın mahsulüdür (Köprülü 1919: 37).

Köprülü, dönemindeki tiyatro yazarlarına da vazifelerinin “levanten bir sınıfı birkaç saat güldürüp eğlendirmekten daha yüksek” olması gerektiğini hatırlatarak “milletin zevkine, ruhuna hitap edemeyen ‘adaptasyon’culuğu” bir an önce bırakmalarını öğütler. Ancak Ahmet Vefik’in millî bir çeşni katarak yeniden yarattığı *Zoraki Tabip* gibi uyarılama oyunların da hakkını teslim eser ve bu başarıyı yazarın tiyatroyu iyi anlamasına bağlar. Yine de “millî ruhun kendini kuvvetle duyurduğu bu devirde, artık ‘adapte’ temaşa edebiyatının yaşamasına imkân” görmeyen yazar, Dârülbedayi’ye uyarılama yerine tercümeğe yönelmesini tavsiye eder:

‘Dârülbedayi’ heyeti memlekette tiyatro zevkini halka tattırmak istiyorsa, Paris bulvarlarından aldığı tiplerin başına fes koymak suretiyle gülünç ve sahte bir millî temaşa yaptıracağına, eski Yunan muhalledlerinden başlayarak temaşa edebiyatının beynelmilele en yüksek mahsülllerini ‘İpsen’e, ‘Hanribeke’, ‘Yorsan’a kadar bütün klasikler, romantikler ilâh... dâhil olduğu halde temiz bir Türkçe ile tercüme ettirerek bize tanıtın; ‘Sofokle’yi, ‘Şekspir’i, ‘Korney’i, ‘Rasin’i, ‘Molyer’i, ‘Şiller’i kendi sahnelerimizde göstereyin. Tiyatro hayatı, tiyatro zevki ancak bu suretle bu muhitte yerleşebilir (Köprülü 1919: 37).

Uyarılama tarzını değersiz, zararlı ve “milli edebiyat gayesine taban tabana zıt” bulan, bu yöntemi tercih eden yazarları, başka bir yazarın bedî vicdanına girerek yarattığı unsurları çalan sahtekârlar olarak gören Ali Canip de uyarlamaya itiraz edenlerin cephesine eklenmiştir. Uyarılama tarzını benimseyen yazarların kıyıda köşede kalmış, tanınmayan eserleri seçerek kendilerine mâl etmeye çalıştıklarını; ancak foyalarının elbet açığa çıkacağını da dile getirir (Ali Canip 1919:199).

“Benim kopyaya dayalı ve ezik bir tiyatrom yoktur; bunun tersine kendi kişiliği olan, kendine özgü bir tiyatroya sahibim. Ben bu niteliğimle, başım dik, Avrupa tiyatrosunun içindeki onurlu yerimi alırım” (Baltacıoğlu 2006: 37), şeklinde görüş bildiren İsmail Hakkı Baltacıoğlu da 1940’da yayımlanan yazılarıyla uyarlamaya karşısındaki yerini almıştır. Yazara göre klasikler de dâhil olmak üzere sürekli Batı’ya başvurmak ve yabancı piyesler oynamak milli tiyatromuzun doğuşuna engel olacaktır. Acemice ya da kaba bulunsa da yerli piyeslerin verilmesi gerekir. Böylece tiyatro yazarları da başlangıçta kötü olsa da yaza yaza yetişecektir. Çeviri ve uyarlamaya başvurularak yürütülen yenileşme çabasının biçim kopyacılığının ötesine geçip öze inemediğini, özdeki temel niteliklerin kavranamadığını vurgulayan Baltacıoğlu, yerel kültürümüzün özünden hareket edilerek çağdaş tiyatroya varılabileceğini, dolayısıyla yerelden evrensele gidilmesi gerektiğini ifade etmiştir. Milli tiyatro tezini ise şöyle özetlemiştir:

Türk olmayan bugünkü Türk tiyatrosunu Türkleştirmek için tek çare diksiyon, inşaat, aksiyon, tema ve anlayış bakımından halka gitmek ve benliğimize, kendimize dönmektir.

Türk tiyatrosu, tarihi kaynakları olan Karagöz, Ortaoyunu, köy sohbet oyunları, tuluat gibi milli ve özgün kaynaklara kadar gerilemek, o milli ve yaratıcı hak şaheserlerinden aldığı hızla modern tekniğin içine atlamak zorundadır. İşte tiyatro inkılâbının kuralı.

Bu millî kaynaklara kadar gerileyip hızlanmadıkça yapacağı bütün sıçramalar tiyatromuzu taklit ve esirlik hendeğinin içine yuvarlayacaktır. Ve işte benim Yeni Adam sayfalarında ve Tiyatro adlı yeni eserimde savunmasını yapmaktan usanmadığım milli tiyatro tezi budur. (...) (Baltacıoğlu 2006: 142).

Bu tartışmaya daha başka isimler de katılmış ve uyarlamaya karşı olduklarını benzer gerekçelerle ifade etmişlerdir. Tüm bu itiraz ve eleştirilere en kapsamlı cevabı vererek uyarlamayı tartışan isimse şüphesiz Reşat Nuri Güntekin olmuştur. “*Biz adaptasyonu – millî sanatımız tekâmül edinceye kadar- muvakkaten kabul ediyoruz*” (Güntekin 1976: 492) şartıyla benimseyen Reşat Nuri Güntekin, uyarlamayı kendi milli tiyatromuz oluşuncaya kadar bir vasıta olarak kullanmamız gerektiğini savunan yazılarıyla, dönemindeki uyarlamaya taraftarlarının sözcüsü durumundadır. Reşat Nuri’nin teklif ettiği sadece ve sürekli uyarlamaya faaliyeti değildir. Uyarlamaya olumlu olduğu kadar olumsuz yönleriyle de yaklaşan yazar, sanatın salt başka memleketlerin, başka dimağların eserleriyle vücut bulamayacağını da farkındadır. Bu bakımdan uyarlamayı eleştirmekten de geri durmaz.

Ecnebi memleketlerden getireceğimiz hazır kalıplara ruh ve hayatımızın bütün hususiyetlerini dökebileceğimizi zannetmek edebiyattan anlamayanların, tiyatroyu sırf alay ve eğlence addedenlerin işidir. Bitpazarından alınmış, mahalle terzisine tamir ettirilmiş bir elbise sırtımızda güzel durabilir, fakat ne de olsa izzet-i nefse ağır gelir. Hülâsa adaptasyondan milli edebiyat için bir şey beklemek teyzesinin kızının uzun saçlarıyla öğünen kel kızcağzın tesellisinden farklı olamaz (Güntekin 1976: 485)¹⁰³.

Bu fikirleriyle uyarlama karşıtlarına katılan Güntekin, uyarlamayı eleştirenlerin öne sürdüğü bir memleket için yazılmış bir eserin başka bir millete tatbik edilemeyeceği fikrini de kabul etmez. Milletler ve memleketlerin birçok ortak duygu, fikir, temayül ve âdetlere sahip olduğunu düşünen yazar, bir kısım eserlerin az çok her memlekete, her millete uyabileceği görüşündedir. Yazarlar bu tür eserleri seçebilme yetkinliğinde değilse, başarısızlığın sebebinin uyarlamada değil, kendilerinde aramalıdır. Çünkü uyarlama yöntemini kullanmaya niyetlenen yazarın tek vazifesi isimleri değiştirmek değildir. Özgün eserdeki bize uymayan unsurları yerleştirmek için metin üzerinde dilediği gibi oynama imkân ve sorumluluğuna sahiptir.

Öte yandan tiyatro eseri kaleme almanın şiirden de hikâyeden de daha zor olduğunu vurgulayan yazar, Batı’da bile sahne için çalışan yüzlerce yazardan ancak birkaçının başarılı olabildiğini hatırlatır. Bu zor şartlarda ayakta kalmaya çabalayan tiyatro müesseselerinin ne kadar sanatsal ve milli ideallerle kurulmuş olsa da her şeyden önce yaşamaya ve seyirci toplamaya muhtaç olduğunun üzerinde durarak, bu noktada uyarlamaya duyulan ihtiyacın altını çizer. Milli eserler hem nitelik hem de nicelik bakımından tiyatromuzu besleyecek kudrette olmadığı için perdenin kapanmaması için uyarlama oyunlara ihtiyaç vardır. Uyarlamaya başvurmadan kendi kendimize vereceğimiz eserler, içerikte ve teknikte kusurlu, eksik olacaktır; dolayısıyla da milli tiyatroya giden yolda uyarlamanın rehberliği kaçınılmazdır.

Güntekin’e göre kendi milletini, muhitini ve tiyatro sanatını sindirmiş olan yazarların uyarlama yöntemiyle halkın hiç yadırgamadan benimseyebileceği eserler verebileceğini dile getirir. Avrupa edebiyatını kuran uyarlamaları ve bizden de İbnürrefik Ahmed Nuri’nin izlediği yolu örnek olarak gösterir. Uyarlamaya tiyatromuzda önemli bir yer ayırmak başlangıçta zorunludur; ancak bu süreçte uyarlamayı “bir gâye gibi değil bir

¹⁰³ Yazının künyesi: “Adaptasyona Dair”, Dersâdet Gazetesi, nr. 24, 21 Temmuz 1335 (1920).

vasıta olarak” kabul etmek gerekir. Bu şekilde kurulacak bir tiyatronun getireceği üç aşamalı faydayı da şöyle izah eder:

Elimizde böyle bir tiyatro olursa bundan binnetice millî sanatımız da istifade eder. Bir kere böylelikle tiyatro zevk ve merâkını kökleştirmiş oluruz. Sâniyen millî eser yazmaya heves edecek muharrirlerimiz bu vâsıta ile sahne sanatının inceliklerini anlamış olurlar. Sâlisen bu muharrirler Avrupa müellifleriyle az çok boy ölçüşmek mecburiyetinde kalacakları için daha fazla çalışmak mecburiyetini duyarlar.

Bu suretle ara sıra doğacak millî eserlerimiz de iyice bir sahnede temizce bir tarzda temsil edilmiş olurlar. Böyle böyle sanatımız inkişaf eder ve inşallah garp muharrirlerine muhtaç olmayacağız. Kendi düşünce ve duygularımızı kendi eserlerimizle süsleyebileceğimiz günleri idrake muvaffak oluruz (Güntekin 1976: 488)¹⁰⁴.

Başlangıçta uyarlamayı vasıta olarak gören ve gerekliliğine inanan Güntekin, Batı'nın tiyatro eserlerini çevrilebilecek ve uyarlanması gerekenler olmak üzere ikiye ayırır. İlgili makalesinde, döneminin yazarlarına hangi eserlerin çevrilebileceği, hangilerininse mutlaka uyarlanması gerektiği konusunda yol gösterir. Bu sınıflandırmaya göre dilden dile tercüme edilirken değerini kaybetmeyen, yine zevk ve merakla takip edilen eserler yalnızca melodramlar, vodvillerdir, basit korku ve dehşet piyesleri ile şahıs ve olaylarını evrensel insanlık hallerinden alan bazı klasik piyeslerdir. Buna karşın “asıl tiyatro”, yani “yeni edebî tiyatro” eserlerinin mutlaka uyarlanması gerektiğini düşünen Güntekin, önerdiği bu farklı uygulamaların gerekçelerini şöyle sıralamıştır:

Melodram ve vodviller pek güzel tercümeyle geldiği halde yeni piyesler, ciddi eserler niçin gelmiyor? Bunun cevabı kolaydır. Bu nevi piyeslerde yalnız vaka ararız, eşhâsın tabiat ve seciyeleri memleketlerin âdetleri, hususiyetleri ilh... mevzu bahs değildir. Bu eserlerde gördüğümüz insanlar tehlikeler geçirirler, birbirleriyle kavgalar, düellolar ederler; gadrlere, iftiralara, ihanetlere maruz kalırlar; yahud başlarından korkunç maceralar geçer. İşte melodram ve vodvilde bize lazım olan şey bu vakalardır. Şahıslar Türk yâhud firenk, Amerikalı veyâhud Japon olmuş bunun hiç ehemmiyeti yoktur. Zaten daha doğrusunu istersek bu şahıslar insan bile değildir. Bunlar ihanet, alicenap, aşk, vefa ilh. gibi mücerret sanatları temsil eden birer kukla, birer mankendir. Asıl tiyatroya yeni edebi tiyatroya gelince bunlarda eşhasın seviye ve şahsiyetleri, memleketlerin âdet ve hususiyetlerini birinci derecede ehemmiyeti hâizdir. Bu eserlerde vaka ancak kendi çerçevesi içinde nazar-ı dikkati celb eder. Eğer o şahısların hislerini, ihtiraslarını duymazsak, o memleketin tarz-ı hayatına yabancı bulunursak zevk almamıza imkân yoktur. (...) Mesela bir Fransız asilzâdesine, yahud tacirine ait vakayı

¹⁰⁴ Adı geçen makale.

kendimize mahsus bir tarz-ı hayat ile oynamak kadar dünyada gülünç bir şey olamaz (Güntekin 1976: 490, 491)¹⁰⁵.

Reşat Nuri, türlerine göre uyarlama yapılabilecek eserleri işaret ettikten sonra, iki sayı devam eden “Bizde Tiyatro Var mı?”¹⁰⁶ başlıklı bir diğer makalesinde bir çeşit “kapitülasyon” olarak gördüğü uyarlamayı ikiye ayırır: “Yarım yamalak yapılmış adaptasyonlar” ve “tam kelime mânâsıyla adaptasyon”. Bu iki yoldan ikincisini, yani kaynak eseri yabancı kokusu bırakmadan tamamıyla hayatımıza ve ruhumuza aktarmayı doğru bulan yazara göre, milli eserlerimiz nicelik ve nitelik bakımından olgunlaşmış tiyatromuzu besleyebilecek konuma gelinceye dek bu yolda devam etmek gerekir.

Yazara göre Batı’nın tiyatro eserlerine bu gözle bakarak uyarlama yapılacak kaynak doğru seçilirse, hem yerleştirilip kendi hayatımıza uydurulan eserlerin sahnelenmesi kolay olacaktır; hem de kendi ruhu ve hayatından parçalar görecektir olan seyircinin dikkat ve ilgisi çekilecektir. Böylece milli tiyatromuz şekillenene kadar, uyarlamalar sayesinde hem yazarların, hem sahne imkânlarının, hem de seyircinin faydasına çalışılmış olacaktır. Uyarlamanın rehberliğinde milli tiyatro için gerekli altyapı sağlandıktan sonra da telif eserler verilebilecektir.

Uyarlama meselesine konu, kişiler, teknik problemler gibi pek çok açıdan kapsamlı bir şekilde yaklaşan Nurullah Ataç da Reşat Nuri gibi uyarlanabilecek ve tercüme edilecek oyun ayrımı yapar. Bu ayrıma göre her zaman ve mekânda doğru kabul edilebilecek eski, klâsik eserler ve vodviller uyarlanabilirken, yeni eserler uyarlanamaz. “*Fransızcanın iyi piyeslerinin ekserisi muhitimize adapte edilemez; edilebilenler de kıymetinin bir kısmını kaybetmeye mahkûmdur*” görüşünde olan Ataç’a göre, bu eserlerin tercüme edilmesi daha doğru olur (And 1982: 76).

Ahmet Vefik ve İbnürrefik Ahmet Nuri’yi başarılı bulan Ataç, bu başarıyı Molière gibi bir klasiği tercih etmelerine ve yaptıkları işi, her sene üç dört piyes yetiştirmek için değil, sevdikleri için yapmalarına bağlar. Bu yazarlar yalnız uyarlamaya elverişli oyunları uyarlamış, uygun olmayanları tercüme etmişlerdir. Öte yandan sadece isimleri değiştirmekle yetinmemiş, kendilerinden de bir şeyler katarak eserleri memleketimize

¹⁰⁵ Yazının künyesi: “Tercümelerden İstifade Edebilir miyiz?”, Dersâadet Gazetesi, nr. 31, 7 Ağustos 1920 (1336).

¹⁰⁶ “Bizde Tiyatro Var mı?”, Yeni Mecmua, S. 72, s. 100, 15 Mart 1923.

uygun hale getirmişlerdir. Yeni yazarlar ise klâsik eserler yerine para kazanmak gayesiyle yazılan ikinci sınıf piyesleri uyarlamaya çalışmışlardır. Olayların geçtiği muhitin ürünü olan, toplumun tesirine açık bulunan bu yeni eserleri seçtikleri için de başarısız olmuşlardır. İçinde yaşadıkları toplumu tanımamaları, toplumun yaşayış ve zevklerine dikkat etmemeleri sebebiyle ortaya çıkan eserler de milli olamamış, dahası milli edebiyata açılan yolu da tıkamıştır.

Dolayısıyla yeni yazarlarca verilen uyarlama oyunların çoğunu Türk muhitine yabancı bulan Ataç, “muhitimizi tetkik ve onun sahneye konacak taraflarını bulma konusundaki acimizden dolayı” uyarlamaya başvurduğumuzu düşünür. Bizdeki uyarlama şeklinin hatalarını da Batı ile karşılaştırarak vurgular:

Dünyanın hiçbir tarafında adaptation usulünün bizde olduğu gibi tatbik edildiğini tasavvur edemiyorum. Racine’i, Euripide, Aristophane gibi kudemanın âsarını alır ve onları zamanlarının cârî olan telâkkiyatı bediiyeye tevfikân, kendi müşahedelerini de ilave ederek, tekrar yazarlardı. Bugün de herhangi bir hikâyeye ve piyesin Fransızcaya adapte edilmesi o eserdeki vakayı Fransa’da Fransızlar tarafından icra ettirmek değil, ancak bazı parçaların Fransız kaarilerin alışık olduğu bir tarzda olması için tevsi veya hülâsa edilmesi demektir. (...) Bizde ise intihalin aslını da zikrederek, bir parça tahfif edilmiş şeklidir. Bu usul klâsik eserler için doğru olabilse de yeni eserler için hiçbir zaman kabul görmez. Klâsik muharrirler bir ihtirası mutlak olarak tahlil etmeye çalışırlardı. Hâlbuki yeniler daima az çok muhitin tesirlerini de nazarı itibara alırlar. Yeni eserler yalnız ihtirasların değil, muhitin de tasviridir. (...) (And 1982: 77).

Ataç’a göre doğru uyarlama şeklinde sadece hikâyeye, yani iskeletin alınırken, muhit ve kişiler tamamen değiştirilmelidir. Böylece hem nakil daha sanatkâr olur, hem de verilen eserler doğrudan doğruya uyarlayıcısına ait olur. Bizim uyarlamalarımızın “bütün toplumu gözeterek, ortak duyguları hesaba katarak, ortak zevki duyarak yazılmadığını vurgulayan Ataç, kalıcı eserler bırakmak isteyen yazarlara eserlerinin temelini ulusa dayandırmaları gerektiğini öğütler. Bunun için de uyarlama yapacak yazarın, halkın neyi kabul edip neyi reddedeceğini kestirebilmesi, bu duyarlılığı içinde taşıması gerekir. Bizim yazarlarımızısa bunu yapmak yerine ya başka uluslarda yapılanı, halkın zevkini düşünmeden olduğu gibi alıyor ya da halkın dileklerini bayağılıktan kurtarıp inceltmiyorlar.

Bu zorluğu gidermenin çaresinin tuluattan geçtiğini düşünen yazara göre, milli bir tiyatroya ancak tuluata gidilerek varılabilir. “(...) *Hakiki bir Türk tiyatrosu, yani Türk*

zihniyetini aksettirecek ve Türk hayatını gösterecek, Türk halkını alakadar edip ona bir şeyler öğretecek tiyatro tulûattan çıkabilir. Onun dışında elde edilecek neticeler hoş ve –Frenkçe tabiriyle- intéressant olabilir, fakat işte o kadar; bütün memlekete yayılacak canlı bir tiyatro olamaz” (And 1982: 88). Çünkü tuluat halka dayanır, halkın yaşayışı ve zevklerini önceler. Kendisini sevdirek halkı güldürür ve bu meziyetini halkın içinde olarak, halkın zevkine dikkat ederek edinmiştir. Yazarlarımız tuluatın bu tecrübesini örnek alarak, uyarlayacakları eserleri toplumun zevkine uydurmalıdırlar. Bu yolu takip ederek yabancı eserlere bile Türk toplumuna has değer ve zevkleri işleyebilmelidirler.

Bu konuda dönemin kalem oynatan isimlerinden biri olan Kemal Emin (Bara), milli tiyatromuzu kurarken milli tiyatronun en güzel örneğini verdiği inandığı Fransa'nın taklit edilmesi gerektiği görüşündedir:

Hemen her hükümetin bir veya birkaç milli tiyatrosu vardır. Belli başlı hükümetlerden tiyatro hayatına fazla ehemmiyet veren şüphesiz Fransa'dır. Coquelin Code bir makalesinde Fransa'da tiyatro öyle bir âmildir ki, isterse ilân-ı harp eder diyor. Fransa tiyatro hükümetidir. Başvekil, belki reis-i cumhura kadar herkes tiyatro müellifi, münekkidi belki biraz da aktördür. Bir sene zarfında Fransa'da telif edilen tiyatro piyesleri bütün dünyanın bir asırlık telifine tekabül eder denilse pek büyük bir yalan söylenmemiş olur. Binâberin tiyatro umurunda Fransa'yı taklid pek yanlış olmaz (Kolcu 1992: 201)¹⁰⁷.

Milli tiyatronun kurulmasında önemli ve üretken bir model olarak kendini gösteren Fransız tiyatrosunu taklit ihtiyacı, yazarı uyarlamaya götürür. Reşat Nuri'nin yolundan giderek uyarlamayı belirli ölçütler çerçevesinde uygulandığında faydalı bulunduğunu dile getiren Kemal Emin; millî zevki incitmemesi şartını öne sürer:

Adaptasyon hem fena hem iyi olabilir. Fena olur çünkü frenkin her eşyası bizde kabil değildir. Paris'te yapılmış bir potin, bir kostüm, bir gömlek bizde pekâlâ kullanılabilir. Fakat Avrupalılarca müstemil olup bize pek yabancı duran, bizim âdetimize vahşi gelenleri de vardır. Adapte edilecek âsârın müşterek hisler, müşterek zevkler ve âdetleri muhtevi olması nazâr-ı itibâre alınırsa zevk-i milliyi inciten, çimdikleyen cihetlerden tevakki olunabilirse neden fenâ olsun? (Kolcu 1992: 205)¹⁰⁸.

Öne çıkan isimlerin uyarlama ve milli tiyatro hakkındaki görüşlerini öğrenebildiğimiz bu gazete ve dergi yazılarının yanında, dönemin sahnelenmiş oyunları hakkındaki eleştiri yazıları da dikkate değerdir. Bu eleştiriler sayesinde hangi oyunların beğenilip

¹⁰⁷ “Millî Tiyatromuz ve Millî Tiyatroların Tarz-ı Teşekkülü ve İdâresi”, Temâşâ, nr. 7, s. 1, 2, 31 Ağustos 1334 (1918).

¹⁰⁸ “Millî Tiyatromuz ve Repertuar”, Temâşâ, nr. 8, s. 3, 4, 13 Eylül 1334 (1918).

hangilerinin ilgi görmediğini öğrenirken, uyarlamanın başarısı ve başarısızlığı konusundaki hâkim ölçütler hakkında da fikir sahibi olabiliriz. Bu eleştirilere dayanarak *Zoraki Tabip*, *Merakî*, *Azarya*, *Sekizinci*, *Onlar Ermiş Muradına*, *Fare*, *Dört Çehar*, *Kendini Bil*, *Rakibe*, *Ceza Kanunu* gibi uyarlama oyunlar başarılı bulunurken; *Aman Hanım Biraz Sus*, *Kaynanam*, *Dokuzuncu*, *Kasırga*, *Karaman Gazinosu*, *Fürûzan*, *Bir Gece Faciası*, *Kıskanç*, *Sevmek Hakkı*, *Zor Nikâhı* ve *Vazife* gibi oyunların başarısız olarak değerlendirildiğini görürüz¹⁰⁹.

Bu eleştiriler incelendiğinde uyarlama oyunun başarı ve başarısızlığını belirleyen beş faktörün öne çıktığı görülür. Bu ölçütler farklı yazarların eleştiri yazılarında tekrarlanma sıklığına göre şöyle sıralanabilir:

1. Eser seçimi
2. Şahısların seçimi
3. Âdetler ve yaşayış açısından yerel hayata uygunluk
4. Gereksiz perde olmaması
5. Uyarlayıcının yaratıcılığı ve katkısı

¹⁰⁹ Sözü ettiğimiz bu eleştiri yazılarından bazıları şunlardır: Ahmet Bedî, “Fürûzan”, *Temâşâ*, nr. 9, s. 3, 4, 6 Eylül 1334 (1918); Hüseyin Kâzım, “Kırlı Çamaşırlar”, *Temâşâ*, nr. 3, s. 1, 2, 20 Haziran 1334 (1918); K. Babih, “Temâşâ Musahâbesi”, nr. 18, s. 2, 1 Kasım 1336 (1920); Yusuf Ziya Ortaç, “Ceza Kanunu”, *Temâşâ*, nr. 25, s. 7, Ağustos 1336 (1920); Mustafa Nihat Özön, “La Dames Aux Camelias”, *Temâşâ*, nr. 2, s. 4, 1 Şubat 1329 (1914); Vecâhet Behiç, “Üvey Kardeşler”, nr. 21, s. 6, 1 Nisan 1336 (1920); Nurullah Ataç, “Kaynanam”, *Akşam*, nr. 1650, 26 Nisan 1923; Reşat Nuri Güntekin, “Fürûzan İçin”, *Zaman*, nr. 73, 15 Haziran 1334 (1918); Nurullah Ataç, “Sekizinci”, *Akşam*, nu. 1314, 18 Mayıs 1922; Nurullah Ataç, “Dokuzuncu”, *Akşam*, nu. 1660, 6 Mayıs 1923; Nurullah Ataç, “Kasırga”, *Akşam*, nr. 1667, 13 Mayıs 1923; Nurullah Ataç, “Sahne Havadisleri Darülbedayide: Merakî”, *Akşam*, nr. 1317, 21 Mayıs 1922, Nurullah Ataç, “Sahne Havadisleri Darülbedayide: Aşk Uyumaz”, *Akşam*, nr. 1315, 19 Mayıs 1922; Nurullah Ataç, “Sahne Sütunu Darülbedayide: Yegâne”, *Akşam*, nr. 1313, 17 Mayıs 1922; Nurullah Ataç, “Türk Tiyatrosu’nda: Zor Nikâh ve Aman Hanım Biraz Sus”, *Dergâh*, nr. 17, s. 78, 20 Kanun-ı Evvel 1337 (1928); Nurullah Ataç, “Türk Tiyatrosu’nda: Leyla ve Baykuş”, *Dergâh*, nr. 15, s. 43, 20 Teşrin-i sâni 1337 (1921); Nurullah Ataç, “Türk Tiyatrosu’nda: Ceza”, *Dergâh*, nr. 14, s. 28, 29, 5 Teşrin-i sâni 1337 (1921); Reşat Nuri Güntekin, “Rakibe: Tahsin Nâhid”, *Zaman*, nr. 411, 28 Haziran 1335 (1919); Reşat Nuri Güntekin, “Dört Çehar, Odalık, Sivrisinekler”, *Zaman*, nr. 87, 29 Haziran 1334 (1918); Reşat Nuri Güntekin, “Fâre”, *Zaman gazetesi*, nr. 75, 18 Haziran 1334 (1918); Reşat Nuri Güntekin, “Vazife”, *Zaman gazetesi*, nr. 82, 24 Haziran 1334 (1918); Reşat Nuri Güntekin, “Kendini Bil: Hâlid Fahri”, *Zaman gazetesi*, nr. 396, 14 Haziran 1335 (1919); Reşat Nuri Güntekin, “Ceza Kanunu”, *Vakit gazetesi*, nr. 912, 8 Haziran 1336 (1920).

Temel ölçüt olarak kabul edebileceğimiz eser seçimi konusunda hâkim yaklaşım salt popüler olanı takip ya da ticari kaygılarla Fransız edebiyatının kıyıda köşede kalmış tiyatro eserleri yerine, örnek eserlerin uyarlanması gerektiğidir. Uyarlanacak eserlerin türünü de dikkate alan yazarlar, yeni eserler yerine klasik eserlerin uyarlanması gerektiğini de sıklıkla dile getirmişlerdir. Bu husustaki başarısızlığın nedeni olarak da dönemin tiyatro yazarlarının büyük bir kısmının “Paris’in bulvar tiyatrolarında şöhret kazanmış ve kıymetleri adilikteki maharetlerinden ibaret olan” bazı Fransız yazarları üstat sanmaları gösterilmiştir.

Kaynanam adlı oyun için Nurullah Ataç’ın yazdığı eleştiri¹¹⁰ bu ölçüte örnek gösterilebilir. Mahmut Esat ve Halit Fahri tarafından Adolf Bisson’un eserinden uyarlanan bu üç perdelik vodvilin, ikinci hatta üçüncü derecede değersiz bir eser olduğunu belirten Ataç, bu yanlış seçimin yerine Fransız edebiyatının örnek eserlerinin uyarlanması gerektiğini düşünür (Bağcı Tayfur 2010: 63). Eser seçimi konusunda başarısız bulunan bir başka eser de Fûrûzan’dır. Reşat Nuri Güntekin¹¹¹’e göre Darülbeydi’nin en sıkıcı oyunu olan bu eserin uyarlayıcısı Halit Ziya Uşaklıgil, kendi memleketinde bile yetersiz bulunan, hiçbir felsefe, derinlik ve ruh inceliği taşımayan bir eseri seçerek hata etmiştir. İbnürrefik Ahmet Nuri’nin *Dört Çehar* adlı eseri ise bu konuda başarılı bulunanlardandır. Tristane Bernard’ın *Polaya* adlı komedisinden uyarlanan bu eser, Fransız edebiyatının birinci sınıf bir tiyatro yazarı seçildiği için başarılı kabul edilmiştir.

Uyarlama oyunların eleştirilerinde dikkat edilen ikinci husus, şahıs kadrosunun oluşturulması aşamasında yazarların tavrıdır. Kaynak eserdeki kişiler kadrosunun uyarlama eserde yerleştirilerek yeniden oluşturulması, uyarlayıcının yaratıcılığı ve yazarlık yeteneğinin en etkili olduğu aşama olarak kabul edilmiştir. Bu aşamada, kişilerin toplumun kabul edebileceği özelliklerle ve gerçekçi bir tavırla aktarılması, yüzeysel olarak geçilmeden tahlil edilmesi uyarlamanın başarısını belirleyen etmenlerden görülmüştür.

¹¹⁰ “Kaynanam”, Akşam, nr. 1650, 26 Nisan 1923.

¹¹¹ “Fûrûzan İçin”, Zaman, nr. 73, 15 Haziran 1334 (1918).

Reşat Nuri Güntekin'in François du Curel'in *La terre inhumaine* adlı eserinden uyarladığı *Bir Gece Faciası* adlı oyun bu bakımdan sahnelendiği dönemde sıklıkla eleştirilmiştir. Kaynak eser, Alman ruhu ve zekâsını temsil eden bir prenses ile Fransız ruhu ve zekâsını temsil eden tayyarecinin kişilikleri üzerinden bir değerler dünyası karşılaştırılması üzerine kurulmuştur. Eserin tüm özgünlüğü ve başarısı da kişiler vasıtasıyla kurduğu bu karşıtlık ve çatışmaya dayanır. Uyarlama metinde ise Alman prensesi yerine bir Türk sultanı ve Fransız tayyareci yerine de bir Türk zabiti koyulmuştur. Dolayısıyla kaynak eserdeki Alman ve Fransız düşünüş ve değerleri arasındaki karşıtlık, uyarlama metinde iki Türk kişi seçildiğinden yaratılamamıştır. Bu sebeple kaynak eserin ruhunu ve güzelliğini erek metne geçiremeyen uyarlayıcı başarısız bulunmuştur (And 1982: 78). Benzer şekilde İbnürrefik Ahmet Nuri'nin Maurice Hennequin'den uyarladığı *Dokuzuncu* da kişiler doğal bir şekilde kurgulanmadığı ve iç dünyaları tahlil edilmediği ileri sürülerek eleştirilmiş, yazarın şöhrete kavuştuğu *Sekizinci* adlı uyarlamasına göre başarısız bulunmuştur. Yazarın kaynak eserdeki kişilerin yerine hatırdan çıkmayacak yerli tipler eklediği *Sekizinci*, hem eleştirilenlerin hem de halkın beğenisini kazanmış, başarılı bir uyarlama olarak kabul edilmiştir (Bağcı Tayfur 2010: 45-47, 76-80)¹¹².

Uyarlama eserlerin en çok eleştirildiği mesele şüphesiz âdet ve yaşayış açısından yerel hayata uygunlukları olmuştur. Osmanlı-Türk yaşayışına, âdet ve değerlerine, toplumsal yapıya uygun görülmeyen eserlerin, tercüme edilmesi yerine uyarlanarak halkın istifadesine uygun hale getirilmesini savunan yazarlar, kaynak eserdeki bu yabancı unsurlar gereğince ayıklanamadığında uyarlamaları başarısız bulmuşlardır.

Âdet ve yaşayış açısından muhite uygun olmamakla, tek amacın komiklik olmasıyla eleştirilen *Kirli Çamaşırlar* ve *Fürûzan* bu bahse örnektir. *Kirli Çamaşırlar*'daki efendisinin yanında hanımlara ilân-ı aşk eden uşak, sarhoş olan erkek davetlilerin yanında oynayan gelin, buna ses çıkarmayan damat, kızını uşağa veren efendi gibi unsurlar yaşayışımıza yabancı ve inandırıcılıktan uzak bulunmuştur¹¹³. Evli ve çocuk sahibi olmasına rağmen evinde bar âleminde gibi yaşayan, kocasının önünde yabancı

¹¹² Nurullah Ataç, "Sekizinci", Akşam, nu. 1314, 18 Mayıs 1922.

Nurullah Ataç, "Dokuzuncu", Akşam, nu. 1660, 6 Mayıs 1923.

¹¹³ Hüseyin Kâzım, "Hafta Musahâbesi: Kirli Çamaşırlar", Temâşâ, nr. 3, s. 1, 2, 20 Haziran 1334 (1918).

erkeklerle sataşan, kendisini öptürmeye çalışan, bu beyler tarafından “Jean” diye çağrılan, bebeğini emzirmeyi reddeden Fûrûzan hanım ve bu aşağılanmaya ses çıkarmayarak, karısını başka bir kadınla aldatan kocası hem yerli hayata ve değerlere hem de akla aykırı bir çift olarak nitelenerek uyarlayıcısı Halit Ziya’nın bu konudaki başarısızlığı vurgulanmıştır¹¹⁴ (Kolcu, 1992: 226-230, 241-244).

Benzer şekilde Reşat Nuri Güntekin’in Tristan Bernard’ın eserinden uyarladığı *Karaman Gazinosu*, isimlerin yerlileştirilmesine karşın, olayın yerli hayata tamamen yabancı kalması sebebiyle eleştiriyi karşılanmıştır. Muhsin Ertuğrul’un Henry Kistemaeckers’ten uyarladığı *Kasırğa* ise, şark hayatının baskın unsurlarından olan tesettürü kaldırdığı için şöyle eleştirilmiştir: “(...) Kadın, erkek bütün saray halkının bir arada oturup konuşmasına bakılırsa vak’a Hristiyan memleketlerin birinde geçiyor, fakat isimlerin Ali, Veli, Kerametü’s-saltana, Kâmran ve Necmiye olduğuna bakılırsa daha ziyade bir Müslüman memleketinde cereyan etmesi muhtemel, acaba nerededir?” (Bağcı Tayfur 2010: 81)¹¹⁵.

İçerikte yerli hayata uygunluk kadar biçimde kaynak eserin perde sayısı, uzunluğu ve bölümlerine müdahale de uyarlama eserleri değerlendiren yazarların ilgisini çekmiştir. Yerli hayata uymayan ve kişilerin iç dünyalarına, gelişimlerine dair bilgi vermeyen perdelerin gereksiz olduğunu, uyarlama eserin anlaşılabilirliği ve inandırıcılığını zedelediğini düşünen yazarlar, başarılı bir uyarlamada perdelere müdahalenin gerekli bir tadilat olduğunu savunmuşlardır. Bu bakımdan Tahsin Nahid’in Henry Kistemaeckers’in meşhur bir piyesinden uyarladığı *Rakibe*, Reşat Nuri tarafından şöyle değerlendirilmiştir: “Eseri dört perdeden üçe indirmiş, bazı lüzumsuz şahıslar ve meclisleri hazf etmişti bu sayede, eser pek ağır piyeslere henüz alışık bulunmayan memleketimiz için daha kolay hazm edilecek bir şekil alıyordu” (Güntekin 1976: 541)¹¹⁶.

Uyarlamanın başarısını belirleyen tüm bu unsurlar son madde olarak belirlediğimiz uyarlayıcının yaratıcılığına, bir sanatkâr olarak becerisine, üslubunun kuvvetine bağlıdır. Kaynak eseri kişiler ve olaylar aşamasında yerlileştirerek, gereksiz sahneleri

¹¹⁴ Ahmet Bedî, “Fûrûzan”, *Temâşâ*, nr. 9, s. 3, 4, 6 Eylül 1334 (1918).

¹¹⁵ Nurullah Ataç, “Kasırğa”, *Akşam*, nr. 1667, 13 Mayıs 1923.

¹¹⁶ “Rakibe: Tahsin Nâhid”, *Zaman*, nr. 411, 28 Haziran 1335 (1919).

kesip, lazım olanları ekleyerek yeniden yazan uyarlayıcı, metin üzerindeki tüm bu müdahaleleriyle kendi zevk ve üslubundan da bir şeyler katar. Uyarlayıcının bu katkısı sayesinde kaynak eserle boy ölçüşebilecek, hatta daha iyi olabilecek uyarlama eserler verilebilir. Bu katkı aynı zamanda uyarlayıcının metni sahiplenerek kendine mâl etmesi anlamına da gelir. Bu ölçüte göre başarılı bulunan uyarlamalara ise *Dört Çehar* örnek olarak verilebilir. İbnürrefik Ahmet Nuri'ye ait olan bu oyun uyarlayıcının katkısı açısından yaratıcı ve kıymetli bulunmuştur:

'Dört Çehar' adaptasyon sanatında maharet ve kemâle iyi bir misal gibi zikr edilebilir. Ahmet Nuri Bey vakanın cazibesinden bir şey zayı etmeksizin mümkün olduğu kadar tadilat yapmış ve esere kısmen yeni bir şahsiyet vermeğe muvaffak olmuştur. Meselâ metresler arası kıskançlık gibi bir arızayı taaddüd-i zevcât gibi bir kâidenin çerçevesi içine almak, vakayı meşruiyet dâhilinde cereyan ettirmek ve taaddüd-i zevcât aleyhine bir delil gibi kullanmak güzel bir buluştur (Güntekin 1979: 522, 523)¹¹⁷.

Görüldüğü üzere, “*II. Meşrutiyet'te unutulmayacak eserler yazılmamışsa da, uyarlamalar ve çevirilerin yanı sıra yerli komediler de yazılmış ve tiyatro konusunun ciddi bir eğitim işi olduğu anlaşılmıştır*” (Enginün 2007: 741). II. Meşrutiyet dönemi, hem sahne hayatında hem de edebiyat ve tenkit sahasında tiyatro faaliyetlerinin geniş yer kapladığı, dolayısıyla uyarlama yönteminin de çok tartışılıp uygulandığı bir dönem olmuştur. Milli edebiyata giden yolun arandığı bu süreçte, uyarlama oyunları kimi zaman refakatine ihtiyaç duyulan kurtarıcı bir yol olarak görülmüş, kimi zaman da bir engel olarak değerlendirilerek daima tartışmaların odağında yer almıştır. “*Adaptasyon, uyarlama konusu çok tartışılmakla beraber en az telif eserler kadar başarılı uyarlamalara da Meşrutiyet döneminde rastlanmıştır*” (Enginün 2007: 723). Tahsin Nahit ve özellikle İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci yabancı izleri tamamen silip, ustalıklı yerli atmosfer ve zenginlikleri yerleştirdikleri telif eser kıymetindeki uyarlama oyunları ile takdir edilmiş ve örnek gösterilerek Türk tiyatrosuna önemli katkılarda bulunmuşlardır.

¹¹⁷ Reşat Nuri Güntekin, “Dört Çehar, Odalık, Sivrisinekler”, Zaman, nr. 87, 29 Haziran 1334 (1918).

3. BÖLÜM

SEÇİLEN UYARLAMA ESERLERİN İNCELENMESİ

Çalışmanın son bölümünde seçilen uyarlama oyunlar, çeviri kuramlarından faydalanılarak oluşturulan inceleme başlıkları altında irdelenecektir. Kaynak metin olarak eserlerin Türkçeye birebir çevirileri kullanılmıştır. Daha çok 1940 sonrasında planlı bir şekilde uygulanan çeviri faaliyetlerinden seçilen bu eserler, kaynak metne sadık çevirilerdir. Uyarlama eserlerin ise mümkün olduğunca eski harfli, en erken baskılarına ulaşılmaya çalışılmıştır. Ayrıca aynı metinlerin ulaşılan eski harfli başka tarihli nüshaları da karşılaştırılarak incelenmiştir. Böylece uyarlayıcının metninin daha sonraki baskılarda, kendi eliyle neleri değiştirdiği, uyarlama sürecinin devam edip etmediği tespit edilmiştir. Bu işlem, seçtiğimiz uyarlama metinlerin günümüz Türkçesine ilk çevirilerini yapan Mustafa Nihat Özön'un yayınları için de uygulanmıştır.

İnceleme yöntemi olarak benimsediğimiz çeviri kuramlarından, özellikle betimleyici kuram (descriptive translation theory)dan faydalanıp, elimizdeki malzeme de dikkate alınarak, çeviri ve uyarlama eserleri karşılaştırmak üzere bazı başlıklar belirlenmiştir. Söz konusu teorik bilgiler seçtiğimiz eserlere ve ihtiyacımıza göre uyarlanmıştır diyebiliriz. Metinleri inceleme başlıkları şöyle sıralanabilir:

1. Kaynak Eser ve Uyarlama Eser Hakkında Bilgi

2. Uyarlamanın İşlemsel Çözümlemesi

2.1. Öncü Normlar

2.2. Uyarlama Öncesi Normları

2.3. Uyarlama Süreci Normları

2.3.1. Biçimsel (Matriks) Normlar (metnin bölümlendirilmesi, atlamalar, eklemeler, yer değişiklikleri)

2.3.2. İçeriğe Ait (Metinsel-Dilsel) Normlar

2.3.2.1. Olay Örgüsündeki Değişim

2.3.2.2. Zaman ve Mekân Düzleminde Değişim

2.3.2.3. Kişiler Düzleminde Değişim

2.3.2.4. Dil Unsurları Düzleminde Değişim

2.3.2.5. Kültürel Unsurlar Düzleminde Değişim

2.3.3. Eşdeğerlik Normları ve Sonuç (kaymalar, sapmalar, örtüşmeler, aykırılıklar)

Bu başlıklar altında inceleyeceğimiz eserler ise şöyle sıralanabilir:

- Molière, *Le Médecin Malgré Lui* (1666)

Zoraki Hekim, Çeviren: Sabiha Omay, Ankara Maarif Matbaası, 1943.

Zoraki Tabib, Uyarlayan: Ahmet Vefik Paşa, İstanbul: Matbaa-i Âmire, 1900.

- Molière, *Le Malade Imaginaire* (1673)

Hastalık Hastası, Çeviren: İsmail Hâmi Dânişmend, Ankara Maarif Vekâleti, 1943.

Merakî, Uyarlayan: Ahmet Vefik Paşa, İstanbul: Cihan Matbaası, 1928.

- Molière, *L'Avare* (1668)

Cimri, Çeviren: İsmail Hâmi Dânişmend, Ankara Maarif Vekâleti, 1943.

Azarya, Uyarlayan: Ahmet Vefik Paşa, Bursa: Vilayet Matbaası, 1900.

- Molière, *Les fourberies de Scapin* (1671)

Scapin'in Dolapları, Çeviren: Orhan Veli, Ankara: Maarif Matbaası, 1944.

Dekbazlık, Uyarlayan: Ahmet Vefik Paşa, Bursa: Vilayet Matbaası, 1882.

Görüldüğü üzere incelenen kaynak eserlerin hepsi Molière'e aittir. Uygulanan kuramsal içerik gereği ve incelemenin sonunda daha net çıkarımlara ulaşabilmek adına kaynak metinlerin tümü Molière'in eserleri arasından seçilmiştir. Yararlandığımız kuramların dünya yazınındaki örneklerinde de çoğunlukla tercih edildiği üzere, kaynak metin yazarı ve uyarlayıcıyı yazarın sınırlandırılıp, kaynak ve hedef yazın dizgesinin özel ve kapsamı dar bir kesitine odaklanması, değişkenlerin ve çeldiricilerin azalacağı uyarlama süreci hakkında daha kesin sonuçlara varılmasını sağlamıştır.

Biz de Batı'dan aktardığımız bu kuramsal yöntemleri kendi malzememize, yerli içeriğe uygularken, konumuz gibi bir çeşit uyarlama işlemi uyguladık. Vurguladığımız yönlemsel gereklilikten başka Molière'in, eserleriyle sadece Türk tiyatrosuna değil, dünya tiyatrosuna tesir etmesi, yazarlara ilham kaynağı olması da tercihimizi belirlemiştir. Tezimizin konusu olan uyarlama oyunlar açısından da Molière öncü ve başarılı bir yazardır. Eski Yunan ve Latin yazarlarından yaptığı uyarlamalarla, verdiği örneklerle Fransız tiyatrosuna olduğu kadar pek çok ulusa da milli tiyatrolarını kurma sürecinde rehberlik etmiştir. Tüm bu sebeplerle kullanacağımız yöntem en doğru ve en zengin sonuç verecek olan, uyarlama oyunların dünya tiyatrosu ile Türk tiyatrosundaki zirve şahsiyetlerinden ikisi Molière ve Ahmet Vefik Paşa seçilmiştir. Bu tercihle çeviri ve özellikle uyarlamalarla Batı tiyatrosunun yerli yazın dizgemize girmeye başladığı döneme odaklanılıp, uyarlama yönteminin bu süreçteki işleyişi tespit edilmiştir. Örneğini verdiğimiz bu incelemenin, bundan sonraki çalışmalarda takip eden dönemlere de uygulanmasıyla uyarlamanın yerli yazın dizgesindeki işlem olarak yeri hakkında daha genel sonuçlara varılabileceği kanısındayız.

3.1. KAYNAK ESERLERİN YAZARI MOLIÉRE

Asıl adı Jean Baptiste Poquelin olan Molière, 1622 Paris doğumludur. Babası Jean Poquelin, sarayın döşemesinden sorumlu olan başarılı bir işadamdır. On bir yaşındayken annesini kaybeden Molière, on beş yaşına kadar okula gönderilmemiştir. Bu tarihten sonra zamanının en önemli okullarından biri olan College de Clermont'a yazılmıştır. Molière, Cizvit papazlarının yönettiği, Latince eğitim verilen bu okulda dilbilgisi, belâgat, Eski Yunan ve Latin edebiyatı ile felsefe dersleri almıştır. Tiyatroyla

ilgilenmeye de bu okulda tanıdığı Savinien Cyrano de Bergerac'ın yazdığı farslara yardım ederek başlamıştır. Bu sırada beğendiği bir parçayı da yıllar sonra kaleme aldığı *Scapin'in Dolapları*'nda kullanmıştır.

Clermont'taki eğitimini tamamladıktan sonra bir süre hukuk eğitimine de devam eden Molière, kendisine meslek olarak ne avukatlığı ne de baba mesleği olan döşemeciliği seçmiştir. Yirmi bir yaşındayken şansını bambaşka bir kulvarda denemeye karar vererek bir oyuncular topluluğuna katılmıştır. Birden bire verdiği oyunculuk kararı yersiz değildir, Molière'in çocukluğuna dek dayanmaktadır. Çocukluğunda dedesiyle izlemeye gittiği farslar, okulda karşılaştığı tragedya, komedy ve bale temsilleri, babasının mesleği dolayısıyla her yıl katıldığı panayırlara gelen gezici tiyatro toplulukları, sonraları Paris'in iki önemli tiyatrosu Hotel de Bourgogne ile Marais'te izlediği oyunlar, o sıralarda Paris'e sık sık gelen İtalyan komedyenleri izlemesi Molière'in tiyatroya gönül vermesinin sebepleridir. Ayrıca o sıralarda ilan edilen kral buyruğuyla oyunculunun yasadışı olmaktan çıkması ve özel hayatında da oyuncu Madeleine Bejart'a duyduğu aşkın da tesiri olmuştur.

Molière'in dâhil olduğu oyuncu topluluğunun adı Illustre Theatre (Ünlü Tiyatro)'dır. Grup üyelerinin arasındaki anlaşmaya göre rol dağıtımını yazarın kendisi yapacaktır. Buna göre, Madeleine Bejart kendisi için istediği rolü seçebilirken, Molière diğer iki oyuncuyla dönüşümlü olarak başrol oynayacaktır. Topluluğun ömrü ne yazık ki kısa sürmüştür. Illustre Theatre diğer tiyatrolarla rekabet edemeyince borçlanmış, üstüne bir de Molière tutuklanınca başkentte tiyatro sevdasından vazgeçilmiştir.

Çok geçmeden Molière'in yanında kalan oyuncular yeniden gezici bir topluluk oluştururlar ve bu sefer şanslarını taşrada denemeye karar verirler. Molière'in beraberindeki oyuncularla kent kent gezerek topluluklarını yaşatmaya çalıştığı bu süreçte, taşradaki seyircinin biraz cambazlığa, biraz pantomime dayanan İtalyan komedyalarına ilgi duyduğunu görürler. Bu tecrübeyle de Molière, söz konusu komedyaları örnek alan ölçülü, uyaklı, beş perdelik bir oyun olan ilk oyunu *Şaşkın* (L'Etourdi)'ı 1653'te kaleme alır.

On iki yıl süren taşra tecrübesi Molière'in oyuncululuğunu da geliştirmiş; insanlara, olaylara bakışını ve sanatını besleyerek yazarlık sahasındaki yaratıcılığının ortaya

çıkarmasını sağlamıştır. Bu süreçte topluluğun ünü de yayılmış ve Prens Conti'nin koruyuculuğunu kazanmışlardır. Ancak Prens'in koruyuculuğu karşılıksız değildir. Bu yardım karşılığında, kendi metresini de topluluk oyuncularına arasına sokmuştur. Molière bu müdahale üzerine 1656'da *Küskün Âşıklar* (Le Dépit amoureux)'ı kaleme alır ve sahneye koyar. "Aşk sahnelerinde ve çatışmalarda ilk kez bir incelik sezilen" (Özgü 1974: 3) bu oyunu, *Hekim Uçtu* (Le Medecin volant) ve *Soytarının Kıskançlığı* (La jalousie du Barbouille) adlı oyunları takip eder.

1658 yılı Molière'in idaresinde olan oyuncu topluluğu için başarı ve ünün başlangıcı olmuştur. Bu tarihte yıllar süren taşra hayatından sonra Paris'e dönen topluluk, Louvre'da Kral XIV. Louis ile Kraliçe karşına çıkarak Corneille'in *Nicomède* adlı tragedyasını oynamıştır. Bekledikleri başarıyı sağlayamayınca Molière'in İtalyan komedyasından esinlenerek yazdığı *Âşık Doktor* (Docteur amoureux) adlı bir perdelik komedyayı sahnelemişlerdir. Kral bu oyunu çok beğenmiş ve topluluğa "Kralın Eşsiz Kardeşler Topluluğu" (Troupe de Monsieur le frere unique du Roi) adını vererek Petit Bourbon tiyatrosuna yerleştirmiştir. Bundan sonra topluluk özellikle komedyaya sahasında en başarılı tiyatro olmuş ve Molière'in yıldızı günden güne daha çok parlamıştır. Önceleri taşrada oynadıkları *Küskün Âşıklar* ve *Şaşkın*'ı sahneleyen topluluk, 1659'da *Gülünç Kibarlar* (Les Precieuses ridicule) adlı yeni bir oyunu seyirciyle buluşturmuştur. "Molière'in ilk üstün başarısı olan bu oyun, karakter ve görenek (moeurs) komedyası yolunda ilk adım" olmuştur (Özgü 1974: 5). Büyük ilgi gören *Gülünç Kibarlar*'ı, 1660'ta sahneye konan *Sganarelle ya da Hayalî Cocu* (Sganarella ou Le Cocu imaginaire) izlemiştir. 1662'de Petit Bourbon yıkılınca Molière'in topluluğuna, kralın izniyle Palais Royal (Kraliyet Sarayı) salonu tahsis edilmiştir. Burada faaliyetlerine devam eden Molière, özellikle *Tartuffe* adlı oyununu yazdıktan sonra pek çok düşman kazanmıştır. Bu düşmanlık ve kötü giden evlilik hayatı yazarı karamsarlığa sürüklemiştir. 17 Şubat 1673'te *Hastalık Hastası* (Le Malade imaginaire)'nı başrol oyuncusu olarak sahneledikten birkaç saat sonra hayata gözlerini yummuştur.

"Molière'in sanat yaratıcılığındaki gelişimi, düpedüz bir çizgi üzerinde klasik "haute comédie"ye (yüksek komedi) doğru olmamıştır; kıvrımlar, dönemeçler yaparak

ilerlemiştir” (Özgül 1974: 8). Melahat Özgül'nün çalışmasında¹¹⁸ dikkat çektiği üzere bu kıvrımlar ve dönemeçleri dikkate alarak Molière'in oyunlarını yedi gruba ayırabiliriz:

1. Gezici tiyatro topluluğuna üye iken kaleme aldığı, İtalyan tiyatrosunun *commedia dell'arte*'sinden esinlendiği oyunlar:

L'Etourdi ou les contretemps (Şaşkın yahut Beklenmedik Engeller, 1653),

Le Dépit amoureux (Küskün Âşıklar, 1656),

Le Docteur amoureux (Âşık Doktor, 1658),

Le Medecin volant (Hekim Uçtu, 1660),

La Jalousie du Barbouille (Soytarının Kıskançlığı, 1660).

2. Hizmetçilerin çevirdikleri dolaplar, kılık değiştirmeler ve dayak sahneleriyle kurguladığı milli örf ve âdetlere dayanan fars türündeki oyunlar:

Les Précieuses ridicules (Gülünç Kibarlar, 1659),

Sganarelle ou Le Cocu imaginaire (Sganarelle yahut Hayalî Le Cocu, 1660),

L'Ecole des maris (Kocalar Mektebi, 1661),

Les Facheux (Münasebetsizler, 1661),

Don Garcie de Navarre ou le Prince jaloux (Don Garcie de Navarre yahut Kıskanç Prens, 1661),

Le Mariage forcé (Zorla Evlenme, 1664),

3. *L'Ecole des Femmes* (Kadınlar Mektebi, 1662) gibi sırf bir tartışmayı ortaya koymak ve bu tartışmayı bir sonuca bağlamak üzere yazılmış tezli oyunlar.

¹¹⁸ Melahat Özgül sözünü ettiğimiz gruplandırma yaparken Hanns Heinss (“Molières Entwicklunk”, in: Festschrift für Ph. Aug. Becker, 1922) ve Van Tieghem (“Die Geburt des Dramas aus dem Geist des Theaters. Zur Umwertung des Molière-Bildes”, in: Maske und Kothurn, Jg. II, 1956)'ın Molière hakkındaki çalışmalarından faydalanmıştır.

4. Tezli oyunlar, Molière’i ileri aşamada yergi (satir) türünde kaleme aldığı oyunlara götürmüştür.

La critique de l’ecole des femmes (Kadınlar Mektebi’nin Tenkidi, 1663),

L’Impromptu du Versailles (Versailles Tulûatı, 1665).

5. Ünlü İtalyan besteci Giambatista Lulli ile çalışmaya başlaması comedie-ballet adında yepyeni bir türün doğmasını sağlamıştır. Bu türdeki oyunları şunlardır:

Les Plaisir de l’Ille enchantée (Büyülü Ada Eğlenceleri, 1664),

La Princesse d’Elide (Prenses Elide, 1664),

Mélicerte (1666),

La Pastorale comique (Çoban Komedyası, 1666),

Le Sicilien ou l’Amour peintre (Sicilyalı yahut Resimli Muhabbet, 1667),

Les Amants magnifiques (Şanlı Âşıklar, 1670),

Psyché (Ruh Tanrıçası, 1671).

6. Molière’in karamsarlığa kapıldığı evrede kaleme aldığı, durum ve karakter biçimlendirmesinin ön planda tutulduğu, komik unsurun trajik unsur karşısında geri çekildiği “tragi-komedy” tarzında yazdığı oyunları:

Le Tartuffe (Tartuffe, 1664-1669),

Don Juan ou le festin de Pierre (Don Juan, 1665),

Le Misanthrope (Adamcıl, 1666).

7. Molière yazarlık serüveninin son evresinde hiçbir kurala bağlanmadan, bütünüyle serbest komedyalar kaleme almıştır. Bu evrede yazar kendi çağının gerçekliği ve insanlarından evrensel gerçekliklere ve evrensel insana

ulaşmıştır. Teknik açıdan son derece sağlam olan, titizlikle kurgulanmış bu oyunlar şunlardır:

L'Amour medecin (Sevda Hekimi, 1665),

Le Medecin malgré lui (Zoraki Hekim, 1666),

Amphitryon (1668),

L'Avare (Cimri, 1668),

Le Bourgeois gentilhomme (Kibarlık Budalası, 1670),

Les Fourberies de Scapin (Scapin'in Dolapları, 1671),

Le Comtesse d'Escarbagnas (Kontes d'Escarbagnas, 1671),

Les Femmes savantes (Bilgiç Kadınlar, 1672),

Le Malade imaginaire (Hastalık Hastası, 1673) (Özgü 174: 8-15).

Molière'in oyunlarında üç birlik kuralından sadece olay birliğine bağlı kalındığı görülür. Bunun yanında ikinci dereceden olaylara yer yoktur, asıl konu üzerinde yoğunlaşmıştır. Molière güldürüsünün temeli kişilerin karakter özellikleridir. Olay unsuru kişilerin karakter özelliklerini ön plana çıkarmada başvurulan bir araçtır. Kişilerin temel vasfı ise kötü ve hasta olmalarıdır. Molière komedilerinin bu kötülükleri ve hastalıkları iyileştireceğine inanmıştır. “*Molière alışlagelmiş kalıpları kırarak komedyâ türünü baştan başa yenilemiş ve bir gözlem tiyatrosu yaratmıştır*” (Vardar 2005: 131).

Molière'den önce Fransız tiyatrosu, değişmeyen kişileri, bitmeyen olayları, gerçeğin dışına çıkan konusu, tulûat tarzındaki diyaloglarıyla İtalyan komedyasının en başarılı türü olarak kabul edilen ‘*commedia dell'arte*’ın, eski farsların ve kaba gülünçlüklerden ibaret olan İspanyol taklidi fantastik oyunların etkisi altındadır. Böyle bir ortamda eser vermeye başlayan “*Molière komedyayı gerçek hayata yöneltmiştir. Yapmacıklıklardan, aşırılık ve ölçsüzlüklerden sıyrarak çağdaş insanlığa yaklaştırmıştır onu. Evrensel bir*

nitelik kazandırmıştır ona. (...) Gelenekleri yalnız kendine özgü ve hiç aşulamamış bir anlayışla yoğurarak modern komedyayı kurmuştur bu yazar” (Vardar 2005: 132).

Molière’in dehası insanı en gerçek ve doğal haliyle ele alan karakter ve töre komedyasını kurmuş olmasıdır. Bu komedyanın temel unsuru doğadır. Doğanın sınırları içinde, akla uygun, düzenli yaşamak yazarın en belirgin hedefi ve mesajıdır. Molière komedyasında doğaya uyum sağlayamayıp, doğal olamayanlar, böylece gerçeklikten uzaklaşanlar eleştirilip alaya alınmaya, gülünç kılınmaya mahkûmdur.

(...) Kısacası doğaya güven, yalan ve her türlü yapmacıktan nefret; sağduyu, ılımlılık; aşırılıklara ve züppeliğe karşı direniş;... Dilde olsun, giyim kuşamda olsun Molière çoğunluğa uymak gerektiğini göstermiş, toplum hayatında aşırı davranışlardan kaçınmayı öğütlemiş, kızların eğitiminde ılımlılık istemiş, kadınların bilgiçlik taslama merakına karşı koymuş, gerçek dindarlığı sahte dindarlara karşı savunmuş, tıbbi ve hekimleri deneyden, gerçek hayattan uzaklaşarak üstat böyle dedi görüşüne bağlandıkları için kınamıştır. (...) Bu tiyatrodaki gülünç kişiler gerçekten uzaklaşmış ve bunun bilincine varamamış kimselerdir. Toplumda da benzerleri görülen bu gibi insanları uyarmaktadır yazar; Orgonlara, Philamintelere, Alcecelere ‘ayağınızı denk alın, Tartuffelere, Trissotinlere, Céliménelere dikkat edin!’ demektedir âdeta. Hiçbir çağın seyircisi yadırgamaz bu kişileri. Çünkü genellikle evrensel tiplerdir bunlar (Vardar 2005: 139).

Molière’in en büyük başarısı evrensel kişiler kurgulaması olmuştur. Onların altı çizilen kusurları, eksiklikleri her dönemin, her toplumun insanında görülebilecek evrensel, genel kabul görmüş özelliklerdir. Bağlanmak, hastalık, yoksulluk korkusu bu güvensiz ve tedirgin kişilerin temel vasıflarıdır. Molière’in çizdiği kişilerin, her dönemin insanıyla yakınlık kurmasını sağlayan evrensel problem ve kaygıları ise şunlardır:

1. Kendini saydırma: Önemli olabilmek için kendimi nasıl göstermeliyim ki, bir kenara itilmeyeyim?
2. Evlenme: Yalnız kalmamak için, bir insanı nasıl bulur ya da nasıl satın alabilirim?
3. Gençlik ve onun ters yüzü cimrilik: Nasıl davranayım ki, bana saldırmassınlar?
4. Sağlık kaygısı: Nasıl yapayım da güçlerimi yitirmeyeyim, düşkün olmayayım, çaresiz kalmayayım; kimse de bana, ihtiyardır diye acımasın? (Hekim sorunu) (Özgü 1974: 16).

Bu sebeplerle Molière'in evrensel öze ulaşmış eserleri, uyarlama için biçilmiş kaftan olarak kabul edilmiş ve pek çok millet, milli tiyatrosunu inşa ederken bu eserlere öykünmüştür. *“Kolaylıkla denilebilir ki oyun yazarları içinde hiçbiri, Molière ölçüsünde evrenselliğe ulaşamamıştır. Hemen her ulus, Molière'i öylesine benimsemiştir ki, ona bir Fransız'dan çok kendi bir ulusal yazarı gözüyle bakmış, benimsemiştir”* (And 1974: 51).

Molière'in oynandığı ilk yabancı memleket İngiltere olmuştur. İngiltere'de Shakespeare geleneğini yıkmak isteyen yazarlar, Molière etkisinde piyesler yazıp, uyarlamalar yapmışlardır. Böylece Molière etkisiyle komedide önemli yenilikler yapılmıştır. Almanya'da XVII. yüzyılda Hamburg'tan Viyana'ya kadar tüm şehirlerde Molière sahnelenirken; İtalya'da *“büyük komedi yazarı Goldoni, yerli komediye, yani Commedia dell'arte'nin devam eden geleneğine ve tulûata bir çekidüzen, klasik bir istikamet verebilmek için Molière'den ilham almıştır”* (Perin 2011: 222, 223).

Benzer şekilde bizim tiyatromuz için de Molière kuvvetli bir esin ve sıçrama kaynağı olmuştur. Molière'in oyunları hem aydınların beklentisini karşılamış, hem de alt tabakadan üst tabakaya seyircinin beğenisini kazanmıştır. Yalnız yazarlar için değil, oyuncular için de eşsiz bir hazine olan bu oyunlar sayesinde, bir yandan en başarılı uyarlama örnekleri verilirken, diğer taraftan da Darülbeydi oyuncuları yeteneklerini Molière kişilerini canlandırarak kanıtlamışlardır. Bu başarı sonucu Molière'in oyunları yalnız devlet tiyatrolarının repertuarında değil, ödenekli özel tiyatroların, amatör tiyatro topluluklarının, hatta okulların temsil kollarının repertuarında bile ilk sıralarda yer almıştır. Batılı tiyatronun hem sahne hayatımıza hem de edebiyat sahasına girişinde böylesine etkin bir rol üstelenen Molière, eserleri dilimize en çok çevrilen, uyarlanan ve sahnelenen Batılı oyun yazarı olmuştur. *“Yabancı bir ülkede klasik batı sanatını temsil etmek üzere seçilip oynandığı halde, yabancılığın ve klasikliğin sınırlarını aşarak ortalama seyirciye mâl olabilmiş oyun yazarlarından Molière”* (Şener 1974: 25).

Molière oyunlarının her kültürel ortama uyum sağlayabilme özelliği sayesinde geleneksel seyirlik oyunlarımızın bile bu evrensel kaynaktan faydalanması mümkün olmuştur. Seyirlik oyunlarımızda da Molière'in eserlerine öykünülerek, bunlar yeniden üretilmiş ve böylece eser ihtiyacı karşılanmıştır. O sıralarda yayımlanan Adolphe

Talasso'nun "Molière en Turquie" (Türkiye'de Molière) başlıklı makalesi bu durumdan şöyle bahsetmektedir:

Molière Türkiye'de tanınıyor mu? Lövantenlerin yüksek sınıflarında evet, aşağı sınıflarında hayır. Türklerin ise aşağı sınıflarında evet, yüksek sınıflarında hayır. Çünkü lövantenler, Molière'i kolejlerde okuduktan başka, misafir tiyatro toplulukları veya Yunan tiyatroları tarafından Yunanca verilen Molière temsillerini de zaman zaman görmeğe giderler; Türkler ise Molière'i okullarda okumazlar, fakat 'aşağı sınıflar' onu Karagöz vasıtasıyla tanırlar... (Talassao'dan akt. Akı 1989: 66, 67)¹¹⁹.

Talassao bu bilgilere sokakta gördüğü çocuklardan, hizmetçilerden duyduklarını da ekler. Yazarın sokakta rastladığı çocuklar *L'Avare*'nin birinci perdesinin üçüncü sahnesini ezbere söylemektedirler. Bu durumun sebebini araştıran Talassao, kaynağın İstanbul'un en ünlü Karagöz tiyatrosu müdürü Hasan Karagöz olduğunu keşfeder. Müdürün Molière'den yaptırdığı çeviriler kimi değişikliklere uğrayarak karagözcüden karagözcüye geçmiş, böylece bir 'Molière geleneği' oluşmuştur (Akı 1989: 67).

Kesin bir tarih ve yer vermek mümkün olmasa da sahne hayatında Molière ile tanışıklığımızın İstanbul'da yabancı elçiliklerde verilen temsillerle ya da gezici olarak hizmet veren yabancı toplulukların temsilleriyle başladığı söylenebilir. Niyazi Akı, bu tanışıklığı Marquis de Nointel'in İstanbul'da verdiği temsillerin tarihi olan 1673'e dek götürür. Sonrasında Kırım Giray Han'ın Baron de Tott ile 1767'deki Molière üzerine konuşmalarını da hatırlatır (Akı 1989: 66). Daha sonra sarayda da tiyatro çalışmaları başlamış, Saffet Bey'in Molière'den yaptığı çeviriler Çırağan Sarayı'nda sahnelenmiştir¹²⁰. Metin And'ın verdiği bilgilere göre, yazın alanındaki ilk girişim ise H.A.G. Antimosyan'ın 1831 tarihli *Zoraki Doktor* çevirisidir. Bu ilk çeviri Ermeni harfleriyle Türkçe basılmış bir oyundur. Bu tarihten sonra da Molière'den pek çok çeviri, uyarlama yapılmış ve bunlar Tanzimat'tan günümüze sık sık sahnelenmiştir.

¹¹⁹ Adolphe Talassao'nun yararlandığımız iki makalesi, 1879-1889 yılları arasında çıkan Moliériste adlı derginin Aralık 1887 tarihli 105. sayısının, 257-265 sayfaları arasında ve aynı yıl Ocak ayının 106. sayısı, 289-295 sayfaları arasında yayımlanmıştır (Akı 1989: 67).

¹²⁰ İstanbul'da Fransızca yayımlanan bir gazetenin (Journal de Constantinople) haberine göre sarayda verilen bu temsillerin tarihi 1845'tir (And 1974: 51). Ayrıca Gérard de Nerval da *Voyage en Orient* (Doğuda Gezi) adlı eserinde, İstanbul'daki gezisi sırasında Abdülmecit'in isteği üzerine Molière'in *Monsieur Pourceaugnac* adlı oyununun Fransızca olarak sahnelendiğini anlatmıştır (Akı 1989: 56).

Tablo 4: 1869-1923 yılları arasında sahnelenmiş Molière oyunları tablosu¹²¹

Çeviren /Uyarlayan	Eser Adı	Sahnelenme Tarihi
Ahmet Vefik Paşa	Zor Nikâh	Osmanlı Tiyatrosu 1870, 1872, 1874 Sahne-i Heves 1908 Mınakyan/Ahmet Fehim Top. 1910 Ahmet Fehim/Raşit Rıza Top. 1913 Rıza Topluluğu 1914
	Tabib-i Aşk	Hasan/ Binemeciyan Top. 1909
	Aşk-ı Tabib	Türk Tiyatrosu 1921
	Zor ile Hekim	O.T. 1870
	Zoraki Tabib	O.T. 1874-1875
	Zorla Hekim	O.T. 1871, 1874-1875
	Don Juan	Ahmet Fehim Topluluğu 1912
	Hayali Hasta	O. T. 1874-1875
	Meraki	O.T. 1877 O.T. 1871, 1874-1875, 1879 O.T. 1874-1875

¹²¹ Bu tablo Metin And'ın *Türk Tiyatrosu (1839-1908)* (1972: 454-465) adlı kitabı ve "Türkiye'de Molière" (1974: 52, 56) başlıklı çalışmasındaki bilgilere dayanılarak oluşturulmuştur. Tanzimat'tan 1923'e dek sahnelenen Molière oyunlarını içermektedir.

		1922
Ali Bey	Ayyar Hamza Tosun Ağa Memiş Ağa	O.T. 1872, 1873, 1879, 1880 Milli Osmanlı Tiyatrosu 1912 Osm. Donanma Cemiyeti 1914 O.T.1870 O.T.1875, 1879
Teodor Kasab	İşkilli Memo Pinti Hamit	O.T. 1875 O.T. 1874-1875 Ahmet Fehim Topluluğu 1912 Milli Osmanlı Tiyatrosu 1912 Burhanettin Topluluğu 1922
?	Le Bourgeois Gentilhomme	O.T. 1872-1873
?	Monsieur de Pourceaugnac	O.T. 1869, 1871, 1874-75, 1878
?	Yirmi Çocuklu Baba	Milli Osmanlı Tiyatrosu 1912 Neşit Topluluğu 1913

3.2. UYARLAMA ESERLERİN YAZARI AHMET VEFİK PAŞA

Molière'in hem tiyatro yazını dizgesinde hem de sahne hayatında kabul görüp sevilmesinde, 1872'den itibaren Molière eserleri üzerinde çalışmaya başlayan Ahmet Vefik Paşa'nın büyük katkısı olmuştur. Ahmet Vefik Paşa'nın ailesinde çevirmenlik

dedesinden babasına, babasından da kendisine geçen bir aile mesleğidir. Dedesi Yahya Naci Efendi, Divan-ı Hümayûn'un ilk Müslüman çevirmenidir. Babası Mehmet Ruhittin Efendi ise Tersane ve Serasker çevirmenliği ile Tercüme Odası çevirmenliği yapmıştır. Dededen itibaren yabancı dil bilen ve bu bilgiyle devlete hizmet eden bir ailede yetişen Ahmet Vefik Paşa da ailesinden devraldığı mirası sürdürmüştür. Yazarın yetişmesinde babasının Paris elçiliğine atanan Mustafa Reşit Paşa'nın heyetinde görevli olarak Paris'te bulunması da etkili olmuştur. 1834'te babasıyla beraber Paris'e giden Vefik Paşa, Saint-Louis lisesine devam etmiş ve bu sırada İtalyanca, Latince, Grekçe gibi dillere anlayabilecek kadar vakıf olurken, anadili gibi de Fransızca öğrenmiştir (Güray 1966: 9-14).

1837'de İstanbul'a döndükten sonra Tercüme Odası'nda göreve başlayan yazar, kısa bir süre sonra Londra elçiliğine atanan Mehmet Şekip Paşa ile beraber elçilik kâtibi göreviyle Londra'ya gönderilmiştir. Bundan sonra pek çok önemli devlet görevinde bulunan, Maarif Nazırlığı, Dâhiliye Nazırlığı ve Başvekilliğe kadar yükselen Ahmet Vefik Paşa'nın tiyatro çalışmaları açısından en verimli geçen görevleri Paris elçiliği ve Bursa Valiliği olmuştur.

Çocukken Saint-Louis'de okuduğu Molière komedilerini, Paris elçiliğindeki vazifesi sırasında sık sık Comédie Française'de izleme imkânı bulan Ahmet Vefik, Molière'in dehasını bu yıllarda keşfedip örnek almıştır. Bursa Valiliğiyle geçirdiği dört yıl ise tüm kültürel birikimini kullanarak çağdaş Türk edebiyatı ve komedisine hizmet etme vaktidir. Bu resmi görevi sırasında, İstanbul'da tutunamayarak başka şehirlerde yaşama imkânı arayan Türk ve Ermeni oyuncularını bir araya toplayarak bir tiyatro tubu kuran Vefik Paşa, Bursa'da canlı bir sahne hayatı tesis etmiştir. Bu sırada bir yandan Molière'den çevirdiği ve uyarladığı eserlerle trubun oyun ihtiyacını karşılamış, diğer yandan da tiyatrunun direktörlüğünü, rejisörlüğünü de üstlenerek kostümlerden dekora, provalara kadar her adımda hizmet etmiştir. Bu sayede hem oyuncu yetişmiş hem de tiyatro seyircisi eğitilmiştir. Böylece Molière'in eserleri Türkçe olarak ilk defa Ahmet Vefik Paşa yönetimindeki Bursa'nın tarihî tiyatrosunda sahnelenmiştir. Ne yazık ki "*Türk edebiyatının en parlak sahifelerinden birini teşkil etmiş*" (Perin 1946: 86) olan bu kültür işçiliği kısa sürmüş, dört yıl sonunda Paşa'nın faaliyetleri sakıncalı bulunarak valiliğine son verilmiştir. Bundan sonra resmi görevlerden uzak kalarak sadece okuyup

yazmakla meşgul olan Ahmet Vefik, 1888-1889'da *Lehçe-i Osmanî*'yi tamamlayıp bastırmasının ardından, 1891'de de yaşamını yitirmiştir.

Müntehabât-ı Durub-ı Emsâl (1852), *Hikmet-i Tarih* (1863), *Şecere-i Türkî* (1864) ve Türk dili için yazılmış ilk sözlük olarak kabul edilen *Lehçe-i Osmanî* (1876) gibi bilimsel çalışmalara imza atan Vefik Paşa, edebiyat alanında da öncü ve önemli eserler vermiştir. Fénelon'dan *Telemak* (1880-81)'ı, Hugo'dan *Ernani* (Hernani)'yi, Lesage'dan *Gil Blas Santillaninin Sergüzeşti* (1886)'ni ve Voltaire'den *Hikâye-i Hikemîye-i Mikramega* (1871)'yü çevirerek roman sahasında da önemli girişimlerde bulunan Vefik Paşa, asıl önemli hizmetini tiyatro sahasında Molière'den yaptığı çeviri ve uyarlamalarla gerçekleştirmiştir¹²².

Cevdet Perin bu çeviri ve uyarlamaları sınıflandırarak şöyle vermiştir:

1. – Mensur tercümeler:

İnfiâl-i Aşk	Le Dépit Amoureux (1656)
Don Civani	Don Juan ou le Festin de Pierre (1665)
Dudukuşları	Les précieuses ridicules (1659) ¹²³

2. – Manzum tercümeler:

Kocalar Mektebi	L'Ecole des Maris (1661)
Adamcıl	Le Misanthrope (1666)
Kadınlar Mektebi	L'Ecole des Femmes (1662)
Tartüf	Le Tartuffe (1667)
Savruk	L'Etourdi (1653) ¹²⁴¹²⁵

¹²² Bunlardan başka Belin ile birlikte Ali Şîr Nevaî'nin *Muhbubü'l Kulub*'unu yayımlamış, *Gülîstan* ile Vasilaki Efendi'nin Lucius'tan çevirdiği *Dalkavuknâme*'nin yayımlanmasına yardım etmiştir. Ayrıca La Grande Encyclopédie'ye göre Schiller ve Shakespeare'in önemli eserlerini de çevirmiştir; ancak bu eserler günümüze dek gelememiştir (Güray 1966: 18).

¹²³ Cevdet Perin'in sınıflandırmasında yer vermediği eser tarafımızdan eklenmiştir.

¹²⁴ Cevdet Perin'in sınıflandırmasında yer vermediği eser tarafımızdan eklenmiştir.

Okumuş Kadınlar

Les femmes savantes (1672)¹²⁶

3. – *Aslına sadık kalarak terciime edip de şahıslarına Türk azınlıkların adlarını ve vakaya yerli bir mahallî renk verdiği komediler:*

Yorgaki Dandini

Georges Dandin (1668)

Azarya

L'Avare (1668)

4. – *Adapte edip de Türk cemiyetinin örf ve âdetlerine uygun bir şekle koyduğu komediler:*

Zor Nikâhı

Le Mariage Forcé (1664)

Dekbazlık

Les Fourberies de Scapin (1671)

Merakî

La Malade Imaginaire (1673)

Zoraki Tabib

Le Médecin malgré lui (1666)

(Perin 1946: 86, 87).

Telif eserle tiyatro kurulamayacağını farkında olan Ahmet Vefik'in, "hazır patron" misali uyarlamanın rehberliğine güvenip Molière oyunlarıyla işe başlaması "*demir gibi bir başlangıçtır*" (Güntekin'den akt. Sevengil 1968: 137). Yazarın çevirmek ve uyarlamak üzere Molière'i seçmesinin sebebi, Refik Ahmet Sevengil'in işaret ettiği gibi Molière'in Fransız tiyatrosunda oynadığı rolü, kendisinin Türk tiyatrosunda oynamak istemesi olmalıdır. Molière de yazarlığının başlangıcında İtalyan ve İspanyol yazarlarını örnek alarak onların eserlerine öykünen piyesler yazmıştır. Ancak zamanla bu yabancı tesiri aşarak çevresine kendi gözlem kabiliyetiyle bakmaya başlamış ve Fransız komedisinin şaheserlerini vermiştir. Vefik Paşa da aynı yolu takip ederek "*Molière'in eserindeki on yedinci asır Fransızlarını huy, anlayış, konuşma şekli, hulâsa her*

¹²⁵ Mustafa Nihat Özön, *Savruk* için yazdığı önsözde Ahmet Vefik'in *Savruk* ve *Dudukuşları*'nı ayrı ayrı numara yürüterek sıraladığı zeyilde *Aşk-ı Musavvir* (L'Amour de Peintre) ve *Pırpırî Kibar* (Le Bourgeois Gentilhomme) adlı iki piyesin daha neşredileceğini ifade etmiş olsa da bu eserler basılmamıştır (Özön 1933: 6).

¹²⁶ Cevdet Perin'in sınıflandırmasında yer vermediği eser tarafımızdan eklenmiştir.

bakımdan on dokuzuncu asır Türk'ü yaptı; bu bir adaptasyondur, fakat bu kadar başarılı adaptasyon teliften hiç de aşağıya kalmaz” (Sevengil 1968: 116).

Molière'in eserlerini tercih etmesinin sebebi, bu oyunların halkın kolayca anlayabileceği bir yapıya sahip olması, içindeki kişilerin her toplumda rastlanabilecek nitelikte olmasıdır. Paşa, bu oyunlarla bir yandan halka tiyatroyu sevdirmeye, diğer yandan da bilinçlendirip eğitmeye çalışmıştır. Ayrıca, görevli olduğu kurumda kapıyı içeriden kilitleyip, 'yokum!' diyen, mebuslarla dalga geçen, gülüşünü beğendiği bir memuru odasına çağırıp güldüren ve bunun gibi yüzlerce fıkra niteliği kazanmış olayın başkahramanı olan Ahmet Vefik Paşa'nın, Molière'e olan ilgisi doğaldır (Şahin, 2007: 11).

Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'in kimi eserlerini çevirirken kimilerini uyarlamasının sebebi, o zamanın örf ve âdetlerine uygun hareket etme zorunluluğudur. Yadırganmadan yerli hayata uydurulabilecek eserler uyarlarken, toplumun sosyal, siyasi ve kültürel yaşayışına ters gelecek eserler çevirmiştir. *Kadınlar Okulu* gibi merkezi kişileri Fransız kadınlarının oluşturduğu bir eseri uyarlayarak, yerine o zamanın sosyal hayatında yaşama hakkı olmayan Türk kadını koymanın imkânı yoktur. Benzer şekilde Fransa'da bile tepki çekmiş *Tartif* gibi taassubu eleştiren bir eseri yerli hayata uydurmaya çalışarak, papazın yerine hocayı koymak toplumun tepkisi ve belki de lanetini çekecektir.

Türk Tiyatrosu repertuarında Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'den yaptığı çeviriler temel taşları gibi durur. Onun bir çevirmenden de öteye, yönetici yetkisiyle tiyatro binası yaptırmak, çevirdiği oyunları türlü kumpanyalara sahneletmek, halkı biraz zorlayarak, biraz özendirerek tiyatro salonuna yöneltmek gibi eylemlere kalkıştığı göz önüne alınırsa, düşün ve yazın yaşamında nasıl etkin ve olumlu olduğunu görürüz. Çevirileri ister düz çeviri, ister benzetimli, ister uyarlamalı çeviri olsun döneminin düşünsel ve yazınsal yaşamına getirdiği katkı saygı uyandırmaktadır (Tolun, 2007: 5-6).

Ahmet Vefik, henüz emeklilik döneminde olan Türk tiyatrosuna hem bir yönetici, hem de yazar olarak büyük hizmetlerde bulunarak yön vermiştir. Molière'i sadece eserleriyle değil, kendi yazın dizgesindeki öncü şahsiyetiyle de örnek almıştır. Çeviri ve uyarlama yoluyla dil ve kültürümüze kazandırdığı Molière'in Fransız tiyatro tarihindeki rolünü, Türk tiyatrosunda oynamıştır. Özellikle kendi üslûbu ve buluşuyla bizden bir şeyler katıp, yerli bir ruh kazandırdığı uyarlamalarıyla telif kıymetinde eserler vermiştir. Bu uyarlamalar hem Türk sahnesini hem yerli tiyatro yazını beslemiş, kültür tarihine mâl olmuş hem de uyarlama yoluyla Batı'yı anlayıp aktarma çalışmalarının önünü açmıştır.

Dolayısıyla çeviri tarihimiz açısından sahip olduğu önem itibariyle, günümüz çağdaş çeviri çalışmaları için de hâlâ zengin bir malzeme kaynağı sunmaktadır.

3.3. ZORAKİ TABİB'İN UYARLAMA İŞLEMİ ANALİZİ

	Kaynak Eser	Uyarlama Eser
Eserin Adı	Zoraki Hekim (Le Médecin malgré lui)	Zoraki Tabib
Eserin Yazarı	Molière/ çev.: Sabiha Omay	Ahmet Vefik Paşa
Eserin Tarihi	1666/ 1891 ¹²⁷ çev.: 1943	1286 (1869) ¹²⁸ /1900/1927/1933a 129

İncelemek üzere seçtiğimiz eserlerden ilki olan *Le Médecin malgré lui*¹³⁰, Molière'in 1666'da kaleme aldığı üç perdelik mensur bir piyestir. Molière, *Le Médecin malgré lui*'nin konusunu XII. yüzyılda yazılmış *Le Vilain Mire* (Köylü Hekim) adındaki meşhur bir fabliau¹³¹dan almıştır. Hikâyenin konusu şöyledir:

¹²⁷ Eserin İngilizce notlar ilave edilerek 1981 tarihinde Boston'da yayımlanmış nüshasından da faydalanılmıştır. Bu baskıya <https://archive.org/stream/lemdecinmalgr00moliuoft#page/n9/mode/2up> adresinden e-kitap olarak ulaşılabilir.

¹²⁸ Zor Nikâh ile beraber basılmıştır. Bu baskı ve diğerlerine Seyfettin Özege kataloğu üzerinden internet ortamında erişilebilir.

¹²⁹ Eserin kullandığımız baskılarının yayım tarihi. *Zoraki Tabib*'in dört baskısı incelenmiştir. Bunlar ilk basım olan 1286 (1869) baskısından itibaren doğrudan yazarının kaleminden çıkmış üç nüshadır. 1933 baskısı ise Mustafa Nihat Özön tarafından tertip edilen Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı içindeki yer alan baskıdır. Uyarlama metni üzerinde gerçekleştirilen değişiklikleri izleyebilmek için eserin ulaşabildiğimiz baskıları karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir.

¹³⁰ İncelememizde kaynak eser olarak Sabiha Omay tarafından özgün esere sadık kalarak çevrilen ve 1943'te Maarif Matbaası'nda basılan *Zoraki Hekim*'den faydalanılmıştır.

¹³¹ "Fabliau/fableau" terimi XII. ve XIII. yüzyıllarda yazılmış manzum halk hikâyelerini karşılamaktadır. "Orta Çağ halk hayatının bir çeşit karikatürü olan bu hikâyeler, bize o zamanki cemiyet hakkında oldukça etraflı bir tablo çizmektedir. Obur bir papaz, kocasını aldatan bir kadın, tembel bir adam, kılıbık bir koca, dedikoducu cadaloz bir kadın vb. hep bu hikâyelerin kahramanlarıdır. (...) Fabliau'lar 12. ve 13. yüzyıllarda geliştikten sonra dramatik bir şekil alacaklar ve 14. ve 15. yüzyıllarda komedi tarzlarının en güzeli olan farce'ya inkılap edeceklerdir" (Perin 2011: 40).

Bir hekim karısını sık sık dövermiş. Zavallı kadın günün birinde kralın adamlarına rastlar. Prensesin bir kılçık yuttuğunu ve bunun için bir hekim aradıklarını öğrendiğinde aklına intikam almak için bir kurnazlık gelir. Kocasının çok iyi bir hekim olduğunu, fakat ancak iyice dayak atıldığı takdirde bir hastayı iyi edebileceğini söyler. Bunu öğrenen uşaklar derhal hekimi güzelce ıslattıktan sonra saraya götürürler. Adamcağızın hali o kadar perişandır ki prenses onu görünce kahkahalarla gülmeye başlar ve boğazına takılmış olan kılçık da bu suretle çıkar. Bu mucizeyi gören birçok kadın hekimin etrafını alırlar ve hastalıklarını iyi etmesini rica ederler. Kurnaz hekim ellerinden kurtulmak için şu çareye başvurur: İçlerinden hangisi çok hasta ise onu yakacağını ve külünden bir ilaç yaparak diğerlerini iyi edeceğini söyler. Bunu duyan kadınlardan hiçbiri çok hasta olduğunu itiraf edemez ve zavallı hekim de kurtulur. Kral ihşanda bulunur. Hekim de bir daha karısına dayak atmamaya söz verir (Perin 2011: 199).

Bu hikâyeyi uyarlayarak kendi eserini kurgulayan Molière, anlatının iskeletini alarak olay örgüsünde ve kişilerde değişiklikler yapmıştır. Prensesin yerine, babası sevdiği gençle evlenmesine izin vermediği için hasta numarası yapan bir genç kızı koymuş ve olayları bu mesele etrafında örerken asıl yergi ve alayı döneminin hekimlerine yöneltmiştir. Yazarın, “tabiat, esasında iyidir, onun gözüktüğü biçimler de fena değildir; hekimlik buna karşın zıt ve akılsızca bir teşebbüstür şeklinde bir sanışı vardır” (Özön 1933: 6).

Le Médecin malgré lui ve diğer bazı oyunlarında da hekimlerin gülünç hallerini adeta karikatürleştiren yazarın bu tavrında hem çağının tutucu tıbbi hem de kişisel korku ve önyargıları etkili olmuştur. Hastanın ölümüne sebep olmak pahasına eski tedavi geleneklerinden ödün vermeyen, kan dolaşımını İngiltere’den gelmiş olması sebebiyle kabul etmeyen, yeniliklere ve gelişmelere itibar etmeyen dönemin tıp anlayışı ve bu anlayışa bağlı olan bilgiç, çıkarıcı, ikiyüzlü, gülünç giyimli, dilleri anlaşılmasız kelimelerle dolu olan hekimler o zamanın Fransa’sının aksayan, kangrenleşen sorunlarından biridir.

Yalnızca tutulduğunuz hastalık için değil, ileride tutulabileceğiniz hastalıklar için de ilaç verir zamanın hekimleri; örneğin, başınız ağrıdığı için aspirin alıyorsunuz, değil mi, -ileride belki başınız ağrır diye de aspirin almak zorundasınız. Ne sıradan yurttaşlar ne de soylular, haşmetli kralın kendisi bile, bu zulme karşı doğrudan doğruya ses çıkaramaz, öçlerini ancak Molière’in komedyalarıyla alırlar (Oflozoğlu 2011: 39).

Öte yandan akciğerlerinden rahatsız olan Molière, kendi hastalığını da bir türlü iyileştiremeyen hekimlere kişisel olarak da tavrılıdır. Kendisine “hekiminle aran nasıl?” diye soran kralı, “*Efendimiz, onunla konuşuyoruz; iyileşmem için bana ilaçlar yazıyor;*

bense hiçbirini almıyorum onların; böylece iyileşiyorum” şeklinde yanıtladığı da rivayet edilmiştir (Oflazoğlu 2011: 39).

Uyarlama eserimiz *Zoraki Tabib* ise Ahmet Vefik’in *Zorla Evlenme* (Le Mariage Forcé) ile beraber Molière’den uyarladığı ilk piyeslerdendir. Refik Ahmet Sevengil, bu uyarlamaların basım öyküsünü şöyle anlatmaktadır:

Ahmet Vefik her iki oyunu 1869 yılında kitap halinde bastırmış, kitaba kendi adını koymamıştır; iki kitap bir arada basılmıştır; dış kapakta “Molière’in âsârından Zor Nikâh faslı, üç fasıl Zoraki Tabib oyunu, Matbaa-i Âmire’de tabolunmuştur” sözleri vardır. Birinci eserin ilk yaprağında “Molière’in oyunlarından Zor Nikâh faslının tercümesi”, ikinci eserin kapağında “Zoraki Tabib oyunu. Üç fasıldır” yazılıdır. Bir cilt içindeki iki kitapta sayfa numaraları birbirini takip eder, hepsi küçük boy 107 sayfadır; son sayfada Fi 11 Şaban sene 1286 tarihi vardır. Hicrî olan bu tarih 16 Kasım 1869 gününe denk gelir. Bu baskı işinin bittiği gün olacak (Sevengil 1968: 116).

Hem döneminde hem de sonrasında telif eser kıymetinde bulunarak takdir gören ve Türk tiyatrosunun temellerini atan en başarılı uyarlama örneklerinden biri olarak kabul edilen piyes, *Zor ile Hekim*, *Zoraki Tabib*, *Zorla Hekim* gibi farklı adlarla Osmanlı Tiyatrosu’nda 1871, 1874-1875 sezonlarında, ayrıca 1912 tarihinde de Ahmet Fehim Topuluğu tarafından defalarca sahnelenmiştir.

3.3.1. Öncül Norm, Uyarlama Öncesi ve Uyarlama Süreci Normları: Seçtiğimiz uyarlama eserin yazarı Ahmet Vefik’in kaynak metni erek kültüre aktarırken aldığı ilk karar ve dolayısıyla öncül norm, erek odaklı bir çeviri işlemi kararıdır. Bu tercihe göre kaynak metin, örnek alınıp benzeri erek kültür ve dilin şartları içinde yeniden yaratılacak bir modeldir. Çeviri ihtiyacının nedeni dönemin edebiyat dizgesinde eksik olan tiyatro edebi türünü kurmaktır. Erek odaklı çeviri kararı alınmasının sebebi de erek kitlenin eseri yadırgamadan kabullenmesini, kendine mâl etmesini sağlayabilmek, böylece erek dizgede yeni bir tür olan tiyatronun tanınıp yerleşebilmesini sağlamak gayesidir.

Uyarlamanın yapılacağı dil, seçilecek yazarlar ve metinleri kapsayan uyarlama öncesi normlarını da devrin şartları ve ihtiyaçları belirlemiştir. Dönemin edebiyat dizgesinde etkili olan takip ve taklit edilen Fransızca ve Fransız edebiyatı çevrilmek üzere seçilmiş, edebi tür olarak da erek edebiyat dizgesinde eksik olan tiyatro metinleri tercih edilmiştir. Tiyatro sahasında uyarlanmak üzere kaynak metin yazarı olarak Molière’in

seçilmesinin de çeşitli sebepleri vardır. Molière hem örnek alınan Fransız edebiyat dizgesine hem de diğer milletlerin edebiyatlarına yön vermiş, kuvvetle tesir etmiş önemli bir yazardır. Pek çok ulus, kendi milli tiyatro edebiyatını inşa ederken gerekli zeminin hazırlanmasında Molière'den faydalanmış, tercüme etmek ve uyarlamak üzere onun eserlerini seçmiştir. Bu tercihin bir başka sebebi de Molière'in bakış açısı ve yaşam tarzı arasındaki çelişkinin o dönemde aynı çelişkileri, ikilemleri yaşayan Tanzimat aydınlarına tanındık gelmesi olabilir:

Jean Rohou¹³²'nin öne sürdüğüne göre, Molière'in içinde bulunduğu toplumsal sınıf, gerçekçi (réaliste) ve akılcı (rationaliste) eleştiriye eğilimli ve aristokrasinin baskınlığına karşı olmasına rağmen monarşik düzene hizmet ederek kendini var eden bir sınıftı. Bu durum, Molière'in yaşamı boyunca süren bir ikilemdir. Molière'in bir taraftan eleştirel bakış açısına sahipken öbür taraftan monarşiyle olan zorunlu bağı ve burjuva bir yaşam biçimi benimsemiş olması, Tanzimat dönemi aydınlarının çelişkilerine benzetilebilir (Uluğtekin 2010: 123-140).

Bunlardan başka tercih edilen uyarlama yöntemiyle Molière'in eserleri ve sanat anlayışı doğrudan bağlantılıdır. Molière de kendi eserlerini kurgularken Eski Yunan ve Latin'e, İtalyan ve İspanyol yazarlara öykünmüş, onların eserlerini uyarlayarak kendi yaratıcılığı ve üslûbunun kuvvetini de katarak yeniden yazmak yoluna gitmiştir. Dolayısıyla Molière, aynı yolu takip ederek Batılı anlamda bir Türk tiyatrosu kurmaya çalışan Ahmet Vefik için eşsiz bir rehberdir. Öte yandan Molière'in oyunları, hemen her toplumda görülen aksaklıklara, evrensel meselelere ve insanoğlunun değişmeyen evrensel özellikleri, eğilimleri ve zaaflarına değinen, bu sebeple de her kültüre rahatlıkla uyarlanabilecek eserlerdir. Tüm bu sebeplerle uyarlama öncesinde alınan çeviri kararlarında, çevrilecek dil olarak Fransızcanın, yazar olarak Molière'in ve çeviri metni olarak tiyatro eserlerinin seçilmesi hâkim normları oluşturmuştur¹³³.

3.3.2. Biçimsel (Matriks) Normlar: Biçimsel normlar, uyarlama işlemi sırasında metnin bölümlendirilmesi, metin üzerindeki atlamalar, eklemeler ve yer değişiklikleri gibi uyarlayıcı müdahalelerini kapsayan kararları içerir. Bu kararlar doğrultusunda kaynak eserle uyarlama eser arasındaki ilişki incelendiğinde, sahne sayılarının farklılaştığı, dolayısıyla metnin bölümlendirilmesine müdahale edildiği, kimi

¹³² Rohou, Jean. Histoire De La Littérature Française Du XVIIè Siècle. Paris: Nathan Université, 1989.

¹³³ Öncül normlar ve uyarlama öncesi normları seçtiğimiz diğer Molière uyarlamaları için de geçerli olduğundan bu başlıklar takip eden incelemelerde tekrarlanmayacaktır.

diyalogların atlandığı, yer değişiklikleri yapıldığı görülürken, metnin bünyesine kaynak eserde olmayan yeni metin parçaları ekleme yoluna gidilmediği de görülür.

Biçimsel özellikler açısından ilk dikkati çeken, metnin bölümlendirilmesinde karşımıza çıkan terimsel açıdan isimlendirme farklılığıdır. Kaynak eser “perde” (acte) ve “sahne” (scène)lere ayrılırken, uyarlama eserde bu batılı terimlerin yerine “fasıl” ve “meclis” gibi daha yerli oyunların geleneksel terimleri tercih edilerek, bu bakımdan da yerelleştirmeye gidilmiştir.

Bundan başka kaynak eser ile uyarlama eser arasındaki sahnelerin bölümlendirilmesinde de farklılıklar vardır. Uyarlama sürecinde kaynak eserin perde sayısına sadık kalan uyarlayıcı, perdeleri bölen sahne sayısına 1927 baskısı dışında uymamıştır. 1869 ve 1900 baskısında sahne sayıları belirgin biçimde azaltılırken, 1927 baskısında kaynak eserin düzenine geri dönmüş ve sahne sayıları aynen tekrarlanmıştır. 1933 baskısında ise daha önce azaltılan sahne sayılarının, bu kez belirgin biçimde arttırıldığı görülmüştür. Kaynak eserle uyarlama eserin baskıları arasındaki sahne farklılıkları aşağıdaki tablo aracılığıyla şematik olarak şöyle özetlenebilir:

	Kaynak Eser	Uyarlama Eser				Uyarlayıcının Müdahalesi
		1869	1900	1927	1933	
I. Perde	5 sahne	3 meclis	3 meclis	5 meclis	6 meclis	İlk iki baskıda kaynak eserin sahne sayısı iki sahne azaltılmış, üçüncü baskıda kaynak eserin sahne sayısına çıkmış, son baskıda ise bir sahne arttırılmıştır.
II. Perde	5 sahne	4 meclis	4 meclis	5 meclis	8 meclis	İlk iki baskıda kaynak eserin sahne sayısı bir sahne azaltılmış, üçüncü baskıda kaynak eserin sahne

						sayısına çıkılmış, son baskıda ise üç sahne arttırılmıştır.
III. Perde	11 sahne	5 meclis	5 meclis	11 meclis	11 meclis	İlk iki baskıda kaynak eserin sahne sayısı altı sahne azaltılmış, diğer iki baskıda kaynak eserin sahne sayısına çıkılmıştır.

Uyarlayıcı, uyarlama sürecinde metnin bölümlendirilmesi konusunda kaynak eserden ayrılan kararlar almış ve ilk baskılarda sahneleri birleştirmek suretiyle sahne sayısını azaltırken, sonradan sahne sayısını arttırarak kaynak eserin sahne sayısına ulaşmış, hatta sonradan bu sayıyı aşmıştır. Uyarlama metne dört sahne daha eklendiğini tespit ettiğimiz 1933 baskısı¹³⁴ sahne sayısındaki artışın, dolayısıyla uyarlayıcının metne müdahalesinin devam ettiğini göstermektedir. Ancak bu sahneler uyarlayıcı tarafından yazılan özgün parçalar değildir. Uyarlayıcı kaynak eserin mevcut kimi sahnelerini bölerek perde sayısını arttırmıştır.

Bu karşılaştırmaya dayanarak, uyarlama işleminin eserin yayımlandığı süreç boyunca devam ettiğini söyleyebiliriz. Çünkü uyarlama metin yayım sürecinde sabit kalmamış, değişmeye devam etmiştir. Uyarlayıcı süreç içinde biçimsel açıdan üç farklı uyarlama kararı vermiş ve eserin farklı tarihlerdeki basımlarına da bu kararlar yansımıştır. Uyarlamanın ilk basım tarihi olan 1869'da, sahneler birleştirilip sahne sayısını azaltma yolu tutulmuştur. İlk baskıdan sonra uyarlama üzerinde çalışmaya devam eden uyarlayıcı, çıkardığı sahneleri yeniden ekleyerek kaynak eserin bölümlendirme şekline dönmüştür. Bölümlendirme açısından kaynak esere sadık bir uyarlama metni sunan 1927 baskısı bu kararın yansımasıdır. 1933 baskısında ise kaynak eserden yeniden

¹³⁴ 1933 baskısı, Mustafa Nihat Özön tarafından bir önsöz ve metin içinde dipnotta bilgiler eklenmiş olsa da Ahmet Vefik Paşa'nın metnine sadık kalınarak düzenlenmiştir. Mustafa Nihat Özön külliyyatın son cildine yazdığı sonsözde Kanaat Kütüphanesi sahibi tarafından gerekli tüm malzemenin sağlandığından, kendisinin de Ahmet Vefik Paşa'nın bu zengin külliyyatını dikkatle çalışarak bir araya getirdiğinden bahsetmiştir. Özön'ün baskısında, daha önceki 1927 baskısına göre sahne sayısı ve içerikte kimi yerlerde değişiklikler saptanmıştır. Bu durum Özön'ün külliyyat üzerindeki çalışması sırasında, Vefik Paşa'nın bizim bugün ulaşamadığımız 1927 tarihinden sonra basılan nüshalarına da ulaştığını ve uyarlamanın yazarının kaleminden çıkmış bu son halini dikkate alarak baskıya hazırladığını göstermektedir.

uzaklaşıldığı ve bu kez de sahnelerin bölünerek sahne sayısının arttırıldığı görülmektedir¹³⁵.

Uyarlayıcının basım sürecinde, metnin bölümlendirilişi açısından üç farklı uyarlama kararı alarak, farklı baskılarda metni uyarlamaya devam etmesinde hem hedef alınan tüketici kitlesinin farklılığı hem de edebiyat ve tiyatro dizgesindeki eksikliklerin sebep olduğu kanısındayız. Uyarlamanın ilk basımı sırasında tiyatro yerli edebiyat dizgesi için yabancı bir türdür. Çeviriler ve sınırlı sayıdaki yerli eser örneği ile bu Batılı türün tanınma süreci devam etmektedir. Yazarlar tiyatro tekniğine hâkim değildir. Henüz emekleme devrinde olan az sayıdaki tiyatro ile izleyici çekme telaşında olan sahne hayatı da hem eser eksikliği hem de teknik yetersizliklerle boğuşmaktadır. Daha önceki geleneksel tiyatro alışkanlığımızda yeri olmayan ses, ışık, dekor, kostümüyle tiyatro binası, oyunculuk, eser sahneleme tekniği yeni yeni öğrenilen şeylerdir. Böyle bir ortamda tiyatro metnindeki her sahne sahneleme açısından dekor, ışık vb. değişimi gerektireceği için sıkıntı yaşanmasına sebep olacaktır. Ahmet Vefik de uyarlama işlemine başlarken, bu teknik yetersizlikleri dikkate alarak kaynak eserdeki sahne sayısına sadık kalmayarak azaltmış olmalıdır. Bu şekilde bir müdahale uyarlamanın sahnelenmesini de kolaylaştırmıştır. Aradan zaman geçtikten sonra hem edebiyat dizgesinde hem de sahne hayatındaki ilk acemilik atlatılmış olmalı ki Ahmet Vefik de çıkardığı sahneleri metne yeniden eklemiş, böylece kaynak eserin sahne sayısına çıkmıştır.

Bursa'daki vazifesi sırasında, yazdığı uyarlamaların sahnelenme aşamasında da karar mercii olarak görev alan Ahmet Vefik, bu aşamada edindiği tecrübelerle dayanarak metinleri değiştirmeye devam etmiş olmalıdır. Kaynak eserin sahne sayısını da yetersiz görmüş olacak ki yeni bir uyarlama kararı alarak sahne sayısını arttırmaya devam etmiştir. Bu kararı almasında da uyarlamanın sahnelenme sürecinde takip ettiği seyirci tepkisi, izleyicinin ilgisini canlı tutma ihtiyacı etkili olmuş olabilir. Çünkü uyarlamanın hitap ettiği erek kitle farklı okuma ve eğlence alışkanlıklarına sahiptir. Uyarlama eserde aynı sahne içinde geçen olaylar bölünüp yeni bir sahneye geçildiğinde, hem batılı

¹³⁵ Ahmet Vefik, 1891'de vefat etmiştir. Eserin ulaştığımız 1900, 1927 ve 1933 baskısı yapıldığı sırada hayatta değildir; ancak metnin değişmesi ilk baskı olan 1869'dan sonra yazarın uyarlamaya devam ederek metinle oynadığını; ancak aradaki baskıların kaybolduğunu düşündürmektedir. Yazarın ölümünden sonra yapılan bu baskılar da arada kaybolan bu farklı nüshalara göre yapılmış olmalıdır.

tiyatro okuruna/seyircisine göre daha çabuk sıkılıp metinden ve olay akışından kopabilecek olan yerli okuyucu/seyircinin kısaltılan sahneleri anlayıp takip etmesi kolaylaşır, hem de olay akışının monoton çizgisi bölünerek sağlanan hareket ve değişimle hedef kitlenin dikkati canlı tutulur; akıştan kopmadan eseri takip edebilmeleri sağlanır.

Uyarlama sürecinde kaynak eserdeki sahnelere müdahale edilip bölünürken, kimi diyaloglar da atlanarak ciddi boyutlarda olmasa da metin kısaltılmıştır. Bu atlamalarda genellikle tekrar eden diyalogların çıkartıldığı görülürken, kimi zaman erek kültür için yabancı ve yanlış gelebilecek diyalogların da atlandığı dikkatimizi çekmiştir.

Aşağıdaki tabloda, kızı konuşamayan baba Géronte'un sözde hekim Sganarelle'den ısrarla bu hastalığın sebebini öğrenmeye çalıştığı kısım alıntılanmıştır. Kaynak eserdeki diyaloglarda Géronte üç defa bu hastalığın sebebini sorarken, uyarlama eserde bu üçüncü tekrar atlanmıştır. Ayrıca kaynak eserde Aristo'dan toplam dört diyalogda bahsedilirken, uyarlama eserde diyalog sayısı ikiye düşürülmüştür.

Kaynak Eser	Uyarlama Eser
<p>“GÉRONTE – Evet ama, bunun neden olduğunu bana söyleyebilir misiniz?</p> <p>SGANARELLE – Bundan kolay ne var? Bu hastalık söz söyleme kabiliyetini kaybettiğinden geliyor.</p> <p>GÉRONTE – Pekâlâ; ama söz söyleme kabiliyetini kaybetmesine sebep ne?</p> <p>SGANARELLE – En büyük üstatların size diyeceği, dilin dönmesine mâni çıktığıdır.</p> <p>GÉRONTE – Öyle ama, dilin dönmesine mâni olan şey hakkında sizin fikriniz nedir?</p> <p>SGANARELLE – Aristo bu hususta... Pek güzel şeyler söyler.</p> <p>GÉRONTE – Herhalde.</p> <p>SGANARELLE – Ah! O büyük bir adamdı.</p> <p>GÉRONTE – Şüphesiz” (Molière 1943: 38).</p>	<p>“HAMZA – Evet ama, acep neden geldi bu illet? Şu bana burasını bir deseniz!</p> <p>İVAZ – Bizim en mahir üstatlarımız, eski müelliflerimiz buyurur ki bu illet dilin dönmesine mâni hâsil olmasından gelir.</p> <p>HAMZA – Öyle ama, o mâniler hakkında sizin reyiniz nedir?</p> <p>İVAZ – Aristatalis buna dair buyurur ki... Ah, güzel şeyler buyurmuştur. Aristatalis, o, bir büyük kişi idi.</p> <p>HAMZA – Evet, elbette!” (Ahmet Vefik 1286: 82; 1900: 27, 1927: 37; 1933a: 57).</p>

Bu sık tekrarlanan diyalogların atlanmasından başka, aşağıdaki alıntıda görüldüğü üzere erek kültüre yabancı gelecek diyalogların da atlandığı görülmektedir. Örnek olarak aldığımız kısımda zoraki hekim Sganarelle, tedavi için gittiği evin sütanasına kur yapıp kadını ayartmaya çalışmaktadır. Bu diyaloglar benzer şekilde uyarlama metne de alınmıştır; ancak diyalogların sonunda Sganarelle'in sütanayı kocasını kendisiyle aldatması için ikna etmeye çalışırken, kaynak eserde kadının bu teklife olumlu sayılabilecek yanıtına, uyarlama eserde yer verilmemiştir. Evli bir kadının böyle bir hafifmeşrepliğe meyletmesi erek kültüre uymayacağı ve okuyucunun/seyircinin tepki göstermesine sebep olacağı için bu diyalog atlanmış olmalıdır. Bu örnekte olduğu gibi yerel yaşantı ve değerlere uymayan diyaloglar eser boyunca atlanarak kısaltılmıştır.

Kaynak eser	Uyarlama Eser
<p>“SGANARELLE – Ah, güzel sütana, sizinki gibi kıskanç ve can sıkıcı bir kocaya düşüğünüze ne kadar acıyorum.</p> <p>JACQUELINE – Ne yaparsınız efendim, günahlarımın cezasını çekiyorum. Ama keçiyi nereye bağlarsan orada otlar, ne yapsın?</p> <p>SGANARELLE – Ne demek! Böyle bir hödük! Sizi daima gözetler; kimsenin sizinle konuşmasını istemez.</p> <p>JACQUELINE – Ah! Siz daha bir şey görmediniz, bu, huysuzluğunun ancak küçük bir numunesi.</p> <p>SGANARELLE – Sahi mi? Bir erkeğin, sizin gibi bir insana eza edecek kadar alçak ruhlu olması mümkün mü? Ah! Güzel sütana, öylelerini bilirim ki, hem de uzak yerde değil, sadece memelerinizin uçağızlarını öpmekle kendilerini bahtiyar sayacaklardır. Neden bu kadar güzel bir insan, böyle ellere düşsün? Âdeta hayvan gibi, kaba, ahmak, budala... Kocanızdan bu tarzda bahsediyorum ama affedersiniz sütana...</p> <p>JACQUELINE – Ah efendim, hep o dediklerinize müstahak olduğunu biliyorum.</p>	<p>“İVAZ – Ah, güzel sütana, sizin koca gibi, kıskanç titizine düşüğünüze ne kadar çok acıyorum.</p> <p>HALİME – Ne yapayım ağa, kendi günahımın cezası, taksiratımın belâsı, ama bağlı koyun yerinde otlar. Ne yapsın? Eksik etek ne yapsın?</p> <p>İVAZ – Ne demek, öyle hödük, hoyrat, peşinizde hemen durmaz dolaşıp gezen bir hakikatsiz ki bir adamın size lâkırdı söylediğini bile istemez.</p> <p>HALİME – Siz daha onun huysuzluklarını görmediniz. Sizin duyduğunuz onun betliğinin bir örneği idi.</p> <p>İVAZ – Vay, dünyada bir alçak canlı zalim var mıdır ki böyle bir güzele kıyıp çevir etsin. Güzel sütana, ben adam bilirim ki... Hem de yabanda değil, yavukta adam var ki sizin memeciğinizden bir öpmeye canını verir. Ah, niçin sizin gibi gül endam öyle nadanın eline düşmüş, öyle sırf hayvan, nobran, deli herife! Aman affediniz ki kocanıza böyle bu sözleri söylüyorum.</p> <p>HALİME – Efendim, ben de bilmez</p>

<p>SGANARELLE – Evet, sütana, müstahak. Hem de sizden şüphelendiğine göre, ceza olarak başının üzerine bir şeyler takmanıza bile müstahak.</p> <p>JACQUELINE – Doğrusunu isterseniz, yalnız onu düşünseydim, beni bir halt etmeye mecbur ederdi.</p> <p>SGANARELLE – <i>Vallahi, bana kalırsa, siz biriyle ondan huncunuzu alsanız fena etmezsiniz. Söylüyorum ya, buna müstahak bir adam. Güzel sütana, eğer beni seçip bu bahtiyarlığa... (Bu esnada arkalarında duran ve konuştuklarını duyan Lucas'ı görürler, ikisi de bir yana çekilirler, hekim bu hareketi pek gülünç bir tarzda yapar)</i>” (Omay 1943: 51, 52).</p>	<p>miyim ki onun layığı bu sözlerdir.</p> <p>İVAZ – <i>Ey, zâhir, lâyiğı budur. Onun başına bir şey takıp şüphelendiğine göre cezasını buldursanız müstahak ama canım sütana bana bakınız. (Himmet gelip aralarına girer ve onları kaçıırır)</i> (Ahmet Vefik 1286: 95, 96; 1900: 38, 39; 1927: 51, 52; 1933a: 75, 76).</p>
--	--

Eserlerden de örneklediğimiz metnin bölümlendirilmesi ve kimi diyalogların atlanması sebebiyle metin parçalarının yeri değişmiş, diyaloglar eklenen sahnelere kaymıştır. Tüm bu çıkarımlara dayanarak uyarlayıcı Ahmet Vefik Paşa'nın biçimsel açıdan kaynak eserle büyük ölçüde paralel giden bir uyarlama işlemi yürüttüğü sonucuna varılabilir. Kaynak metinde var olmayan yeni perde, sahne ve diyalogların eklenmediği, bunun yerine kaynak metnin var olan malzemesiyle oynandığı, sınırlı sayıdaki atlamaların da biçimsel kaygılardan çok içerik gereğince uygulandığı görülmüştür.

3.3.3. İçeriğe Ait (Metinsel-Dilsel) Normlar:

3.3.3.1. Olay Örgüsündeki Değişim: Kocası Sganarelle'in sorumsuzluğu, serseriliği, içki ve kumarından bıkan Martine'in, intikam almak için eşine kurduğu tuzak çerçevesinde gelişen kaynak eserdeki olaylar zinciri, uyarlama eserde de aynen tekrarlanmıştır.

		Kaynak eser	Uyarlama eser ¹³⁶
I. Perde	I. Sahne	Sganarelle ve Martine kavga ederler.	İvaz ve Selime kavga ederler.

¹³⁶ Perde perde olaylar zincirini özetlediğimiz tabloda, uyarlama işleminin tamamlanmış şeklini, son halini verdiği için 1933 baskısı esas alınmıştır.

	II. Sahne	Karı-kocanın kavgasını duyan komşuları B. Robert müdahale etmek ister.	Karı-kocanın kavgasını duyan komşuları Müstecip Çelebi müdahale etmek ister.
	III. Sahne	Martine kocasıyla barışır; ancak kendisine yaptıklarının intikamını almak için yollar düşünür.	Selime kocasıyla barışır.
	IV. Sahne	Hasta olan efendilerinin kızını iyileştirecek bir doktor arayan Lucas ve Valére'e denk gelen Martine, kocasının aradıkları hekim olduğu yalanını söyler.	Selime kocasının kendisine yaptıklarının intikamını almak için yollar düşünür.
	V. Sahne	Lucas ve Valére'den dayak yiyen Sganarelle doktor olduğunu kabul eder.	Hasta olan efendilerinin kızını iyileştirecek bir doktor arayan Himmet ve Korkut'a denk gelen Selime, kocasının aradıkları hekim olduğu yalanını söyler.
	VI. Sahne	—	Himmet ve Korkut'tan dayak yiyen İvaz, doktor olduğunu kabul eder.
II. Perde	I. Sahne	Sganarelle Géronte'un evine getirilir. Süt anne efendisi Géronte'u, kızının sevdiğiyle evlenirse iyileşeceğini ikna etmeye çalışır; ancak başarılı olamaz.	İvaz Hamza'nın evine getirilir. Sütana Halime yeni bulunan doktorun da kızın derdine çare olamayacağını, kızın istediğine varırsa iyi olacağını söyler; ancak efendisi Hamza'yı ikna edemez.
	II. Sahne	Sganarelle Géronte'un karşısına çıkarak kızına yardım etmeyi kabul eder. Bu sırada da sütanneye kur yapar.	İvaz Hamza'nın karşısına çıkarak kızına yardım etmeyi kabul eder.
	III. Sahne	Sganarelle sütanneye asılmaya devam edince kadının eşi araya girer.	İvaz sütanaya asılır.
	IV. Sahne	Hasta kız Lucinde'yi gören Sganarelle kimsenin anlamadığı Latince kelimeler sıralayarak kıza şaraba batırılmış ekmek verilmesini söyler.	İvaz sütanaya asılmaya devam edince kadının eşi araya girer.
	V. Sahne	Lucinde'nin sevgilisi Léandre için aslını anlatıp Sganarelle'den yardım ister. Önce karşı çıkan Sganarelle, parayı görünce kabul	Hasta kız Nurudil'i muayene eden İvaz, kimsenin anlamadığı Arapça kelimeler sıralayarak kıza şaraba

		eder.	batırılmış ekmek içi verilmesini söyler.
	VI. Sahne	—	İvaz asılmak niyetiyle sütanayı muayene etmek ister.
	VII. Sahne	—	Hamza İvaz'a para teklif eder. İvaz istemez görünüp parayı cebine indirir.
	VIII. Sahne	—	Nurudil'in sevgilisi Dâniş Bey, işin aslımı anlatıp İvaz'dan yardım ister. Önce karşı çıkan İvaz, parayı görünce kabul eder.
III. Perde	I. Sahne	Sganarelle, Léandre'yi Lucinde'nin yanına sokabilmek için eczacı gibi giydirir ve kendisinin de sahte hekim olduğunu itiraf eder.	İvaz, Dâniş'i Nurudil'in yanına sokabilmek için eczacı gibi giydirir ve kendisinin de sahte hekim olduğunu itiraf eder.
	II. Sahne	Bir köylü oğluyla beraber Sganarelle'in yanına gelip hasta olan eşine yardım etmesini isteyince Sganarelle onları da kandırıp paralarını alır.	Bir köylü oğluyla beraber İvaz'ın yanına gelip hasta olan eşine yardım etmesini isteyince İvaz onları da kandırıp paralarını alır.
	III. Sahne	Sganarelle sütanaya iltifatlar edip baştan çıkarmaya çalışırken kadının eşine yakalanır.	İvaz sütanaya iltifatlar edip baştan çıkarmaya çalışırken kadının eşine yakalanır.
	IV. Sahne	Géronte, yanında çalışanlara Sganarelle'in nerede olduğunu sorar.	Hamza yanında çalışanlara İvaz'ın nerede olduğunu sorar.
	V. Sahne	Sganarelle verdiği ilaçtan sonra Lucinde'nin ağırlaştığını; ancak bunun iyiye alamet olduğunu söyler. Bu sırada Léandre de eczacı kılığında eve girer.	İvaz verdiği ilaçtan sonra Nurudil'in ağırlaştığını; ancak bunun iyiye alamet olduğunu söyler. Bu sırada Dâniş Bey de eczacı kılığında eve girer.
	VI. Sahne	Lucinde yeniden konuşmaya başlar; ancak babası sevinemez çünkü kızı uygun gördüğü adamla evlenmek istemez. Bu sırada eczacı kılığındaki sevgilisi kızı avluya çıkarır.	Nurudil yeniden konuşmaya başlar; ancak babası sevinemez çünkü kızı uygun gördüğü adamla evlenmek istemez. Bu sırada eczacı kılığındaki sevgilisi kızı avluya çıkarır.
	VII. Sahne	Géronte, Sganarelle'e kızının Léandre ile görüşmesine nasıl	Hamza, İvaz'a kızının Dâniş ile görüşmesine nasıl mâni

		mâni olduğunu anlatır.	olduğunu anlatır.
VIII. Sahne	Sevgililer durumdan istifade edip kaçınca her şey anlaşılır. Géronte Sganarelle’i alıkoyarak komiseri çağırır.	Sevgililer durumdan istifade edip kaçınca her şey anlaşılır. Hamza İvaz’ı alıkoyarak zabiti çağırır.	
IX. Sahne	Martine gelip bulduğu kocasının asılacağını öğrenir.	Selime gelip bulduğu kocasının asılacağını öğrenir.	
X. Sahne	Géronte, Sganarelle’e komiserin gelip cezasını vereceğini söyler.	Hamza, İvaz’a zabitin gelip cezasını vereceğini söyler.	
XI. Sahne	Léandre, Lucinde’yi babasına geri getirerek ölen amcasının mirasına konduğunu söyleyince Géronte kızını vermeye ikna olur. Sganarelle kurtulur; ancak eşi Martine’i zor günler beklemektedir.	Dâniş Bey, Nurudil’i babasına geri getirerek ölen amcasının mirasına konduğunu söyleyince Hamza kızını vermeye ikna olur. İvaz kurtulur; ancak eşi Selime’yi zor günler beklemektedir.	

3.3.3.2. Zaman ve Mekân Düzleminde Değişim: Kaynak eserde olaylar bir iki günlük kısa bir zaman diliminde geçmektedir. Belirli bir tarih verilmemiştir. Dış zaman belli değildir; ancak eserin yazıldığı XVII. yüzyıl dış zaman olarak kabul edilebilir. Uyarlama eserde de belirli bir tarih verilmemiştir, olaylar aynı süre zarfında geçmektedir. Dolayısıyla kaynak eserle uyarlama eser arasında zaman açısından bir farklılık söz konusu değildir. Uyarlama işleminin kaynak eserden farklı olarak XIX. yüzyılda yapılmasına karşın bu zamansal farklılık esere yansıtılmamıştır.

Kaynak eserle uyarlama eser arasında mekân seçimi açısından da birkaç değişiklik dışında büyük farklılıklar görülmez. Önemli bir farklılık yaratmamakla beraber dikkati çeken ilk değişiklik, birinci perdenin ilk sahnesinde mekân Sganarelle ve Martin çiftinin eviyken, uyarlama eserde olayların ev yerine ormanda başlamasıdır. Bunun dışında aşağıdaki tabloda da görüldüğü üzere, uyarlayıcının kimi kısımlardaki mekân seçiminde kaynak metinden ayrılan kararlar almasında dini farklılıkların da yönlendirici bir rol oynadığı tespit edilmiştir.

Kaynak eser	Uyarlama eser
“ MARTINE. – Olabilir. Daha üç hafta olmadı, on iki yaşlarında bir küçük çocuk <u>çan</u>	“ SELİME – Belki de... Ha, üç hafta yoktur ki komşunun çocuğu <u>kuleden</u> düştü. Başı, kolları,

<i>kulesinden</i> aşağı düşmüş ve sokağın taşlarında kafası, kolları, bacakları kırılmıştı. Yine o adamı getirttiler. Gelir gelmez yaptığı bir merhemle çocuğun bütün vücudunu ovdu. Küçük derhal ayağı kalktı, koştu, zıp zıp oynamaya gitti” (Omay 1943: 15).	bacakları kırıldı. Bizim hekimi getirdiler, döve döve getirdiler; kendinin yaptığı bir merhemle tek mil vücudunu yağladı. Bir de çocuk sıçrayıp ayağa kalktı, köşe kapmaca oyununa gitti” (Ahmet Vefik 1286: 23; 1927: 16; 1900: 11, 12; 1933: 26).
“ LUCINDE. – Sevmediğim adama varmaktansa, bir <i>manastıra</i> kapanırım” (Omay 1943: 56).	“ NURUDİL – Kendimi <i>kuyuya</i> atarım da istemediğim adama varmam ha, varmam” (Ahmet Vefik 1286: 100; 1900: 42; 1927: 57; 1933a: 82).

Uyarlayıcı, kaynak metni erek okuyucu kitlesi için yeniden yazarken, hedef kitleye dini açıdan yabancı gelebilecek ‘çan kulesi’ ve ‘manastır’ gibi Hristiyanlığa ait mekânsal öğeleri daha yerli olan mekânlarla değiştirmiştir¹³⁷.

3.3.3.3. Kişiler Düzleminde Değişim: Kaynak eserle uyarlama eser arasında kişi sayısı açısından bir değişiklik yoktur. Uyarlama eserin şahıs kadrosunu da kaynak eserde olduğu gibi on bir kişi oluşturmaktadır. İki eser arasındaki fark, uyarlayıcının kişilerin isimlerini değiştirerek yerlileştirmesidir. Bununla beraber eserlerin başlangıcında şahıs kadrosunun okuyucuya tanıtıldığı kısımda da kişilerin sıralandırılmasında farklılık göze çarpmaktadır. Kaynak eserde kişilerin herhangi bir ölçüte bağlı kalınmadan gelişigüzel sıralanıp tanıtıldığı görülürken, uyarlama eserde başkışı Oduncu İvaz Ağa’dan başlanmış ve önce erkekler ardından kadınlar sıralanmıştır.

Kaynak eser	Uyarlama eser
Şahıslar GÉRONTE, Lucinde’in babası. LUCINDE, Géronte’un kızı. LÉANDRE, Lucinde’in sevgilisi. SGANARELLE, Martine’in kocası.	Şahıslar ODUNCU İVAZ... (ع) ¹³⁸ Selime’nin kocası ¹³⁹ . HAMZA AĞA... (ح) Nurudil’in babası. ÂŞIK DÂNİŞ BEY... (ا-ا) Nurudil’in âşığı. MÜSTECİP ÇELEBİ... (ا) İvaz’ın komşusu.

¹³⁷ Sözkonusu örnekler kültürel içeriği sahip oldukları için ilgili başlık altında bu değişiklik daha ayrıntılı olarak açıklanacaktır.

¹³⁸ 1286 ve 1900 baskısında eserin girişinde kişilerin metin boyunca isimlerinin baş harfleriyle temsil edileceği belirtilmiştir.

¹³⁹ 1927 ve 1933 baskılarında ise harf uygulaması kaldırılarak kişilerin isimleri metin boyunca yazılmış, ayrıca girişte kişilerin diğerleriyle münasebeti verilerek tanıtımları da yapılmıştır.

MARTINE, Sganarelle'in karısı.	KORKUT...(ق)Hamza Ağanın vekilharcı.
M. ROBERT, Sganarelle'in komşusu	HİMMET...(ه)Hamza Ağanın uşaklarından.
VALÉRE, Géronte'un uşağı.	Köylü Budak...(ب)
LUCAS, Jacqueline'in kocası.	Oğlu Rifat...(ر)
JAQUELINE, Géronte'un sütanası, Lucas'nın karısı.	NURUDİL HANIM...(ن)Hamza Ağanın kızı.
THIBAUD, Perrin'in babası	SELİME...(س)İvaz'ın karısı.
PERRIN.	HALİME...(ح)Himmet'in karısı.
	Köylü.

Uyarlayıcı Ahmet Vefik, kaynak eserin kişilerini ismen yerlileştirmiş; ancak Himmet, Halime ve Budak adlı kişiler dışındakilerin hal ve tavırlarına, konuşma ve düşünme biçimlerine müdahale etmeden tekrarlamıştır. İki eser arasındaki kişiler konusundaki en belirgin ve yegâne değişiklik Lucas ve Jaqueline'den farklı olarak Himmet ve Halime'nin köylü kişiler olması ve yerel ağızla konuşturulmasıdır¹⁴⁰. Budak da aynı şekilde kaynak eserdeki Thibaut'tan farklı olarak köylü ağızla konuşturulmuştur. Bunun dışında kaynak eser kişilerinin o günün Osmanlı toplumunun yaşayışına, âdet ve geleneklerine uymayan kimi hareket ve diyalogları uyarlama eserde değiştirilmeden, çoğu zaman aynen tekrarlanmıştır.

Kaynak eserdeki gibi sahte hekim İvaz'ın doktor da olsa sütanne Halime'ye kocası Himmet'in yanında kur yapması, memelerine dokunup, kucaklamak istemesi Türk örf ve âdetlerine, karı koca, kadın erkek ilişkilerine, namus olgusuna uygun olmayan hareketlerdir. Bundan başka, takip eden diyaloglarda Halime'nin kocası Himmet'in koruyucu tavrından rahatsız olarak hatta bu tavrı gereksiz bularak yabancı bir erkeğe karşı kendini koruyabileceğini söylemesi de Türk toplumunun kadına yüklediği erkeğe bağımlı, pasif, daima erkek tarafından korunan kollanan geleneksel Türk kadını rolüne aykırıdır. Sözlü karşı çıkışın yanında, Halime kocasını “kolundan tutup çevirerek” fiziksel olarak da geleneksel Türk toplumunda sosyal belleğe kodlanan erkeğin kadın karşısındaki gücü ve baskın rolünü de sarsmaktadır.

¹⁴⁰ Bu konu “Dilsel Malzeme Tercihinde Değişim” başlığı altında irdelendiği için burada kısaca değinilerek geçilmiştir.

Uyarlayıcı Ahmet Vefik, erkeğin fiziksel gücünün eşi tarafından sarsılması durumunu kaynak eserden farklı olarak biraz daha vurgulamıştır. Her iki eserden de alıntıya yer verdiğimiz aşağıdaki örneklerde vurguladığımız üzere, kaynak eserde Jaqueline kocası Lucas'ı, Lucas da sahte hekim Sganarelle'i kolundan tutup çevirerek sarsarken, uyarlama eserde hem Halime hem de sahte hekim İvaz, koca rolündeki Himmet'i kolundan tutup çevirerek fiziksel açıdan güç uygulamıştır. Yani kaynak eserde koca rolündeki Lucas, sadece eşi karşısında güçsüz bir konuma sokulurken, uyarlama eserde Himmet, hem eşi hem de eşine kur yapan erkek karşısında güçsüz bir konuma düşer.

Kaynak eser	Uyarlama eser
<p>“SGANARELLE, <i>kendi kendine</i>. – Ama da güzel şey ha! (<i>Yüksek sesle</i>) Ah sütana, dilber sütana, hekimliğim, sizin sütanalığınıza kurban olsun. Bu zarif uzuvlarınızın (<i>elini sütannenin göğsüne götürür</i>) sütünü emen çocuğun yerinde olmayı isterdim. Bütün ilaçlarım, bütün bilgim, bütün kabiliyetim emrinize amade, hele..</p> <p>LUCAS. – Müsaade et, bayım, hele karımı rahat bırak bakalım.</p> <p>SGANARELLE. – Vay! Karınız mı?</p> <p>LUCAS. – Evet.</p> <p>SGANARELLE, <i>Lucas'ya sarılıyormuş gibi yaparak sütanaya doğru döner, ona sarılır</i>. – Ya! Sahi mi? Bunu bilmiyordum, ikinizin hesabına da sevindim.</p> <p>LUCAS, <i>Sganarelle'i çekerek</i>. – Rica ederim kendinize gelin.</p> <p>SGANARELLE. – Emin olun sizin karı koca</p>	<p>İVAZ, <i>kendi kendine</i>¹⁴¹. Vay, aman ne parlak! (<i>Aşıkâr</i>) Ah, sütana, dilber sütana, tababetim sana kul olsun. Senin şir-i nazikini emen ne mutlu? Çocuk ben olsaydım. (<i>Elini sütananın göğsüne doğru uzatır</i>).¹⁴² Benim devalarım, marifetim, hazakatim hep senin fermanına râmdır, sütanacığım!</p> <p>HİMMET – Ruskatunuzla, hekimbaşı, bizim karyı boşla; yalvarurum.</p> <p>İVAZ – Vay, sizin karınız mı?</p> <p>HİMMET – Ey, zahar!</p> <p>İVAZ - Ya, ben bilmezdim. Eh, ikinize de mübarektir. Sizi tebrik ederim. (<i>Kucaklamak ister</i>.)</p> <p>HİMMET- Dur, dur, yavaş, hekimbaşı!</p> <p>İVAZ – İnanınız ki birbirinizin olduğunuza mesrurum. Ona sizin gibi koca, size de onun gibi güzel, gül endam, kâmil kadın.</p>

¹⁴¹ Bu ifade Mustafa Nihat Özön tarafından düzenlenen 1933 baskısına aittir. Eserin 1900 tarihli baskısında bu gibi kişilerin tavrını, hareketlerini açıklayan ifadelere genellikle yer verilmemiştir. 1927 baskısında da geçmemektedir.

¹⁴² Bu parantez içi ifade Mustafa Nihat Özön tarafından düzenlenen 1933 baskısına aittir. İncelediğimiz diğer baskılarda geçmemektedir. Ahmet Vefik, kişilerin hareketlerini gösteren bu parantez içi ifadeleri, ilk baskılarda hedef kitlenin muhafazakâr yapısına ters düşeceği için sansürleyerek uyarlamaya almamış olmalıdır. Sonraki baskılarda hedef kitle bu yeni eğlenceye alışıp rağbet gösterdiği için uyarlayıcının da sansürü kaldırdığı kanısındayız.

<p>olduğunuza pek memnun oldum. Sizin gibi bir kocaya malik olduğundan dolayı onu (<u>yine Lucas'ya sarılıyormuş gibi yapar, sonra kollarının altından geçerek karısının boynuna atılır</u>) tebrik ederim. Sizi de, onun gibi, bu kadar güzel, bu kadar namuslu, boylu poslu bir karınız var diye tebrik ederim.</p> <p>(...)</p> <p>SGANARELLE, <u>sütannenin memelerine dokunmak ister</u>. – Ama bütün ailenizle alakadar olduğum için, sizin sütannenin sütünü bir deneyeyim, göğsünü muayene edeyim.</p> <p>LUCAS, <u>Sganarelle'yi çeker ve olduğu yerde döndürür</u>. – Yoo; öyle şey yok.</p> <p>SGANARELLE. – Sütannelerin memelerine bakmak hekimlerin vazifesidir.</p> <p>LUCAS. – Affedersiniz, ben vazife mazife bilmem.</p> <p>SGANARELLE. – Ne o, hekime karşı gelmek cüretinde mi bulunuyorsun? Çık dışarı.</p> <p>LUCAS. – Hadi be sen de...</p> <p>SGANARELLE, <u>ona yan yan bakarak</u>. – Sana bir hümma verirsem görürsün.</p> <p>JACQUELINE, <u>Lucas'ı elinden tutar ve olduğu yerde çevirir</u>. – <u>Sen çekil bakayım oradan. Bana karşı münasebetsiz bir harekette bulunursa, ben kendi kendimi koruyacak boyda değil miyim?</u></p> <p>(...)" (Omay 1943: 32-35).</p>	<p>(<u>Gene Himmet'i kucaklamak ister gibi uzanır ve alttan sütanayı kucaklar.</u>)¹⁴³</p> <p>(...)</p> <p>İVAZ, <u>sütünenin memelerine dokunmak isteyerek</u>.¹⁴⁴ – Ama, bak, ben sizin bütün hanedanınız iyi sıhhatte olmak arzusunda bulunduğumdan şu çocuğun dadısının sütüne bakayım, sinesini biraz göreyim. (<u>Sütüneye yaklaşıp.</u>)¹⁴⁵</p> <p>HİMMET, <u>onu geri çekerek</u>.¹⁴⁶ – Yoh, yoh, bize ilâzım değil!</p> <p>İVAZ – Sütananın memelerine bakmak tabibin hizmetidir.</p> <p>HİMMET – Affedersiniz, ben himzet mimzet bilmem.</p> <p>İVAZ, <u>Himmet'i kolundan tutup çevirerek</u>.¹⁴⁷ – Savul, sen! Tabibe karşı mı gelirsin, a şaşkın?</p> <p>HİMMET – Haydi, benim ne umurum!</p> <p>İVAZ – Sana şimdi bir humma keskin humma veririm.</p> <p>HALİME, <u>kocasını kolundan tutup o da çevirir</u>. – Ey, koca, savulundu. Ben yiyecek miyim? Ben kendimi korurum, sana ne gerek!</p> <p>(...)"(Ahmet Vefik 1286: 77-79; 1900: 23-25; 1927: 32-34; 1933a: 50-53).</p>
---	--

¹⁴³ Bu parantez içi ifade Mustafa Nihat Özön tarafından düzenlenen 1933 baskısına aittir. İncelediğimiz diğer baskılarda geçmemektedir.

¹⁴⁴ Bu ifade Mustafa Nihat Özön tarafından düzenlenen 1933 baskısına aittir. İncelediğimiz diğer baskılarda geçmemektedir.

¹⁴⁵ Bu parantez içi ifade Mustafa Nihat Özön tarafından düzenlenen 1933 baskısına aittir. İncelediğimiz diğer baskılarda geçmemektedir.

¹⁴⁶ Bu ifade Mustafa Nihat Özön tarafından düzenlenen 1933 baskısına aittir. İncelediğimiz diğer baskılarda geçmemektedir.

¹⁴⁷ Bu ifade Mustafa Nihat Özön tarafından düzenlenen 1933 baskısına aittir. İncelediğimiz diğer baskılarda geçmemektedir.

Bundan başka, kaynak eserde Lucinde'in "*Baba tahakkümü beni zorla evlendiremez*" (Molière 1943: 55) diyerek babasına karşı çıktığı diyaloglar dizisi uyarlama eserde de "*Ey, işte, baba hükmü, beni zorla ere veremez ya*" (Ahmet Vefik 1286: 100; 1900: 41; 1927: 56; 1933: 81) diyen Nurudil'in karşı çıkışıyla aynen tekrarlanmıştır. Nurudil'in babasına evlilik konusundaki bu sert çıkışı, babasının münasip gördüğü adayla evlenmeyi kesin bir dille reddetmesi, o zamanın kadını baskılayan, gizleyen, kadına sosyal hayatta var olma hakkı tanımayan Osmanlı toplumu için oldukça yabancı bir durumdur. Tüm bu özellikleriyle kişilerin kaynak eserden uyarlama esere aktarılırken sadece isimleri bakımından yerleştirilerek farklılaştırıldığını, bunun dışında kişisel özellikleri, konuşma ve düşünme biçimlerinin yanı sıra toplum içindeki konum ve rollerinin de genellikle aynen alındığı dikkati çekmektedir. Bu duruma dayanarak kişilerin özde değil, şekilde, sadece çerçeve hikâyede yerleştirildiği sonucuna varmak mümkündür.

3.3.3.4. Dil Unsurları Düzlemindeki Değişim: Kaynak eserle uyarlama eser dil ve anlatım özellikleri açısından karşılaştırıldığında, farklılıkların daha çok köylü bir tip olarak çizilen Himmet ve Halime ile Budak'ın diyaloglarında belirginleştiği görülür. Karşılaştığımız farklılıklar ise aşağıda her iki eserden de alıntılara yer verdiğimiz tablo üzerinden, dört düzlemde açıklanabilir: (1)Yöresel ağzın yansıması olan ünlem ve kelimeler, (2) kafiyeli söz, (3) deyimler ve diğer mecazlı anlatımlar, (4) kaynak eserden tamamen farklı anlatıma sahip cümleler.

Kaynak eser	Uyarlama eser
<p>“LUCAS, <i>Martine</i>'i görmeksizin <i>Valére</i>'e. – <u>İnan olsun</u> üzerimize Allah'ın belâsı bir iş aldık. <u>Bilmem Vallahi başımıza neler gelecek</u>. (...)</p> <p>LUCAS, <i>Valére</i>'e. – <u>Nedir Allah aşkına</u> bu kafasına soktuğu fikir? Bütün hekimler <u>bu işte çaresiz kalma</u>¹⁴⁸dı mı?” (Omay 1943: 11,12).</p> <p>“LUCAS. – <u>Amanın</u>, işte tam bize <u>lazım</u> olan</p>	<p>(1)(2) “HİMMET, <i>Selime</i>'yi görmeden <i>Korkut</i>'a.¹⁵² – <u>Aman irabbim</u>, amu da ters işe bulaştık. <u>Bilmen ki nâfile ne doluştuk</u>. (...)</p> <p>(1)(3)HİMMET – <u>Amu neyine ilâzım!</u> Hekimler <u>pusulayı şaşır</u>dı, hep cevap verdi. Kızının derdine derman arayıp yatır.</p>

¹⁴⁸ Fransızca metinde “*avont tous perdu leur latin*” şeklinde geçen ifade için A Dictionary of Idioms: French and English (Bellenger 1830) adlı sözlükte İngilizce karşılığı olarak “*to be at one's wits end or all at sea*” ve “*to be confused; to be lost and bewildered*” yani birisi ya da bir durum hakkında yapılacak hiçbir şeyin olmaması olmaması açıklaması yapılmıştır. Sabiha Omay bu ifadeyi benzer bir ifadeyle “*çaresiz kalmak*” şeklinde çevirmiştir.

<p>adam. <u>Haydi onu arayalım.</u> (...)</p> <p>LUCAS. – Orasını siz bize bırakın; iş dayakla halledilecek olduktan sonra, <u>çantada keklik</u>¹⁴⁹ demektir” (Omay 1943: 15, 16).</p> <p>“LUCAS, yavaş sesle Valére’e. – <u>Galiba doğru söylüyorsunuz, tam üzerine geldik</u>¹⁵⁰. (...)</p> <p>LUCAS, Valére’e. – Tıpkı bize anlattıkları gibi” (Omay 1943: 17).</p> <p>“LUCAS. – Bu <u>maskaralık</u> işe yaramaz, <u>biz bildiğimizi biliyoruz.</u> (...)</p> <p>LUCAS. – <u>Haydi</u> canım, <u>fazla uzatmayın.</u> Açıkça diyiverin hekim olduğunuzu. (...)</p> <p>LUCAS. – Böyle konuştuğunuzu görünce <u>kalbim sevinçle doluyor</u>”¹⁵¹ (Omay 1943: 20, 21, 23).</p> <p>“LUCAS. – <u>Vallahi bundan iyisi yoktur.</u> Diğerlerinin hepsi bunun pabucu olamaz” ” (Omay 1943: 26).</p> <p>“JACQUELINE. – Vallahi efendim, bu herif de tıpatıp ötekilerin yaptığını yapacak. Kıl kadar farketmez. Ben size diyivereyim mi, kızınıza verilecek en iyi ilaç şöyle gönlüne göre yakışıklı, adamakıllı bir kocadır. (...)</p> <p>JACQUELINE. – Vallahi bilmem, her vakit</p>	<p>(1)“HİMMET – <u>Vay imanım!</u> İşte böyle adam bize <u>ilâzım hay gidi</u>... (...)</p> <p>(1)(3)HİMMET – <u>Gözüm sizin ne yorunuz</u>¹⁵³, herifin ilâcı dayak değil mi? Ben <u>bilirim kazın ayağını</u>” (Ahmet Vefik 1286: 20, 24, 25; 1900: 8, 9, 12; 1927: 12, 16; 1933a: 27).</p> <p>(1)(3)(4)“HİMMET, bu da öyle. – <u>Ölesi tâ kendisi!</u> Amu belâ gibi çattuk! <u>Dehey domuzun kuyruğu!</u> (...)</p> <p>HİMMET – Na işte <u>kancık tilkinin kuyruğu dediği</u>” (Ahmet Vefik 1286: 25; 1900: 13; 1927: 18; 1933a: 28, 29).</p> <p>(1)“HİMMET – Bu <u>kışmırlık</u>¹⁵⁴ boşunadır, hep boşunadır. <u>Biz bildüğümüzü bilirük.</u> (...)</p> <p>(1)HİMMET – <u>Ey gözüm zingıldayıp durmasanız a,</u> bizi şaşkın ettiniz, işte hekimim diyiniz <u>vesselâm!</u> (...)</p> <p>(1)(4)HİMMET – Ya ben, ya ben! Ne <u>kartar hoşlaşıyorum</u>” (Ahmet Vefik 1286: 68, 70; 1900: 15, 17; 1927: 21, 22; 1933: 33, 34, 36).</p> <p>(3)“HİMMET – Zahar! Artık bundan sonra <u>kusurunun kuyruğundan çekiver.</u> Onlar, bunun pabucu olamaz. Bu ölüleri iyi edip yürütmüş” (Ahmet Vefik 1286: 72; 1900: 19; 1927: 26; 1933a: 41).</p>
--	---

¹⁵² 1933 baskısında geçmektedir.

¹⁴⁹ Kaynak eserde “*la vache est à nous*” şeklinde geçen bu ifadenin, *A Dictionary of Idioms: French and English* (Bellenger 1830) adlı sözlükte İngilizce karşılığı olarak “*The day is ours*” ifadesi verilmiştir. “*Gün bizimdir ya da gün bizim günümüz*” gibi anlamlara gelebilecek olan bu ifade için başka bir Fransızca kaynakta ise “*La vache est à nous: expression familière équivalent à la tournure: "l'affaire est dans le sac"*” (<http://www.toutmoliere.net/acte-1,405458.html#nb25>) şeklinde açıklanarak konuşma dilindeki eşdeğer ifadesi olarak “*çantada keklik*” deyimini gösterilmiştir. Sabiha Omay da çevirisinde bu karşılığı dikkate almış olmalıdır.

¹⁵⁰ “Je pense que vous dites vrai, et que j’avons bouté le nez dessus” (Molière 1891: 15).

¹⁵¹ “*Ah! Voila qui va bien, monsieur; suis ravi de vous voir raisonnable*” (Molière 1891: 20).

¹⁵³ 1286, 1900 ve 1927 baskısında “*neyorunuz*” diye geçen kelime 1933 baskısında “*ne umurunuz*” şeklinde verilmiştir. 1927 baskısında söz konusu kelime için dipnotta “*ne umurunuz*” açıklaması geçmektedir.

¹⁵⁴ 1927 baskısında dipnotta “*kışmırlık*” sözcüğü, “*muziplik, maskaralık*” şeklinde açıklanmıştır.

<p>duyarım, evlenmede de, her şeyde olduğu gibi gönül hoşluğu zenginlikten iyidir derler. Analarda, babalarda bu kör olası huy vardır. Hep “nesi var, nesi yok” diye sorarlar. Hani şu bizim <u>Pierre Baba</u> yok mu, kızı <u>Simonette</u>’i, genç Robin’inkinden bir dönüm fazla bağı var diye <u>koca Thomas</u>’a verdi. Kız hâlbuki <u>Robin</u>’e gönül vermişti. Zavallı kızcağız o gün bugün öyle sararıp soldu ki rengi <u>ayva</u> gibi, hâlâ kendini toplayamadı. İşte <u>efendim</u> bu size iyi bir ders. İnsan bu ölümlü dünyayı hoş geçirmeye bakmalı. <u>Kızımı, hoşlandığı iyi bir adama vermeyi, dünyanın servetine değişmem</u>” (Omay 1943: 27, 28). (...)</p> <p>“THIBAUT. - Evet, yani işte her tarafı şiş; küp gibi. Diyorlar ki vücudunda bir tuhaf illetler varmış; karaciğeri yahut karnı, yoksa dalağı mı dersiniz, bilmem ne dersiniz kan yerine su yapıyormuş; iki günde bir gün günlük sıtması tutuyor, bacaklarının mafsallarında kesiklik, ağrı duyuyor (...)” (Omay 1943: 48).</p>	<p>(1)(2)(3)“HALİME – Ben, pek âlâ deyiveririm: Öbür hekimler ne yaptıysa bu da onu yapacak. <u>Hımhımla burunsuz birbirinden uğursuz</u>. Kızınıza ilaç, hemen bir istediği kocaya vermektir. (...)</p> <p>(1)HALİME – <u>Ağa</u>, gönül hoşluğu maldan iyidir, derler. Analar, babalar hemen damadın nesi var diye ararlar. Bizim <u>konşunun</u> kızı <u>Zilha İrifati</u> severken <u>İrbahama</u>¹⁵⁵ verdiler, iki dönüm bağdan ötürü. İşte o gün bugün kız sarardı; <u>hayvaya</u> döndü. Şimdi yatağa serildi. <u>Ağacığım di bak bir keret</u>, sen de pişman olursun, <u>evlat elden gider</u>” (Ahmet Vefik 1286: 73, 74; 1900: 20, 21; 1927: 27, 28; 1933a: 42, 44).</p> <p>(1)“BUDAK - <u>Ey ne bilürün. İşte kup gibi şişmiş. Garnında, dalağında ahlut dolu diyiler. Kan virmez hap su kesili. Gün aşırı ilâzımlı ısıtma tutar. Dizlerinin kasabı cıp kesilir ha!</u>” (Ahmet Vefik 1286: 92; 1900: 35; 1927: 48; 1933a: 71).</p>
--	---

Kaynak eserde olmayıp Ahmet Vefik’in buluşu olan yöresel ağız unsurları olarak özellikle Himmet ve Halime’nin konuşmalarının başına “aman”, “amu”, “vay”, “ey”, “gözüm”, “dehey”, “a”, “zahar”, “di bak” gibi yöresel ünlemlerin; “ilâzım”, “irabbim”, “kartar”, “helbette”, “hayva”, “keret”, “İrifat” gibi yöresel söyleyişlerin eklendiği görülürken; maskaralık anlamına gelen “kışmilik”, çocuk anlamına gelen “kızan”, cüppe anlamına gelen “biniş” gibi pek çok yöresel kelimenin de kullanıldığı görülür.

Dil malzemesini bir başka yerelleştirme biçimi de halk ağzında sıkça rastladığımız kafiyeli söz söyleme eğilimidir. Himmet’in ağzından çıkan ve kaynak eserde olmayan “*Aman irabbim, amu da ters işe bulaştık. Bilmen ki nâfile ne dolaştık*” cümlesi ile Halime’ye söylenen “*Hımhımla burunsuz birbirinden uğursuz*” cümlesi de kafiyeli söze örnek olarak gösterilebilir.

¹⁵⁵ Bu üç isim için 1927 baskısındaki dipnotta “Züleyha”, “Rıfat” ve “İbrahim” açıklamaları yapılmıştır. 1933 baskısında ise bu açıklamalar metinde parantez içinde verilmiştir.

Bunlardan başka uyarlama eserin dilinin kaynak eserden farklı olarak büyük oranda deyimler, atasözleri gibi mecazlı anlatım unsurları üzerine kurulduğu da görülmüştür. Kaynak eserin düz, doğrudan gerçek anlama yaslanan ifadeleri yerine, uyarlama eserde çoğu zaman mecazlı anlatımlara başvurulmuştur. Bu da Türkçenin zenginliklerinden biridir ve aynı zamanda önemli bir dilci ve sözlükçü olan uyarlayıcı Ahmet Vefik'in, yabancı dil unsurları yerine ana dil unsurlarını seçip yerleştirme konusundaki başarısının, Fransızca ve Türkçe üzerindeki yetkinliğiyle iki dil arasında ustaca kalem oynatan bir yazar olduğunun da göstergesidir.

Yukarıdaki tabloda da görüleceği üzere kaynak eserdeki “*çaresiz kalmak*” (*avont tous perdu leur latin*) ifadesi yerine uyarlama eserde kullanılan “*pusulayı şaşırmaq*” deyimini, kaynak eserdeki “*bundan iyisi yoktur*” ifadesine karşılık uyarlama eserde kullanılan “*kusurunun kuyruğundan çekiver*” ifadesi uyarlayıcının mecaza yaslanan dil ve anlatım üslubunun örneklerinden birkaçıdır. Bundan başka kaynak eserde “*gün bizimdir ya da gün bizim günümüz*” ya da “*çantada keklik*” şeklinde kullanılan “*la vache est à nous*” (Molière 1891: 13) ifadesi, gibi o dönemin dil dağarcığına yabancı kaldığını düşündüğümüz bazı deyimlerin de değiştirilerek yerine “*kazın ayağını bilmek/kazın ayağı öyle olmamak*” gibi erek dile daha âşına gelecek deyimlerin kullanılması da dikkat çekicidir.

Bunlardan başka, kimi diyaloglarda kaynak eserden tamamen farklı kelime kadrosu ve farklı bir düşünüşle kurulan cümleler olduğu da saptanmıştır. Kaynak eserde geçen “*Galiba doğru söylüyorsunuz, tam üzerine geldik*” (*Je pense que vous dites vrai, et que j'avons bouté le nez dessus*) cümlesi uyarlama eserde tamamen farklı bir anlatımla “*Ölesi tâ kendisi! Amu belâ gibi çattuk! Dehey domuzun kuyruğu!*” şeklinde karşılık bulmuştur. Bir başka örnekte ise kaynak eserde “*Böyle konuştuğunuzu görünce kalbim sevinçle doluyor*” (*Ah! Voila qui va bien, monsieur; suis ravi de vous voir raisonnable*) cümlesi yerine “*Ya ben, ya ben! Ne kartar hoşlaşıyorum*” gibi bambaşka bir cümle kurulmuştur. Farklı olsa da kaynak eserdeki anlamı bozmayan yerel ağız ve anlatım imkânlarının şekillendirdiği bu cümleler uyarlayıcısının dil konusundaki başarısını gösterdiği kadar uyarlama eserin özgünlüğünü de sağlayan unsurlardandır.

Son olarak sahnelerin geçtiği mekân bilgisi ile kişilerin hal ve tavırlarını açıklayan parantez içi bazı ifadelerin ilk baskılarda yer almadığı, sonraki baskılarda metne eklendiği görülmüştür. 1286 ve 1900 baskısında bu tür açıklayıcı ifadeler genelde yer verilmezken, 1927 ve 1933 baskısında bunlara yer verilmiştir. Kaynak eserde geçen ve daha çok metnin sahnelenmesi aşamasında oyunculara yardımcı olacak bu çeşit ifadelerin ilk baskılarda yer almamasının sebebi sahneleme tekniğinin o tarihlerde yerli tiyatro hayatına henüz yerleşmemiş olması ve bu ifadelerin genelde kişilerin erek kültüre ters tavır ve davranışlarını belirtiyor olmasıdır. Dolayısıyla bunların ilk baskılarda çıkarılmış olması, uyarlayıcının kaynak eseri erek kültüre uyarlarlarken kimi uyumsuz unsurlarını sansürleme ihtiyacının neticesidir. İvaz'ın sütana Halime'ye sarkıntılık ettiği sahnede muayene etmek bahanesiyle kadının göğüslerine dokunmak üzere hamleler yaptığını diyaloglardan önceki “(Elini sütananın göğsüne doğru uzatır)”, “(sütünenin memelerine dokunmak isteyerek)” gibi parantez içi ifadelerden öğreniriz. Uyarlamanın ilk baskısında bu ifadeler yerli yaşayışa, ahlak kurallarına aykırı bulunarak metinden çıkarılmış olmalıdır. Uyarlayıcı eserin sonraki baskılarında uyguladığı sansürü kaldırarak bu ifadeler yer vermiştir.

3.3.3.5. Kültürel Unsurlar Düzlemindeki Değişim: Uyarlayıcı, uyarlama işlemi esnasında kaynak eserdeki yaşayış, düşünüş, söz ve davranışlarla temsil edilen kültürel öğeleri değerlendirirken farklı şekillerde kararlar almıştır: Tekrar etme, değiştirme ve yok sayma. Buna göre kimi zaman kültürel malzeme hiç müdahale edilmeden uyarlama eserde aynen tekrar edilirken, kimi zaman da bu unsurlar erek kültürdeki eşdeğerleriyle değiştirilmiştir. Bir üçüncü yol olarak da erek kültürde eşdeğeri olmayan ve yabancı bulunan malzeme, yok sayılarak uyarlama esere hiç alınmamıştır.

Kişilerdeki değişimi irdelediğimiz başlık altında da vurguladığımız gibi uyarlayıcı Ahmet Vefik, o günün Osmanlı toplumunun yaşayışına, gelenek ve göreneklerine, kadın-erkek ilişkilerine uygun olmasa bile kimi kültürel unsurları aynen değiştirmeden uyarlama metne almıştır. Kaynak eserde geçen kadına eşinin yanında sarkıntılık edilmesi ya da babasının uygun gördüğü erkekle evlenmeyi reddederek babasına karşı çıkan genç kız modeli uyarlama metinde de tekrar eden erek kültürle uyumsuz davranış ve durumlardır.

Uyarlayıcının erek kültüre yabancı ve hatta ters gelebilecek tüm bu unsurları neden tekrar ettiği, bu uyarlama kararını almasına hangi faktörlerin sebep olduğu düşünüldüğünde, bu kısımların kaynak metindeki komedi unsurunu oluşturan halkalardan oldukları dikkati çeker. İvaz'ın Halime'ye kur yapıp türlü oyunlarla defalarca sarılmaya çalışması komik aksiyon, davranış komiğidir ve bu kısımlar piyeste komedi unsurunun en çok kendini gösterdiği bölümlerdir. Ayrıca bu kısımlarda uyarlayıcının köylü birer tip olarak yeniden yazdığı Himmet ve Halime'nin, İvaz'ın sarkıntılıkları karşısında aldıkları tavır, yöresel ağızla verdikleri cevaplar da güldürünün kuvvetini arttırmış, komik aksiyona bir de komik söz, dolayısıyla bu sözlerin sahibi komik karakterler eklenmiştir. Bu uyarlayıcının başarısıdır. Ahmet Vefik kaynak eserden aldığı komik aksiyona, komik söz ve komik karakterler de katarak yeniden yazmıştır. Uyarlama eserin yerelleştirilerek yeniden yazıldığı bu kısımlarda, eser hem komedi unsuru bakımından desteklenmiş hem de kaynak eserden ayrılan eklemelerle özgünlüğü arttırılmıştır.

Benzer şekilde Nurudil'in babasına karşı çıktığı sahne de piyeste komedi unsurunun en yoğun verildiği sahnedir. Aşağıdaki tabloda görüleceği üzere, Lucinde/Nurudil'in verdiği cevaplarla baba rolündeki Géronte/Hamza'yı bir kelimedenden fazla konuşturamaması ve bu durumun bir süre devam etmesi yine komik sözü oluşturmuştur. Uyarlayıcı Ahmet Vefik, erek kültürde hâkim olan otoriter baba ve onun sözüne karşı çıkamayan kızı rolüne uygun olmasa da komedi vurgusu sebebiyle bu diyalogları uyarlamadan çıkarmayı tercih etmemiş olmalıdır. Bunun yanında, kaynak eser ve uyarlama eser karşılaştırıldığında, uyarlama eserde babanın ağzından tek tek çıkan kelimelerle başlayan kızın cümlelerinin, bu kafiyeli atışma durumunu daha da komikleştirdiği bir gerçektir. Uygulamadaki bu başarı da hem uyarlayıcının yetkinliğinin hem de neden bu sahnelerin tekrarlandığının kanıtıdır.

Kaynak eser	Uyarlama eser
“ GERONTE. – <u>Ama</u> ...	“ HAMZA – <u>Ama</u> ...
LUCINDE. – Verdiğim kararı hiçbir şey sarsamaz.	NURUDİL – <u>Ama</u> , bu niyetimi bozmak kabil değildir.
GERONTE. – <u>Ne</u> ?	HAMZA – <u>Şu</u> ...
LUCINDE. – Karşıma güzel sebepler	NURUDİL – <u>Şu</u> , bana, boş yere lâf

<p>koyacaksanız boşuna.</p> <p>GERONTE. – <u>Eğer...</u></p> <p>LUCINDE. – Ne söylemeniz faydasız.</p> <p>GERONTE. – <u>Ben...</u></p> <p>LUCINDE. – <u>Ben</u> kararımı verdim.</p> <p>GERONTE. – <u>Fakat...</u></p> <p>LUCINDE. – <u>Baba tahakkümü beni zorla evlendiremez.</u></p> <p>GERONTE. – <u>Ben...</u></p> <p>LUCINDE. – Bütün gayretleriniz nafile.</p> <p>GERONTE. - <u>O...</u></p> <p>LUCINDE. – Kalbim bu gaddarlığa razı olmaz.</p> <p>GERONTE. – <u>Ama...</u></p> <p>LUCINDE. – Sevmediğim adama varmaktansa, bir <u>manastıra kapanırım</u>” (Omay 1943: 55, 56).</p>	<p>anlatırsınız.</p> <p>HAMZA – <u>Hep...</u></p> <p>NURUDİL – <u>Hep</u> bu sözler nafile kâr etmez.</p> <p>HAMZA – <u>Beni</u></p> <p>NURUDİL – <u>Ben</u> kat kala buna azm-ü cezmettim.</p> <p>HAMZA – <u>Ey...</u></p> <p>NURUDİL – <u>Ey</u> işte, <u>baba hükmü beni zorla ere veremez ya</u></p> <p>HAMZA – <u>Hele...</u></p> <p>NURUDİL – <u>Hele</u>, nafile edersiniz, nafile</p> <p>HAMZA – <u>Bu...</u></p> <p>NURUDİL – <u>Bu</u> zora gönlüm ram olmaz, olmaz.</p> <p>HAMZA – <u>Kendi...</u></p> <p>NURUDİL – <u>Kendimi kuyuya atarım</u> da istemediğim adama varmam ha, varmam” (Ahmet Vefik 1286: 99, 100; 1900: 41, 42; 1927: 56, 57; 1933a: 80-82).</p>
---	--

Tekrar eden kafiyeli sözden başka, bu sahnenin dikkat çeken diğer bir özelliği de kaynak eserdeki “manastıra kapanmak” ifadesi yerine, uyarılama eserde “kendini kuyuya atmak” ifadesinin kullanılmış olmasıdır. Bu uygulama, uyarlayıcının kültürel malzemeyi işlemedeki ikinci yol olan değişiklikler yapma usulüne örnektir. Manastır ve manastıra kapanmak Batı yaşayışı ve kültürü içinde var olan dini motiflerdir. Kendini kuyuya atma eylemi ise Doğu kültürü içinde var olan, mesnevilerde ve halk hikâyelerimizde de sıklıkla geçen bir motiftir. Böylece uyarlayıcı kaynak eserde erek kültüre yabancı bulunan dini bir motif yerine, bir başka yerel motifi koymuştur.

Bundan başka kültürel malzeme açısından en ileri düzeydeki değişiklik ya da yerelleştirme çabası birinci perdenin beşinci sahnesinde görülmektedir. Kaynak eserde bu sahnede başkişi Sganarelle bir yandan içmekte bir yandan da şişesini kucaklayarak

şarkı söylemektedir. Bu eylem uyarlama esere geçerken başkişi İvaz şişeden içmek yerine cur'a¹⁵⁶ çeker ve şarkı değil, türkü söyler.

Kaynak eser	Uyarlama eser
<p>“SGANARELLE, <u>şarkı</u>¹⁵⁷ söyleyerek, elinde bir şişe ile sahneye girer. – <u>La, la, la</u>.</p> <p>VALERE. – Bak biri şarkı söylüyor, odun da kırıyor.</p> <p>SGANARELLE. – La, la, la... Vallahi iyi çalıştık bu sefer. Biraz nefes alalım. (<i>İçer ve içtikten sonra</i>;) Şu odun amma da tuzlu şeymiş. İnsanı susatıyor (<u>Şarkı söyler</u>).</p> <p><u>Ne tatlı</u></p> <p><u>Ey güzel şişe</u></p> <p><u>Ne tatlı</u></p> <p><u>Senin sesin, glu glu...</u></p> <p><u>Ama beni kıskanan çok olurdu</u></p> <p><u>Sen her vakit dolu olsan</u></p> <p><u>Ah güzel şişe</u></p> <p><u>Neden boşalırsın! Glu glu...</u>¹⁵⁸</p> <p>(...)</p> <p>SGANARELLE, onları görür, evvelâ birine, sonra ötekine dönerek bakar, sesini alçaltarak ve şişesini kucaklayarak. – Ah yaramaz! Ne severim seni, <u>şişeciğim</u> benim. (<i>Şarkı söyler</i>).</p> <p><u>...Beni... kıskanan... çok... olurdu...</u></p>	<p>"İVAZ, (<i>Türkü söyleyerek ve elinde bir şişe olduğu halde sahneye girer.</i>)¹⁶⁰ – Tadelli! <u>Lâdadelli</u> len! Of, artık! İyi çalıştık, bir <u>cur'a</u> çekelim, nefeslenelim. (<i>İçer ve içtikten sonra</i>) Ah odun kesmek tuzlu yemektir. Pek hararet veriyor. (<i>Türkü söyler.</i>)¹⁶¹</p> <p><u>Kukul-i surahi bülbül nağmesinden hoş gelir.</u></p> <p><u>Ah dilberin gül sinesinden şu surahi hoş gelir.</u></p> <p><u>Cümle âlem reşkederdi ben gibi İskendere</u></p> <p><u>Durmasa her dem akıtsa şişe eşkin hoş gelir.</u></p> <p><u>Her dem aksa memesinden şirbade hoş gelir.</u></p> <p><u>Çekmeyip sûdun demadem pür akıtsa hoş gelir</u></p> <p>(...)</p> <p>İVAZ, (onları görür ve evvelâ birine sonra ötekine dikkatle bakar, sesini alçaltarak.)¹⁶² – Ah yosmam! Ah sevgili <u>kuzucuğum</u> gel kucağıma.</p> <p><u>Cümle âlem reşkederdi ben gibi İs..kendere</u></p> <p><u>Durmasa her.. dem akıt..sa hem hem..."</u> (Ahmet Vefik 1286: 64, 65; 1900: 12, 13;</p>

¹⁵⁶ Kelimenin aslı 'cür'a' olup "bir yudum içilecek şey ve alehusus bade" anlamına gelmektedir (Şemseddin Sami, 2010: 185).

¹⁵⁷ "Il chante" (Moliere 1891: 15).

¹⁵⁸ "Qu'ils sont doux,

Bouteille jolie,

Qu'ils sont doux,

Vos petits glouglous!

Mais mon sort ferait bien des jaloux,

Si vous étiez toujours remplie.

Ah! Bouteille ma mie,

Pourquoi vous videz-vous?" (Moliere 1891: 15).

<u>Sen...</u> ¹⁵⁹ ” (Omay 1943: 16, 17).	1927: 1933a: 27, 28).
---	-----------------------

Yukarıda her iki eserden örneklere yer verdiğimiz tabloda görüleceği üzere Sganarelle’in şarkısı İvaz’ın türküsüne dönüştürülürken hem nağme hem de güfte olarak bu kısım yerleştirilerek yeniden yazılmıştır. “la, la, la”nın yerini “tadelli! Latadelli len!” almış, Sganarelli’in kısa kısa ve basit şarkı sözlerinin yerini de İvaz’ın klasik Türk şiiri şekil ve içerik özellikleriyle kaleme alınmış türküsü konulmuştur. Böylece kaynak esere ait kültürel bir öğenin yerini, uyarlama eserde yerel müzik ve şiir anlayışıyla kurgulanmış eşdeğerleri almıştır.

En önemli kültürel unsur olan dil de kaynak eserden uyarlama esere geçerken yerleştirilmiştir. Kaynak eserin başkışisi Sganarelle, altıncı sınıfa kadar okumuş, bir hekime altı sene hizmet etmiş ve bu sırada Latincenin esaslarını da ezber öğrenmiş bir kişi olarak tanıtılır. Bu dil bilgisine dayanarak da hekim taklidi yaparken birçok Latince kelimeyi anlamsızca da olsa geliş güzel kullanarak etrafındakileri inandırmıştır. Bu durum uyarlama eserde canlandırılırken başkışi İvaz’ın bir hekime on yıl hizmet ettiği ve gençliğinde sarfi ezber ettiğini görürüz. Aşağıdaki tabloda geçen diyaloglarda kaynak eserde Latince bildiğini iddia eden Sganarelli’nin yerini uyarlama eserde sözde Arapça bilgisiyle etrafındakileri kandırmaya çalışan İvaz almıştır. Bu hilenin bir parçası olarak Sganarelli’nin gelişigüzel, doğru yanlış arka arkaya sıraladığı Latince kelimelerin yerini de İvaz’ın sarf ettiği Arapça kelimeler almıştır.

Kaynak eser	Uyarlama eser
“ SGANARELLE , hayretle yerinden kalkarak. - Nasıl <u>Latince</u> bilmiyor musunuz? GERONTE . - Hayır. SGANARELLE , muhtelif gülünç vaziyetler alarak. - <u>Cabricias, arci thuram, catalamuş, singulariter, nominativo, haec Musa, “Musa”</u> ,	“ İVAZ , hayretle kalkınarak. ¹⁶³ - Ya, siz <u>Arabi</u> bilmezsiniz ha! HAMZA . - Hayır. İVAZ , türlü gülünç kımıldanışlarla. ¹⁶⁴ - Öyle ise <u>ilem enne ebrabbettasrif hamsetü ve selâsune baben ha... Nasare yensuru</u>

¹⁶⁰ Bu parantez içi bilgi 1927 ve 1933 baskısında mevcuttur, daha önceki baskılarda yoktur.

¹⁶¹ Bu parantez içi bilgi 1933 baskısında mevcuttur.

¹⁶² Bu parantez içi bilgi 1927 ve 1933 baskısında mevcuttur, daha önceki baskılarda yoktur.

¹⁵⁹ “*Mais mon sort...ferait...bien des...jaloux, si...*” (Moliere 1891: 15).

¹⁶³ Bu parantez içi bilgi 1933 baskısında mevcuttur, daha önceki baskılarda yoktur.

¹⁶⁴ Bu parantez içi bilgi 1933 baskısında mevcuttur, daha önceki baskılarda yoktur.

<p><i>bonus, bona, bonum. Deus sanctus, est-ne oratio latinas? Etiam, “evet” Quare? “niçin?” Quia substantivo, et adjectivum, concordat in generi, numerum et casus.</i></p> <p>(...)</p> <p>SGANARELLE. - Sebebiyet veren şey, diyaframın çukurluğu içinde hâsıl olan ahlâtın acılaştırmasıdır. O vakit bu gazlar... <i>Ossabondus, negueyrs, nequer, potarinum, quipsa milus.</i> İşte tam bundan dolayı kızın dili tutulmuş” (Omay 1943: 39, 40).</p>	<p><i>nasraten lebbeyk efendim. Cae Zeydün kaimen him. Yenseru yensurani tensurani ha efendim, elkelimetü lafzın vuzie limana müfredün lebbeyk efendim, Elcinsü maalcinsü ha efendim, lebbeyk. Evet, kat sebekat ihdahüma... ihdahüma.</i></p> <p>(...)</p> <p>İVAZ. - İşte efendim, ol vahamat ve redat zatürrie ile hicabülcevfın inhidap ve ik’rarından tevellüt eden ahlâtın hamuzeti mülâbesesiyle mütehaddis olduğundan dolayı <i>kabrü harbin bimekanı kafrin ve leyse kurbü kabı in kabrün... Velmuzafünileyh imma müzafün...</i> İşte tastamam bunun içindir ki kızın dili tutulmuştur” (Ahmet Vefik 1286: 83, 84; 1900: 27-29; 1927: 38, 39; 1933a: 58, 59).</p>
---	---

Bunlardan başka kimi âlimlerin isimlerinin söylenişinde kaynak metne uyulmadığı, bu isimlerin yerel söyleyişle aktarıldığı da dikkati çekmektedir. Kaynak metinde geçen “Aristo” ve “Cicero” yerine uyarlama eserde geçen “Aristatalis” ve “Çaçaron” bu değişikliğe örnektir.

Ayrıca mekânlardaki değişim konusunda da vurguladığımız gibi o dönemin Türk-İslam yaşayışına uydurularak kaynak metindeki manastırın (s. 56) yerine kuyunun (s. 82) konulması gibi hastane de uyarlama metinden çıkarılmıştır. Kaynak metinde Martine, kocasına “beni hastanelere düşüren serseri, hain” (s. 4) diye çıkışırken; uyarlama metinde Selime, “beni akıbet dilendiren bir herif” (s. 11) der. Hastaneye gidip tedavi olmak yerli okuyucu/seyirci kitlesi için sık tekrarlanan, olağan bir durum değildir. Tıp bilimi ve hastane erek kitlenin günlük hayatına tam olarak girmemiştir. Halk o günün şartları ve geçmiş alışkanlıklarla bunların yerine geleneksel tedavi yöntemlerine rağbet etmektedir.

Ahmet Vefik, kadın-erkek münasebeti, evlilik kurumu gibi kimi konularda erek kültüre uymasa da aynı konuşma ve davranışları tekrar ederken kimi bölümlerde metne müdahale edip, erek kitleye uygunsuz gelebilecek bazı diyalog ve olayları uyarlama

metinden çıkarmıştır. Bu uygulama uyarlayıcının kaynak metnin kültürel içeriğini yorumlamada tercih ettiği üçüncü metot olan yok sayma usulüdür.

Kaynak eserin ilk perde ilk sahnesinde, Sganarelle karısı Martine ile tartıştığı sırada evliliklerinin ilk gecesindeki memnuniyetsizliğini dile getirirken uyarlama eserde bu kısım çıkarılmıştır (s. 7). Bu diyaloglar sırasında, Batı'daki evlenme merasimi ile bizde o dönemki merasim farklı olduğundan kaynak metindeki noter huzurunda imza atarak evlenme şekli, uyarlama eserde gelin ve damadın kendilerine vekil tayin edilen kişilerin izni ile evlenmesi şeklinde erek yaşayışa uydurularak verilmiştir. Tüm bunlara ek olarak kaynak metinde Martine'in doktor arayan Valére ve Lucas'ya çarparak onları fark etmesi uyarlama metinde çarpma eylemi çıkarılarak verilmiştir (s. 12). Bu değişiklik, Osmanlı toplumunda erkekten uzak yaşayan ve fiziksel teması yasak olan kadının, sokakta erkeklere çarpması erek kültüre uygun düşmeyeceğinden uygulanmış olmalıdır. Aynı gerekçeyle kaynak eserde Sganarelli'in Géronte'a kızı Lucinde'in dışarı çıkıp çıkmadığını sorması ve Géronte'un "çıkıyor" diye yanıtlanması da uyarlama esere alınmamıştır (s. 37).

Kültür ve yaşayış bağlamındaki değişikliklere başka bir örnek de kişilerin giyimi konusundaki değişikliklerdir. Aşağıdaki tabloda da görüleceği üzere özellikle o dönem için Batılı bir giyim unsuru olan şapkanın kaynak metinde geçtiği bölümler uyarlama metinden çıkarılmıştır.

Kaynak eser	Uyarlama eser
<p>“VALERE. - Bize lütfediyorsunuz efendim. Aman <u>şapkanızı giyin</u> Allah aşkına. Güneş rahatsız eder.</p> <p>LUCAS. - <u>Geçirin onu başınıza.</u></p> <p>SGANARELLE, <i>kendi kendine.</i> - Ama da merasime düşkün insanlar. (<u>Şapkasını giyer</u>).</p> <p>(...)</p> <p>GERONTE, Sganarelle'e. - Sizi evimde görmekten pek memnunum efendim. Size çok ihtiyacımız var.</p>	<p>“KORKUT. - Efendim, bize lütfunuz hizmetinizden ziyadedir. Hemen şu <u>gölgeye geliniz, oturunuz.</u> Sizi güneş bizar etmesin.</p> <p>HİMMET. - Evet, Ağa.</p> <p>İVAZ, <i>kendi kendine.</i>¹⁶⁵ - O! Ne çok ikram. Bu adamlar ne umurcu.</p> <p>(...)</p> <p>HAMZA, İvaz'a. - Efendim, teşrifinizden aşırı memnun oldum. Gözümüz sizdedir, size pek muhtacız biz.</p>

¹⁶⁵ Bu parantez içi bilgi 1933 baskısında mevcuttur, daha önceki baskılarda yoktur.

SGANARELLE , <i>hekim kıyafetinde, elinde sipsivri şapka ile. - Hippokrates der ki... İkimiz de şapkamızı giyelim der</i> (Omay 1943: 18, 29).	İVAZ. - <i>Doktor efendi, mesmum olan hüneriniz...</i> (Ahmet Vefik 1286: 66, 75; 1900: 14, 21; 1933a: 30, 45).
---	--

Yok sayılarak uyarlama metne alınmayan kaynak metindeki kültürel öğelere son olarak “Biçimsel Normlar” başlığı altında da değindiğimiz Sganarelli’nin sütana Jacqueline’i kocasını kendisiyle aldatması konusunda ikna etmeye çalıştığı diyaloglar eklenebilir (s.52). Erek kitlenin yaşayışına, ahlak kaidelerine, namus tabusuna aykırı olan bu kısım uyarlama metne alınmamıştır.

3.3.4. Eşdeğerlik Normları ve Sonuç: “Değişmeyen ve değişen arasındaki denge” (Yazıcı 2005: 133) olarak tanımlanan eşdeğerlik, betimleyici kuramın erek ekin çeviri anlayışını saptamaya yönelik son karşılaştırmalı çözümlemesidir. Buna göre uyarlayıcı Ahmet Vefik’in çeviri süresince aldığı biçimsel ve içeriğe ait kararları irdelediğimiz karşılaştırmalı çözümlemenin son aşaması olarak, kaynak ve uyarlama metinden örnek olarak seçilen kimi parçalar aşağıdaki tabloda sorun+çözüm çiftlerine ayrılmıştır.

Kavramsal eşdeğerlikler		Eylemsel eşdeğerlikler	
Kaynak eser	Uyarlama eser	Kaynak eser	Uyarlama eser
Sorun	Çözüm	Sorun	Çözüm
Bay (26)	Efendi (41)	Şapka giymek (18)	Gölgeye geçmek (30)
Kadın (3)	Karı kısmı (9)		Hacete imdat niyaz etmek (29)
Kaçık herif (4)	Çılgın mecnun (10)	Yardım istemek (18)	Çerağ etmek (11)
Noter (4)	Vekil (10)	Şeref vermek (4)	Hüccet yazmak (10)
İlim (14)	Fazilet (24)	İmzalamak (4)	Cur’a çekmek (27)
Mucize (14)	Keramet (26)	İçki içmek (16)	Varmak (10)
Şarkı (16)	Türkü (27)	Evlenmek (4)	İrfan satmak (9)
Çan kulesi (15)	Kule (26)	Bilgiçlik (3)	Çelik basıver (13)
Zıp zıp (15)	Köşe kapmaca (26)	Ver sopayı (5)	
La la la (16)	Tadelli tadelli (27)		

Hekim önlüğü (25)	Tabib binişi (39)	Tokatlar (8)	Sille vurur (18)
Aristo (38)	Aristatalis (57)	Latincenin esaslarını ezbere öğrenmiş (3)	Sarfı ezber öğrenmiş (9)
Cicero (9)	Çaçaron (19)	Hastanelere düşüren (4)	Dillendiren (11)
Altın iksir (15)	İksir-i hakiki (26)	Canımın içi (6)	A muradımın tatlı mahsülü (14)
Ümit var (16)	Hayırdır inşallah (27)	Şarapla ıslatılmış ekmek (41)	Bade-i köhnede ıslatılmış ekmek (61)
Süt (32)	Şir-i nazik (49)	Altıncı sınıfa kadar okumuş (47)	Tahsili sarf dersinde kalmış (69)
Latince (39)	Arapça (57)		
Eczacı (49)	Ahtar (71)		
Hypocrisie (hastalığı) (48)	İstiska (71)		
İki ekü (49)	İki beşlik (72)		
Manastır (56)	Kuyu (82)		

Eserlerden örnek olarak seçip yukarıdaki tabloda sıraladığımız kavram ve eylemler eşdeğerlik ilişkisi açısından değişen dilsel ve kültürel öğeleri gösterir. Bu çözümlmeye dayanarak çeviri işlemi sırasında kaynak eserdeki dil ve kültür içeriğinin, uyarlama eserde çoğunlukla aynen tekrar etmediği, erek dil ve kültürün şartlarına göre yeniden üretildiği görülmüştür. Bir başka deyişle kaynak metinde yer alan ve erek kitleye yabancı gelebilecek kimi kavram ve eylemler yerleştirilmiş, bu yabancı öğeler yerine erek dil ve kültürdeki eşdeğerleri konulmuştur.

Sorun+çözüm çiftleri arasındaki ilişki açısından eserlerin bütününe bakıldığında değişen unsurların yanında, daha önceki başlıklar altında da değindiğimiz gibi değişmeden uyarlama metinde tekrar eden unsurların da varlığı dikkati çeker. Sganarelle, Jacqueline ve Lucas arasındaki ilişki, kadına eşinin yanında kur yapılması ve bununla ilgili diyaloglarlar; Lucinde'in evlilik konusunda babasına karşı çıkarak onu konuşturmamasıyla ilgili diyaloglardaki dil ve kültür içeriğine ait malzeme, erek kültüre uygun düşmese de uyarlama eserde tekrar etmiştir. Bu tekrarın sebebi, işaret ettiğimiz gibi bu kısımlardaki komedi öğelerinin yoğunluğu olmalıdır. Uyarlayıcının, eserin güldürücü gücünü zayıflatmamak adına komik söz ve komik davranışın hâkim olduğu

bu bölümlerden vazgeçemediği kanısındayız. Ancak değişmeyen ve değişen unsurların oranı dikkate alındığında, erek dil ve kültürün belirleyiciliğinde, değişen unsurların değişmeyenlere göre çok daha fazla olduğu saptanmıştır. Bu sonuçlar uyarlayıcının erek ekin kutbuna yakın “kabul edilebilir” bir çeviri yolunu benimsediği çıkarımına götürür. Yerelleştirme ve çeşitli ölçülerde yeniden yazıma dayanan, kaynak dizgenin dilsel ve kültürel yapısı ile mesafeli, erek dil ve kültürü önceleyerek yapılan bu tür çeviri anlayışı uyarlama yönteminden başka bir şey değildir. Bu yöntem aynı zamanda dönemin edebiyat dizgesinde hâkim olan ve uyarlama metnimizin yazarı Ahmet Vefik’le yükselen çeviri anlayışıdır. Bu durum da incelediğimiz çeviri eserin döneminin hâkim çeviri anlayışının içinde verildiğini gösterir.

3.4. MERAKÎ’NİN UYARLAMA İŞLEMİ ANALİZİ

	Kaynak Eser	Uyarlama Eser
Eserin Adı	Hastalık Hastası (Le Malade Imaginaire)	Merakî
Eserin Yazarı	Molière/çev.: İsmail Hâmi Danişment	Ahmet Vefik Paşa
Eserin Tarihi	1673/ 1905 ¹⁶⁶ çev.: 1962	1885-1886 ¹⁶⁷ , 1900, 1928, 1933b

Kaynak eser olarak seçtiğimiz *Le Malade Imaginaire*, Molière’in 10 Mayıs 1673’te tamamladığı son eseridir. Molière, *Le Malade Imaginaire*’i, hakkında kaleme alınmış bir yergiye cevaben yazmıştır. Le Boulanger Chalussay’a ait olan ve *Eomire hypoconlre yahut Les médcins vengés*¹⁶⁸ adını taşıyan bu Molière yergisi 1670’te yayımlanmış abartılı derecede dokunaklı bir piyestir. Molière son kez kendini savunduğu eserini tamamladıktan sonra hiç vakit kaybetmeden sahneye koymuş, kendisi de Merakî rolünü

¹⁶⁶ Eserin 1905 tarihli İngilizce notlar ilave edilmiş Fransızca metninden de faydalanılmıştır.

¹⁶⁷ Eserin ilk baskısına ulaşamamıştır. Ulaşılan diğer üç baskı karşılaştırılarak incelenmiştir.

¹⁶⁸ Molière’i tiye almak üzere kurgulanan bu piyesin adı da Molière’in adındaki harflerden oluşmuş, böylece muhababını işaret etmiştir.

üstlenmiştir. Tamamlanmasından bir hafta sonra, 17 Şubat 1673'te oyun dördüncü kez sahnelenirken Molière son sahneyi kan kusarak güçlkle tamamlamış, aynı gün sabaha karşı da hayata veda etmiştir (Ahmet Vefik 1933b: 5).

Daha önce de belirttiğimiz gibi o günün doktorları ile geçinemeyen ve bu mesleğin aksayan yönlerini sık sık eserleriyle eleştiren yazar, *Sevda Hekimi*, *Mösyö de Pourceaugac* ve incelediğimiz *Zoraki Hekim* adlı oyunlarında bu mesele üzerine odaklanmıştır. *Hastalık Hastası* yazarın çağının tıp bilimi ve doktorluğunu güldürerek eleştirdiği son eseri, son büyük zaferi olmuştur. Yazarın hayatını irdeleyen araştırmacılara göre, Molière bu eseri kaleme aldığı günlerde hayatının en zor zamanlarını geçirmektedir. Karısı kendisini terk etmiştir. Yıllarca beraber taşıyıcı dolaştığı oyuncu partneri, baldızı Madeleine Bejart ölmüştür, küçük oğlunu da büyüğü gibi daha bebekken kaybetmiştir. Özel hayatındaki tüm bu olumsuzluklara bir de kralın himayesini de yitirmesi eklenince sağlığı bozuk olan yazar, moral açısından da çökmüş ve ömrünün sonuna yaklaştığını sezerek doğru bildiklerini komedi dehasının en parlak oyunları ile, kaleminin tüm gücüyle son kez kendisini eleştirenlere yöneltmiştir.

Bu kez diğer eserlerindeki gibi tek bir doktor üzerinden de gitmemiştir. Eserde Argan'ın özel doktoru Mösyö Purgon, kızını vermek istediği Thomas Daiforus ve babası ile üç doktor ve eczacısı Mösyö Fleurant ile tıp âleminin dört temsilcisine karşı mücadele verilmektedir. Hastalık hastası Argan'ı, Molière piyesine götürmek isteyen Béralde ise yazarın eserindeki sesidir. Doktorluk ve tıp bilimi ile ilgili düşüncelerini Béralde'e söyleten yazar, Argan'a da ölümünden sonra başına gelecekleri bilir gibi söyletmiştir:

ARGAN. – Hay Allah cezasını versin o mendebur herifin! Eğer ben hekimlerin yerinde olsaydım, alimallah bu edepsizlikleri onun yanına bırakmazdım. Hasta olunca semtine bile uğramaz, kendi haline bırakır, gebertirdim! Ne kadar yalvarıp yakarsa yakarsın, hacamatı tenkiyeyi ben ona rüyasında bile göstermez, hem karşısına geçer: “Çatla da patla, kıvrın da geber! Nasıl, bir daha tıp fakültesini tefe koyar mısın?” derdim (Molière 1962: 69).

Ölüm döşeğinde olan Molière'i sadece doktorlar yalnız bırakarak intikam almamış, eleştiri oklarını yönelttiği diğer bir grup olan din adamları da son nefesinde yazarı yalnız bırakmışlardır. Tüm oyuncular, özellikle de Molière kilisenin yasak listesinin başını çektiğinden semtinin iki rahibi de Molière'in cenazesinin başında beklemeyi kabul etmemiştir. Ölünün semt mezarlığına gömülmesine de izin çıkmamıştır. Eşinin

önce başpiskoposa, sonra krala yalvarması neticesinde, Molière ölümünden ancak dört gün sonra defnedilebilmiştir (Oflozoğlu 2011: 49).

Yazarının kendi trajik vedasını da öngördüğü *Hastalık Hastası*, teknik açıdan karnaval farsı olarak kabul edilmekle beraber, yüksek komedi ürünü sahneler de içermektedir. “Molière’in dehasındaki komik kuvvetten bu kudreti alabilmiştir. Bir hasta odası, vehimden hasta olan o adamın etrafında bu hastalığı şağmal edinen gülünç bir doktor vaziyeti ve bu vaziyetin içinde insan hodbinlik ve zaafının en belli başlı bir gösterişi olan ölüm korkusu katılınca bunun doğuracağı gülünç haller sayısızlaşıyor” (Özön 1933: 6).

İncelememizde uyarlama eser olarak seçtiğimiz *Merakî* ise Ahmet Vefik Paşa tarafından *Hastalık Hastası*’ndan uyarlanarak, 1874-1875 sezonunda *Hayali Hasta* adıyla sahnelenmiştir.

3.4.1. Biçimsel (Matriks) Normlar: Metinleri dış yapı özelliklerine göre değerlendiren biçimsel normlar açısından eserler incelendiğinde ilk dikkati çeken metinlerin bölümlendirilmesinde isimlendirme ve sahne sayısı bakımından görülen farklılıklardır. Daha önceki incelememizde de belirttiğimiz gibi burada da kaynak eserin erek kültüre alımlanma sürecinde ilk olarak dış yapıyı kuran yabancı teknik terimler yerleştirilmiştir. Kaynak eser, “perde” (acte) ve bu perdeleri oluşturan “sahne” (scène)lerden oluşurken, uyarlama eserde “perde” terimi yerine “fasıl”, “sahne” yerine ise “meclis” terimi kullanarak yerel eşdeğerler tercih edilmiştir. Metinleri parçalara bölen bu kısımların nicelik açısından özellikleri ise aşağıdaki tablodaki gibidir.

	Kaynak Eser	Uyarlama Eser			Uyarlayıcının Müdahalesi
		1900	1928	1933	
I. Perde	8 sahne	10 meclis	10 meclis	11 sahne	1900 ve 1928 baskısında kaynak esere fazladan iki sahne eklenirken, ikinci baskıda kaynak eserin 6. sahnesi üçe, 8. sahnesi ikiye bölünerek uyarlama eserdeki sahne sayısı artırılmıştır.

II. Perde	9 sahne	10 meclis	10 meclis	10 sahne	Kaynak eserin 6. sahnesi ikiye bölünerek uyarlama eserdeki sahne sayısı arttırılmıştır.
III. Perde	14 sahne	20 meclis	20 meclis	20 sahne	Kaynak eserin 4., 7., 8., 9., 12. ve 14 sahnesi ikiye bölünerek uyarlama eserdeki sahne sayısı arttırılmıştır.

Tablodan da anlaşılacağı üzere, uyarlayıcı kaynak esere perde sayısı açısından bağlı kalsa da sahne sayılarını arttırmıştır. Özellikle son perdedeki altı sahnelik artış dikkat çekicidir. Uyarlama esere üç perde toplamında ise 1900 ve 1928 baskısında dokuz sahne, 1933 baskısında on sahne eklenmiştir. Eklenen bu sahneler içerik açısından incelendiğinde hiçbirinin özgün ekleme olmadığı, kaynak eserde zaten var oldukları görülür. *Zoraki Tabip* uyarlamasında da olduğu gibi kaynak eserin mevcut sahneleri kimi zaman ikiye kimi zaman üçe bölünerek sahne sayısı arttırılmıştır. Bu biçimsel müdahale şekli Ahmet Vefik'in uyarlayıcı olarak imzası gibidir.

Bölümlendirme meselesinde sahneleri parçalayarak yeni sahneler türetme eğilimi, yazarın uyarlama işlemi sırasında tekrarlayarak adeta ritüelleştirdiği, otomatik bir uyarlama kararı olmuştur. Daha önce de belirttiğimiz gibi bu bölümlendirme kararında uzun uzadıya devam edip monotonlaşan sahneleri bölerek okuyucunun/izleyicinin sıkılıp kopmasını engellemek, olayları ve kişileri takip etmesini kolaylaştırmak gibi bir amaç olmalıdır; ancak bu uyarlamada yer yer sahneleri bölme işleminin gereksiz yere tekrarlandığı da görülmektedir. Örneğin kaynak eserin birinci perdesindeki yedinci sahnesinin son iki diyalogu alınarak, uyarlama eserde yeni bir sahne oluşturulmuştur. Bu sahnenin içeriği aşağıdaki gibi iki satırdan ibarettir:

MECLİS XI

CELMA, içeride, HAYFA, SELMA

CELMA. – Hayfa, a Hayfa, kız!

HAYFA. – Lebbeyk, geldim efendim (Ahmet Vefik 1933b: 49).

Uyarlayıcının bu kararı alarak, iki diyalog için yeni bir sahne açmasının sebebi olarak, önceki diyalogların Selma ve Hayfa arasında geçmesine karşın, son iki diyalogda içeriden Hayfa'ya seslenen Celma'nın da konuşmaya eklenmesi gösterilebilir. Ancak kişiler arasındaki diyaloglara sonradan eklenen her yeni kişi için yeni bir sahne açmak da hem içerik hem teknik açısından anlamsızdır hem de tiyatro metninin gereğinden fazla uzayıp hantallaşmasına sebep olur. Öte yandan Ahmet Vefik, bu uygulamayı konuşmaya eklenen her üçüncü kişi için yapmamaktadır. Aksi durumda sahneler hep iki kişiden oluşur, üçüncü kişi hiç olmazdı. Bu sebeplerle uyarılama eserde birkaç kere tekrar eden, sadece iki diyalog alınarak yeni bir sahne açılmasının biçim ve içerikte esere bir işlev kazandırmadığı, aksine fazlalık olduğu kanısındayız.

Mevcut sahnelerin bölünüp yeni sahneler olarak eklenmesinin dışında uyarılama metne dikkate değer ölçüde bir şey eklenmemiştir. Tespit ettiğimiz tek ekleme özel doktoru Mösyö Purgon/Hokneti'nin getirdiği ilacı almayan Argan/ Rihleti'yi türlü hastalıklarla tehdit ettiği diyalogların uyarılama metinde başka başka rahatsızlıklar eklenerek uzatılmış olmasıdır. Eklenen bu rahatsızlıkların uzaması ve özellikle yapılan söz oyunu sayesinde kelimelerin birbiriyle sesteş olarak türetilmesiyle sahnenin komikliği de arttırılmıştır.

Kaynak Eser	Uyarılama Eser
<p>“(…)</p> <p>MÖSYÖ PURGON. – Görürsünüz bakın, eğer üç dört gün geçmeden tedavi edilmez bir hale gelmezseniz...</p> <p>ARGAN. – Aman! Merhamet!</p> <p>MÖSYÖ PURGON. – Bataati hazme uğrayasınız.</p> <p>ARGAN. – Aman Mösyö Purgon!</p> <p>MÖSYÖ PURGON. – Bataati hazimden sui hazme düşesiniz.</p> <p>ARGAN. - Aman Mösyö Purgon!</p> <p>MÖSYÖ PURGON. – Sui hazmden adem hazme.</p>	<p>“(…)</p> <p>HOKNETİ – Bilirim ki dört gün içinde mariz-i lailağ olursun.</p> <p>RİHLETİ – Aman.</p> <p>HOKNETİ – Kariben imtilâya uğrarsın.</p> <p>RİHLETİ – Aman, Hokneti Efendi.</p> <p>HOKNETİ – Ondan iltihaba.</p> <p>RİHLETİ – Aman, aman!</p> <p>HOKNETİ – İltihaptan inhidaba.</p> <p>RİHLETİ – Aman, Hokneti Efendi.</p> <p>HOKNETİ – İnhidaptan insidaa.</p>

<p>ARGAN. - Aman Mösyö Purgon!</p> <p>MÖSYÖ PURGON. – Zelekul-em’adan dusenteraya.</p> <p>ARGAN. - Aman Mösyö Purgon!</p> <p>MÖSYÖ PURGON. – Dusanteryadan suilkinyeye.</p> <p>ARGAN. - Aman Mösyö Purgon!</p> <p>MÖSYÖ PURGON. – Ve nihayet cüretinizin cezasına uğramış olacaksınız; dusanteryadan cüretinizin sizi götüreceği ziyayı hayata” (Molière 1962: 75, 76).</p>	<p>RİHLETİ – Aman, aman Hokneti Efendi.</p> <p>HOKNETİ – İnsidadan infisada.</p> <p>RİHLETİ – Aman, Hokneti Efendi.</p> <p>HOKNETİ – İnfisattan inhizaa.</p> <p>RİHLETİ – Aman, Hokneti Efendi.</p> <p>HOKNETİ – İnhizadan inkıtaa.</p> <p>RİHLETİ – Aman, aman Hokneti Efendi.</p> <p>HOKNETİ –İnkıtaadan indiyale.</p> <p>RİHLETİ – Ah aman, Hokneti Efendi.</p> <p>HOKNETİ – İndiyalden ishale.</p> <p>RİHLETİ – Adam aman, Hokneti Efendi.</p> <p>HOKNETİ – İshalden inhiyaya ve istiskaya.</p> <p>RİHLETİ – Eyvah aman, Hokneti Efendi.</p> <p>HOKNETİ – İstiskadan sar’aya tutulursun.</p> <p>RİHLETİ – Hay! Hay! Aman, Hokneti Efendi.</p> <p>HOKNETİ – Sar’adan insibata düşersin.</p> <p>RİHLETİ – Aman dahilek, Hokneti Efendi.</p> <p>(...)</p> <p>(Ahmet Vefik 1928: 65, 66; 1933b: 97-99).</p>
---	--

Metnin parçaları arasındaki yer değişiklikleri aynı şekilde, bölünen sahneler arasında olmuştur. Bunların dışında uyarlayıcının biçimsel açıdan bir başka uyarlama kararı da kimi diyalogları ve metin parçalarını atlayarak erek esere katmamış olmasıdır. Bunların içinde en dikkat çekici olanı ikinci perdenin beşinci sahnesindeki Cléante ve Angélique’in karşılıklı söyledikleri sözde opera parçaları ve buna dair diyalogların uyarlama eserde tamamen çıkarılması olmuştur. Böylece beşinci sahne epeyce atlanarak kısaltılmıştır.

Kaynak eserin ikinci perde, dokuzuncu sahnesindeki Béalde'in Argan'ı eğlendirmek için çalgıcı ve rakkaselerin olduğu bir eğlence tertip etmesi ve arkasından gelen balet¹⁶⁹ de aynı şekilde atlanarak uyarlama metne alınmamıştır. Bunlardan başka, uyarlayıcı atlamalarla kaynak eserin yazarı Molière'in metindeki gölgesini de silikleştirmek istemiştir. Bunun için ikinci perde üçüncü sahnede yer alan Béalde'in Molière'in tıp bilimi ve doktorlarla ilgili görüşlerini dillendirdiği kısımlar uyarlamada yer yer atlanarak metinden çıkarılmıştır.

Metnin bölümlendirilmesi açısından belirleyici ayrımlardan biri olan sonda da atlama ve kısaltmaya gidilmiştir. Kaynak eserde, hizmetçinin oynadığı oyun sahnesinde kızının kıymetini anlayan Argan, kızını sevdiği delikanlı Cléante'e vermeyi damadın tıp eğitimi olarak doktor olması şartıyla kabul eder. Cléante bu şartı memnuniyetle kabul eder. Fakat Argan'ın kardeşi Béalde'in daha iyi bir fikri vardır: Hekimlere böylesine sevgi ve saygı besleyen hastalık hastası Argan'ın kendisinin doktor olmasını teklif eder. Akıllı hizmetçi Toinette de bu fikri destekler. Uyarlama eser işte bu noktada, cariye Hayfa'nın efendisinin doktor olması teklifini makul bulmasıyla biter. Kaynak eser ise takip eden diyaloglarla devam eder. Argan doktor olmayı isteyip nasıl mümkün olacağını sorunca, Béalde hekim cübbesi giymesinin yeterli olduğunu, üstüne bir de tanıdığı bir tıp fakültesinin salonuna kadar gelip kendisine tıp diploması verebileceğini söyler. Argan teklifini kabul edince Béalde, Angélique ve Cléante'e oynamak istediği oyunu açık edip, kendisine katılmalarını ister. Angélique ve Cléante'in de oyuna katılmalarıyla eser sonlanır. Bu fakülte ve diploma oyununun atılmasının sebebi, o günün erek kültürü ve yaşayışı açısından durumun gerçekçi görülmemiş olması, dolayısıyla izleyicinin yadırgayabileceği endişesinden kaynaklanıyor olmalıdır¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Fransızca özgün metinde ikinci perde ile üçüncü perde arasında bir balet vardır. Kaynak eser olarak aldığımız İsmail Hami Dânişment çevirisinde bu balet yoktur; ancak Dânişment eklediği notta bu kısım ile ilgili bilgi vermiş ve baletin XIV. Louis'yi eğlendirmek isteyen Molière tarafından sonradan araya sokuşturulduğunu belirtmiştir (Molière 1962: 60).

¹⁷⁰ "Türkiye'de cerrahlık, 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar, hekimlikten ayrı olarak ve usta-çırak yöntemi ile öğrenilmiş ve uygulanmıştır. Türkiye'de modern tıp ve cerrahi eğitiminin, Osmanlı Padişahı II. Mahmut'un onayı ile 14 Mart 1827 tarihinde kurulan Tıphane-i Amire ve Cerrahane-i Amire'de başladığı kabul edilir. Ordunun hekim ve cerrah ihtiyacı, bu okuldan mezun olan hekimler ve cerrahlar tarafından karşılanmaya çalışılmıştır" (Ataç 2004: 65). Yerli yaşayışta modern tıp eğitimi de uyarlamanın verildiği 19. yüzyılın ikinci yarısında doğmuştur. Daha önce herhangi bir eğitim kurumu yoktur, hekimlik eğitimi usta-çırak ilişkisine dayanmaktadır. Dolayısıyla yeni yeni eğitime başlayan ve sadece orduya hizmet

Neticede kaynak ve uyarlama eser biçimsel normlar açısından bir bütün olarak değerlendirildiğinde, genel olarak kaynak esere bağlı kalındığı görülür. Uyarlayıcının biçimsel açıdan aldığı en belirgin uyarlama kararı sahne sayılarını arttırmak ve kimi metin parçalarını atlamak olmuştur. Ancak metne eklenen sahneler uyarlayıcının dehasının ürünü özgün sahneler değildir. Kaynak eserin mevcut sahneleri bölünmüştür. Atlanan kısımlar ise erek kültüre uyumsuz, yabancı bulunduğu için uyarlamaya alınmamıştır. Bu biçimsel normu içeriğin niteliği belirlemiştir.

3.4.2. İçeriğe Ait (Metinsel-Dilsel) Normlar:

3.4.2.1. Olay Örgüsündeki Değişim: Hastalık hastası Argan'ın kendisini sömüren doktorundan ve kötü niyetli karısından kurtularak sonunda doktor olmaya karar verme öyküsünü yansıtan olay akışına, uyarlama eserde de büyük ölçüde bağlı kalınmıştır. Ancak hikâyeyi değiştirmeyecek şekilde kimi olayların atlandığı da dikkati çekmektedir. Söz konusu durum, aşağıdaki tablodan sahne sahne takip edilebilir. Kaynak eserde olup uyarlama esere alınmayan kısımlara italik yazılarak dikkat çekilmiştir.

		Kaynak eser	Uyarlama eser
I. Perde	I. Sahne	Argan kendi kendine konuşarak doktoru ve eczacısının yazdığı reçeteleri hesaplar.	Rihleti kendi kendine konuşarak doktoru ve eczacısının yazdığı reçeteleri hesaplar.
	II. Sahne	Argan, çağırdığında gelmeyen hizmetçiyi azarlar.	Rihleti, çağırdığında gelmeyen hizmetçiyi azarlar.
	III. Sahne	Argan, büyük kızı Angélique'i çağırır.	Rihleti, büyük kızı Selma'yı çağırır.
	IV. Sahne	Angélique, hizmetçi ile âşığı Cléante hakkında konuşur.	Selma, hizmetçi ile âşığı İmadi hakkında konuşur.
	V. Sahne	Argan, Angélique'ye bir talibi olduğunu söyler. Angélique âşığı sanır; ancak bir başkası	Rihleti, Selma'ya bir talibi olduğunu söyler. Selma âşığı sanır; ancak bir başkası

veren tıp fakültesinin, kaynak eserde olduğu gibi halkın yaşayışında etkin bir rolü yoktur. Bu sebeplerle kaynak eserin sonundaki fakülte oyunu uyarlamadan çıkarılmıştır.

		olduğu anlaşılır.	olduğu anlaşılır.
	VI. Sahne	Argan, karısı Beline'e hizmetçiyi şikâyet eder ve vasiyeti için bir noter getirmesini ister.	Rihleti, karısı Celma'ya hizmetçiyi şikâyet eder.
	VII. Sahne	Noter, Argan'ın örfi yasalar yüzünden eşine miras bırakamayacağını söyler ve akıl öğretir.	Rihleti, karısı Celma'ya hizmetçiyi şikâyet eder.
	VIII. Sahne	Angélique, hizmetçiden yardım ister. Bu sırada Béline, hizmetçiye seslenir.	Karısından vasiyeti için bir kâtip getirmesini ister.
	IX. Sahne	_____	Kâtip, Rihleti'nin örfi yasalar yüzünden eşine miras bırakamayacağını söyler ve akıl öğretir.
	X. Sahne	_____	Selma, hizmetçiden yardım ister.
	XI. Sahne	_____	Celma, hizmetçiye seslenir.
II. Perde	I. Sahne	Cléante, Angélique'i görmek için çalgı hocasının kılığına girerek eve gelir.	İmadi, Selma'yı görmek için çalgı hocasının kılığına girerek eve gelir.
	II. Sahne	Cléante, Argan'a kendisini tanıtır.	İmadi, Rihleti'ye kendisini tanıtır.
	III. Sahne	Angélique sevgilisini karşısında görünce şaşırır ve heyecanlanır.	Selma sevgilisini karşısında görünce şaşırır ve heyecanlanır.
	IV. Sahne	Angélique'in talibi Thomas, babasıyla beraber ziyarete gelir.	Selma'nın talibi Tamız, babasıyla beraber ziyarete gelir.
	V. Sahne	Anlaşılmaz bir dille konuşan Thomas'a Argan hayran olur. Cléante ve Angélique karşılıklı söyledikleri sözde opera parçasıyla duygularını anlatırlar.	Anlaşılmaz bir dille konuşan Tamız'a Rihleti hayran olur.
	VI. Sahne	Üvey annesiyle tartışan Angélique evlenmek istemeyince Argan kızını manastıra kapatmakla tehdit eder. Thomas ve babası Argan'ı	Üvey annesiyle tartışan Selma evlenmek istemeyince Rihleti kızını evden atmakla tehdit eder.

		muayene eder.	
	VII. Sahne	Eşi Argan'a Angélique'in odasında bir erkek gördüğünü küçük kızının da odada olduğunu söyler.	Tamız ve babası Rihleti'yi muayene eder.
	VIII. Sahne	Argan küçük kızını çağırarak gerçeği öğrenir.	Eşi Rihleti'ye Selma'nın odasında bir erkek gördüğünü küçük kızının da odada olduğunu söyler.
	IX. Sahne	Béralde kardeşi Argan'ı ziyaret ederek kızına talip çıktığını söyler. <i>Argan'ı eğlendirmek için beraberinde çalgıcı ve rakkaseler getirir.</i>	Rihleti küçük kızını çağırarak gerçeği öğrenir.
	X. Sahne	_____	Suat kardeşi Rihleti'yi ziyaret ederek kızına talip çıktığını söyler.
		<i>BALET</i>	_____
III. Perde	I. Sahne	<i>Béralde, Argan'a eğlenmenin iyi gelip gelmediğini sorar.</i>	Suat, Rihleti ile konuşmaya devam eder.
	II. Sahne	Hizmetçi Toinette ve Béralde, Angélique'e yardım etmek için anlaşırlar.	Hayfa ve Suat, Selma'ya yardım etmek için anlaşırlar.
	III. Sahne	Béralde, Argan'ı doktorların sahtekarlıkları hakkında uyarır ve Molière'in bir piyesine götürmek ister; ancak Argan ikna olmaz.	Suat, Rihleti'yi doktorların sahtekarlıkları hakkında uyarır ve Molière'in bir piyesine götürmek ister; ancak Rihleti ikna olmaz.
	IV. Sahne	Eczacı Fleurant şırıngayla gelip Argan'a iğne yapmak ister, Béralde izin vermeyince sinirlenir.	Eczacı Zühreti şırıngayla gelip Rihleti'ye iğne yapmak ister, Suat izin vermeyince sinirlenir.
	V. Sahne	Mösyö Purgon gönderdiği ilacı almayan Argan'ı hastalıklarla tehdit eder.	Rihleti, kardeşine doktoruyla arasını bozduğu için çıkışır.
	VI. Sahne	Argan kardeşine doktoruyla arasını bozduğu için çıkışır.	Hokneti gönderdiği ilacı almayan Rihleti'yi hastalıklarla tehdit eder.
	VII. Sahne	Toinette yeni bir doktorun geldiğini haber verir.	Rihleti, kardeşine doktoruyla arasını bozduğu için çıkışır.

	VIII. Sahne	Toinette doktor kılığına girip Argan'ın karşısına çıkar.	Hayfa yeni bir doktorun geldiğini haber verir.
	IX. Sahne	Toinette kendi kılığına dönerek Argan'ın karşısına çıkar.	Suat kardeşinin gönlünü almaya çalışır.
	X. Sahne	Doktor kılığındaki Toinette, Argan'ı muayene eder.	Hayfa doktor kılığına girip Rihleti'nin karşısına çıkar.
	XI. Sahne	Toinette, Argan'dan sevgisini ispat için eşi geldiğinde ölü taklidi yapmasını ister.	Rihleti, Hayfa ile doktorun benzerliğine şaşırır.
	XII. Sahne	Kocasının öldüğünü sanan Béline sevinince, Argan eşinin gerçek yüzünü görür.	Hayfa kendi kılığına dönerek Rihleti'nin karşısına çıkar.
	XIII. Sahne	Aynı oyunu Angélique'e de oynarlar. Angélique sevgisini ispat eder.	Rihleti, Hayfa ile doktorun benzerliğine inanamaz.
	XIV. Sahne	Argan doktor olması şartıyla kızını Cléante'e vermeyi kabul eder. <i>Béralde, Argan'a kendisini doktor yapabileceğini söyleyerek Angélique ve Cléante ile Argan'a bir oyun oynamaya hazırlanırlar.</i>	Doktor kılığındaki Hayfa, Rihleti'yi muayene eder.
	XV. Sahne	—————	Hayfa, Rihleti'den sevgisini ispat için eşi geldiğinde ölü taklidi yapmasını ister.
	XVI. Sahne	—————	Kocasının öldüğünü sanan Celma sevinince, Rihleti eşinin gerçek yüzünü görür.
	XVII. Sahne	—————	Aynı oyunu Selma'ya da oynarlar.
	XVIII. Sahne	—————	Selma sevgisini ispat eder.
	XIX. Sahne	—————	Selma sevgisini ispat eder.
	XX. Sahne	—————	Rihleti doktor olması şartıyla kızını Imadi'ye vermeyi kabul eder. Suat, Argan'a kendisinin doktor olmasını söyler.

Görüldüğü üzere, olay akışındaki ilk farklılık, kaynak eserdeki balet kısmının ve bunun öncesindeki eğlence davetinin uyarlamada olmamasıdır. Bu kısım atlanınca takip eden sahnede Argan ve Béralde’in eğlence hakkındaki konuşmalarına da bağlam dışı kaldığı için uyarlamada yer verilmemiştir.

Bu bağlamdaki son farklılık ise eserlerin final sahnelerinde görülür. Béralde’in Argan’a bir oyun oynamaya karar vermesi uyarlamaya alınmamıştır. Bu farklılıkları bütün olarak değerlendirdiğimizde, uyarlayıcının olay akışındaki müdahalesinin, öyküde belirleyici olan asıl olaylara dokunulmadan, bunlara eklenen daha küçük kimi olay halkalarının eksilmesi yolunda geliştiği neticesine varabiliriz. Uyarlayıcının bu kararı almasının sebebi ise sıraladığımız olayların erek kültüre yabancı olmasıdır. Öyküden çıkarılan bu olayların yerine ya da bunlardan bağımsız olarak uyarlamaya yeni olaylar ise eklenmemiştir.

3.4.2.2. Zaman ve Mekân Düzleminde Değişim: Kaynak eserde olaylar bir günlük oldukça kısa bir zaman diliminde yaşatılmıştır. Dış zaman belirtilmese de kimi ayrıntılar ipucu vererek eserin de kaleme alındığı XVII. yüzyılı işaret eder. Paris’in yazılı kanunlar yerine örfi kaidelerle yönetilmesi ve tıp tarihinde Harvey’in kanın vücuttaki dolaşımı/deveranı hakkında 1672’ye dek süren “circulateurs/ deverancılar” tartışması hep XVII. yüzyılda geçmiş olaylardır. Molière yazar olarak da dikkatini bu asra yöneltmiş, tanık olduğu kendi zamanının meselelerini eserlerine taşımıştır. Uyarlamada kaynak eserin geçtiği zaman dilimi güncellenerek eserin kaleme alındığı XVIII. yüzyıla taşınmıştır; ancak dış zamanı açık eden bir ifade yer almamaktadır.

Mekân düzleminde ise genel olarak eser Molière’in Fransa’sından, Ahmet Vefik’in Osmanlı topraklarına taşınarak yerleştirilmiştir. Kaynak eserde şehir olarak Paris geçmektedir; ancak uyarlamada herhangi bir şehir adı geçmemektedir. Kişilerin ismen yerleştirilmesinden mekânın da yerleştirildiği çıkarımına varırız. Daha yakın planda iç mekân olarak iki eser karşılaştırıldığında ise kaynak esere sadık kalındığı görülür. Her iki eserde de iç mekân Argan’ın/Rihleti’nin evidir. Evin farklı odaları dışında dış mekâna hiç çıkılmamıştır.

3.4.2.3. Kişiler Düzleminde Değişim: Kaynak eserin kişiler düzlemindeki yapısına, uyarlamada büyük ölçüde sadık kalınmıştır. Uyarlayıcı kaynak eserin kişilerini erek

metne taşırken, kişilerin sayısına ve eser içindeki konumlanışlarına müdahale etmemiştir. Her iki eserin kişileri de aşağıdaki tabloda sıralanmıştır.

Kaynak eser	Uyarlama eser
ŞAHISLAR	ŞAHISLAR
ARGAN, hastalık hastası.	RIHLETİ (Argan) ¹⁷¹ , Meraki ¹⁷² .
BELINE, Argan'ın ikinci karısı.	CELMA (Béline), ikinci karısı
ANGELIQUE, Argan'ın kızı, Cléante'nin sevgilisi.	SELMA (Angélique), kızı ve İmadi'nin sevgilisi.
LOUISON, Argan'ın küçük kızı.	HASENE (Loison), küçük kızı.
BERALDE, Argan'ın erkek kardeşi.	SUAT (Béralde), Meraki'nin kardeşi.
CLEANTE, Angélique'i seven delikanlı.	İMADİ (Cléante), Selma'nın yanığı.
M. DIAFOIRUS, hekim.	LIYNETİ (M. Diafoirus), hekim.
THOMAS DIAFOIRUS, oğlu; Angélique'in âşığı.	TAMIZ LIYNETİ (Thomas Diafoirus), oğlu ve Selma'nın namzeti.
MÖSYÖ PURGON, Argan'a bakan hekim.	HOKNETİ (Purgon), hekimbaşı.
MÖSYÖ FLEURANT, eczacı.	ZÜHRETİ (Fleurant), eczacı.
MÖSYÖ BONNEFOI, noter.	SITKI (Le Notaire), kâtip.
TOINETTE, hizmetçi kız.	HAYFA (Toinette), cariyeye.

Argan/Rihleti başkişidir. Diğer kişiler onun etrafında konumlanmıştır. Oyunda entrikayı kuran, yöneten ve çözen Toinette/Hayfa'dır. Mösyö Purgon/Hokneti, Mösyö Fleurant/Zühreti, Diafoirus/ Lıyneti ve oğlu tıp dünyasını temsil eden, sahtekârlık, paragözlük gibi olumsuz değerlerle yüklenmiş kişilerdir. Angélique/ Selma iyi yürekli kız evlat rolünü üstlenmişken, Béline/ Celma kötü yürekli, ikiyüzlü üvey annedir. Angélique ve Clémente eserde aşk ve evliliği temsil eden kişilerdir. İki sevgilinin evliliği beklenen ve onaylanan bir evlilikken, Argan/Rihleti ve Béline/Celma evliliği

¹⁷¹ Parantez içinde kaynak eserin kişilerinin adının verilmesi uyarlamanın 1933 baskısında karşımıza çıkmaktadır. 1900 ve 1928 baskısında bu parantez içi bilgiler yoktur.

¹⁷² Kişilerin tanıtımı 1928 ve 1933 baskısında verilmiştir. Önceki uyarlamada olduğu gibi kişilerin metin boyunca baş harfleriyle temsil edilmesi tercihi bu uyarlama için geçerli değildir. Böyle bir kısaltma olmadan açıkça kişilerin isimleri yazılmıştır.

menfaate dayalı, yanlış bir evliliktir. Kaynak eserde kişilerin yüklendiği rol ve değerler uyarlama eserde de muhafaza edilmiştir.

Uyarlama işlemi kişilerin isimlerinin yerlileştirilmesinde kullanılmıştır. Yabancı isimlere karşılık yerli isimler kullanılırken kişilerin özelliklerine göre isimler seçilmiştir. Hastalık hastası Argan'a, "göç, ölme, vefat" (Şemseddin Sami 2010: 995) anlamına gelen "Rihlet" kelimesinden türetilmiş Rihletî ismi verilerek, kurgulanan tipin hastalıktan, ölümden korkma özelliği vurgulanmıştır. Hokneti, Zühreti ve Lıyneti isimleri ise başkişi Rihletî'nin ismine ses özelliği açısından uydurularak verilmiştir. Rihletî ne kadar ölüme, tükenişe, mutsuzluğa dönük bir kişiye kardeşi Suat, "mutlu, bahtiyar" (Dilçin 2014: 353) anlamına gelen ismi gibi hayata, eğlenceye, mutluluğa dönük bir kişidir. Bunun gibi Selma, "güvenlik, barış, esenlik içinde olan" (Dilçin 2014: 339) anlamına gelen ismi gibi kötülük ve ikiyüzlülükten uzak, temiz bir kızken, onun adından bozma Celma, ismindeki terslik gibi entrikacı, sahtekâr bir kadındır. Son olarak efendisinin acınası haline sık sık hayıflanan Hayfa'nın ismi de "yazık, vah, eyvah!" (Şemseddin Sami 2010: 442) anlamına gelmektedir. Kaynak eserdeki Thomas'ın ise Tamız şeklinde değiştirilerek Yahudi muhite uyarlandığı kanısındayız. Bu ismin anlamının araştırılması sırasında "Tamır" şeklinde başka bir geleneksel Yahudi adına ulaşılmıştır. Uyarlayıcı bu isimden esinlenmiş olabilir. Örneklendirdiğimiz bu ismen yerlileştirme kararının dışında, kişilere konuşma ve tavır gibi özellikler açısından belirgin bir yerlileştirilme işlemi uygulanmamıştır.

3.4.2.4. Dil Unsurları Düzleminde Değişim: Uyarlayıcı kaynak eserin dil unsurlarını erek dile aktarırken, kimi kelime ve ifadeleri yerelleştirme ihtiyacı duymuş, bu yönde uyarlama kararları almıştır. Uyarlama eserde yerelleştirilen dil unsurlarının genel olarak üç çerçevede işlem gördüğü tespitine varabiliriz: Kişilerin unvan ve mesleklerini ifade eden kelimelerde yerelleştirme, günlük hayata dair kelime ve kavramlarda yerelleştirme ile ünlem ve seslenme ifadelerinde yerelleştirme.

Kaynak eserin dili üzerinde ilk fark edilen yerelleştirme, kişilerin isimleri yerelleştirilirken unvan ve mesleklerinin de yerli kültüre uyarlanması olmuştur.

“Mösyö”nün “efendi”, “madam”ın “hanım”, “hizmetçi”nin “cariye”, “noter¹⁷³”ın “mahkeme mukayyidi/kâtip” olması bu uygulamaya örnektir.

Günlük hayata dair kelime ve kavramlardaki uyarlamaya ise birinci perdenin ilk sahnesinde doktoru ve eczacısının yazdığı ilaçların hesabını yapan Argan’ın para birimi olarak “frank” ve “santim” gibi Fransız ölçülerini kullanmasına karşın, Rihleti’nin aynı hesabı “para” ve “kuruş” gibi yerli para birimi ölçüleriyle yapması örnek olarak gösterilebilir. Bunlardan başka kaynak eserin diyaloglarındaki ünlem ve seslenme sözcükleri de uyarlama eserde erek dildeki karşılıklarıyla yerleştirilerek kullanılmıştır. Uyarlama metinde yer alan “lebbeyk”, “ey efendi”, “hey birader”, “a kız”, “ha aman”, “vah vah”, “beri bak”, “beri gelindi” gibi sözcükler bu yerleştirmelerden bazılarıdır.

Kaynak eserin dil açısından özelliklerinden biri de başkişi Argan’ın sık sık küfürlü, argo ifadeler kullanmasıdır. Bu dil özelliği uyarlama esere geçerken Rihleti de aynı diyaloglarda küfürlü, argo konuşmuştur; ancak tüm bu ifadeler daha da yerleştirilerek, erek kültürün halk ağzındaki karşılıklarıyla verilmiştir:

Kaynak eser	Uyarlama eser
“(…) ARGAN. - Hay rezil, hay kaltak!” (Molière 1962: 6).	“(…) RİHLETİ. - Hain, murdar, musibet!” (Ahmet Vefik 1928: 6; 1933: 11).
“(…) ARGAN. - Vereceğim işte. Sen ne karışıyorsun, aşifte, edepsiz karı?” (Molière 1962: 15).	“(…) RİHLETİ. - Ha, ona vereceğim. İşte düdük sen usul ol! Sen niye karışırısın sümsük! Hayasız sürtük! A, güdük hödük! (Ahmet Vefik 1928: 16; 1933b: 25)

¹⁷³ “Noter” kelimesi Fransızca “notaire” (< Lat notarius) kelimesinden gelmektedir (TDK Güncel Türkçe Sözlük). Fransa’da ilk zamanlarda noterlik işleri, sinyorlar ve mahkemeler tarafından görülürdü. On altıncı yüzyılda bunlara, Tabellion veya Garde-Note denirdi. Kral Dördüncü Henry zamanında bu kimselere Noter adı verildi ve babadan oğula geçen bir meslek halini aldı. İslamiyette noterlik işleri Kur’an-ı kerim’de, bir borcun adil bir kâtip tarafından şahit huzurunda yazılması emredildiğinde, başlamış ve bu işlemi yapana “katib-i adil” denmiştir. Osmanlı Devletinde noterlik işlerini kadı veya naibler yapardı. 1877’de bunlara “mukavelat muharriri”, “mahkeme mukayyidi/kâtip” denilmiş ve bu isimde bir tüzük yürürlüğe girmiştir (Umur 1983: 80).

Yerelleştirme işleminin yanında dil açısından kaynak eserdeki kimi parantez içi bilgi cümlelerinin uyarlama metinden çıkarıldığı da görülmüştür. Örneğin, kaynak eserde babasının pataklayarak bildiklerini söylemeye zorladığı Louison'un bu durumdan kurtulmak için ölmüş gibi yapması okuyucuya parantez içi ifade olarak verilirken, uyarlama eserde bu ifade çıkarılmıştır. Uyarlayıcı kaynak eserdeki kişilerin konuşma esnasındaki hal ve tavırlarına dair bilgiler veren bunun gibi cümlelerin bazılarını uyarlama metne alma ihtiyacı duymamıştır.

Son olarak uyarlama metne bazı Arapça kelime ve cümlelerin de eklenmesi dikkatimizi çekmiştir. Kaynak eserde Argan'ı muayene eden Mösyö Diafoirus ve oğlu Thomas'ın aralarında geçen tıbbi terimlerin yerine uyarlama esere bazı Arapça kelimeler eklenmiştir. Dildeki bu oynamanın sebebi Molière'in dile yüklediği anlamdır. Diğerlerinin anlayamayacağı bir dille, Latince konuşarak hastalarına bilgili, âlim görünerek aldatan doktorlar Molière'in eleştirdiği çağına dair aksaklıklardandır. Ahmet Vefik de doktorların konuşma dilindeki bu hilesini yerel dile taşırken yerli okuyucu/seyirciye yabancı gelip anlaşılmadığı için hayranlık uyandıracak dili Latince yerine Arapça olarak kurgulamıştır. Kaynak eserde Argan ve Beralde, uyarlamada Rihleti ile Suat arasında geçen konuşmada Latinceye Arapça da eklenmiş ve doktorların bu hilesi şöyle vurgulanmıştır:

Kaynak eser	Uyarlama eser
<p>“ARGAN. - Şu halde sana göre hekimler hiçbir şey bilmiyorlar demek?</p> <p>BERALDE. - Bir şey bilmiyorlar diyemem, bilirler ağabey. Ekseriyetle çok iyi edebiyat bilirler, <i>Latincenin</i> kibarcasını konuşurlar, bütün hastalıkların <i>Yunanca</i> ismini bilirler, tariflerini, tasniflerini bilirler; ama tedaviye gelince, işte onu zerre kadar bilmezler” (Molière 1962: 65).</p>	<p>“RIHLETİ. - Vay birader sen bu tabiplere inanmıyor musun?</p> <p>SUAT. - Hayır efendim, inanmıyorum, hiç itimadım yok. Bundan akideye bir zarar var mı? Tabipler <i>Latince</i> söylemesini bilir. Hastalıkların, azanın, edviyenin <i>Arabî</i> isimlerini sayarlar, ilimleri bir safsatadan ibarettir. (...)” (Ahmet Vefik 1928: 60; 1933b: 87, 88).</p>

Latince, tıp biliminin tüm dünyada referans olarak kabul ettiği mesleki dildir. Kaynak eserdeki doktorlar Latince kelimeler kullanarak hastaları etkilerken, uyarlama eserde de

bu evrensel dil kabul edilmekle birlikte erek kültürdeki eşdeğeri olan Arapça da eklenmiştir.

3.4.2.5. Kültürel Öğeler Düzleminde Değişim: Kaynak eserin erek yazın dizgesine uyarlanma sürecinde, en önemli değişikliklerin kültürel malzemenin aktarımı sırasında uygulandığı görülmüştür. Uyarlayıcı Ahmet Vefik, kaynak esere kültürel öğeler düzleminde tekrarlama, değiştirme, çıkarma ya da yok sayma şeklinde müdahale ederek kendi metnini oluşturmuştur.

Kaynak esere ait kültürel unsurlar, uyarlama eserde genellikle çıkarılıp değiştirilmiş, “deverancılar” meselesi dışında pek tekrar edilmemiştir. Tıp tarihinde ‘Deverancılar’, 1666’da Harvey tarafından bulunan kadının vücudtaki deveranını savunan gruptur. Bu düşünce 1672 tarihine dek Paris Tıp Fakültesince reddedilmiştir. Kaynak eserin kişilerinden Thomas Diafoirus tıp fakültesinden deverancılar aleyhine yazdığı tezle yeni mezun olmuş bir doktordur. Thomas Diafoirus, müstakbel nişanlısı Angélique ile tanışırken tezinden de bahsetmiştir (Molière 1962: 39). Aynı diyalog uyarlama eserde de Selma ile tanışan genç Doktor Tamız Liyneti tarafından da tekrarlanmıştır (Ahmet Vefik 1928: 43; 1933: 63). Yani XVII. yüzyılda doğruluğu tartışılıp kabul edilen bu tıbbî gerçek, XIX. yüzyılda yazılan uyarlamada, iki yüzyıl sonra aynı şekilde tekrar edilmiştir. Bu diyalogun uyarlama eserin verildiği devrin şartlarına uyarlanarak değiştirilmesi ve bu tıbbî bilginin güncellenmesinin uyarlama işlemi açısından daha doğru olabileceği kanısındayız. Ancak Batı’yı yüzyıl geriden takip eden Osmanlı için bu bilgiler yeni öğrenilmiş olabilir.

Kültürel içerik açısından uyarlama eserde değiştirilen unsurlar ise oldukça fazladır. Tüm bu değişiklikleri birkaç başlık altında toplayabiliriz: Daha önce dil bahsinde de değindiğimiz gibi günlük yaşam kültürüne dair unsurlar, örf ve âdetle ilgili unsurlar ile dinî unsurlar. Günlük yaşam kültürüne dair farklılıklar özellikle ticari birimlerde kendini gösterir. Kaynak eserin başında kendisine yazılan ilaçların ücretlerini hesaplayan Argan, bu iş için “marka”lar kullanır (Molière 1962: 3). Bunlar aracılığıyla sayı sayar. “On yedinci asırda okuma yazma bilmeyenlerle kalemsiz hesap yapmak isteyenler böyle birtakım markalar kullanırlardı” (Danışment 1962: 3). O devrin adamı olan Argan, hesap için bu aracı kullanırken, XIX. yüzyılın insanı Rihleti, marka

kullanmaz, önünde hesap kâğıtları vardır (Ahmet Vefik 1928: 3; 1933: 8). Kaynak eserdeki “frank” yerine erek kültürün ticari hayatındaki yerli birimler olan “para”, “kuruş” ve “altın”ın kullanılması da bu bağlamdaki değişikliklerdir.

Eğlence anlayışı da günlük yaşam kültürünün bir parçasıdır. Kaynak eserde Thomas’ın müstakbel nişanlısı Angélique’yi davet etmesi gereken yerler başka, uyarlama eserde Tamız’ın Selma’yı davet etmesi beklenen yerler daha başkadır. Eğlence anlayışındaki bu kültürel uyarlamayı aşağıdaki tablo aracılığıyla takip edebiliriz:

Kaynak eser	Uyarlama eser
<p>“THOMAS DIAFOIRUS. – Keza pederi âlilerinin müsaadeleriyle, hoşça vakit geçirip eğlenmek üzere sizi bir <i>kadın teşrihi</i> seyretmeye davet ederim: <i>Kadavra</i> üzerinde bendeniz izahat vereceğim.</p> <p>TOINETTE. – Aman ne hoş eğlence! Bazı kimseler nişanlılarına <i>komedî seyrettirirler.</i> Ama teşrih ameliyatı seyrettirmek doğrusu daha âşıkane dir” (Molière 1962: 40).</p>	<p>“TAMIZ LIYNETİ. – Eğer efendim. (Gene Rihletî’ye temenna eder.) Tecviz buyurlarsa bugünlerde bir <i>emree teşrih</i> edeceğim. Onun seyrine sizi davet ederim.</p> <p>HAYFA. – Ah işte bu zevkli seyir olmalıdır. Halk <i>ziyafete, mesireye davet eder.</i> Ama bu teşrih daveti doğrusu daha tatlı ve rana, pek zarif. Buna gönlüm bayıldı (Ahmet Vefik 1928: 44; 1933b: 63, 64).</p>

Angélique’yi eğlence olsun diye kadavra incelemesi seyretmeye davet eden Thomas’ı eleştiren Toinette, bunun yerine daha kabul gören bir eğlence olan komedi seyretmeye davet etmesi gerektiğini söyler. Batı kültüründe günlük yaşamın eğlenceleri tiyatroya, operaya gitmektir. Aynı teklifi Selma’ya yapan Tamız’ın daveti de Hayfa tarafından eleştirilmiştir; ancak komedi yerine ziyafete ya da mesireye davet etmesi beklenmiştir. Kaynak kültürün eğlence hayatına yerleşmiş olan komedi izlemeye gitme etkinliği erek kültüre uyarlanırken ziyafete ve mesireye gitme şeklinde değiştirilmiştir. Dahası tiyatroya komedi izlemeye gitmek o günün Osmanlı toplumu için genele yayılmasa da kısıtlı bir çevre için mümkün bir şeydir; ancak kadınların bu eğlenceye erkeklerle beraber gitmesi yasaktır. Erek yaşam kültüründe, kadın erkekle beraber ziyafete, mesireye gidebilir.

Uyarlamada farklılaşan bir başka günlük yaşam kültürüne ait unsur da yeme içme alışkanlıklarıdır. Kaynak eserde doktor kılığına giren Toinette, efendisi Argan’a yiyip

içmesi gerekenleri anlatırken Batı kültürünün yeme içme alışkanlıkları içindeki yiyecek ve içecekleri sıralarken, Hayfa, Rihleti için bizim kültürümüzde kabul görmüş olanları tavsiye eder.

Kaynak eser	Uyarlama eser
<p>“(…)</p> <p>TOINETTE. – Vay cahil, vay eçhel, vay eçhelicühelâ, vay! <i>Şarabınıza</i> katiyen su katmayacaksınız; çok sulu olan kanınızı biraz kuvvetlendirip kıvamına getirmek için çok <i>sığır eti, çok domuz eti, çok Felemenk peyniri, çok bulgur, çok pirinç, çok kestane, çok kağıthelvası</i> yiyeceksiniz; kanınız ancak bunlarla koyulaşıp kıvamına gelebilir. Sizin doktorunuz hayvanın biriymiş. Size bizzat ben bir doktor seçip göndereceğim; Paris’e uğradıkça ara sıra kendim de gelip yoklayacağım” (Molière 1962: 83).</p>	<p>“(…)</p> <p>HAYFA. – Cahil, eçhel, müstehcel. Size <i>sığır eti</i> lazım. Ama <i>yahni, âlâ kebab, tandır püryani, kuvvetli paçalar, donmuş et suları...</i> İşte böyle şeyler. Ben size bu taraflara uğradıkça mahsus gelir bakarım. Sizin tabipler pek eşek, ama pek. Kuvvetiniz akla sıçramış <i>öküz eti</i>yle vücuda döndürmeli. (...)” (Ahmet Vefik 1928: 74; 1933b: 110).</p>

Yukarıdaki tabloda da görüleceği üzere uyarlayıcı, kaynak kültürün yiyeceklerini erek kültüre uyarlamış, öncelikle bizim yeme içme kültürümüzde dini kurallarla haram sayılan şarabı ve domuz etini çıkarmıştır. İkinci aşamada o devrin Osmanlı toplumundaki yiyeceklerin arasında olmayan bir tür Hollanda peyniri olan Felemenk peyniri çıkarılmıştır. Erek yeme içme kültüründe de yeri olan sığır eti tekrarlanırken yahni, kebab, tandır püryani, paça ve et suyu da eklenerek bize özgü yerel yiyecekler sıralanmıştır.

Günlük yaşamda kadın ve erkeğin konumu ve özgürlükleri konusunda kaynak kültür ile erek kültür arasında örf ve âdetlerle yönetilen önemli farklılıklar olduğu için bu düzlemde de uyarlama kararı alınmıştır. Kaynak eserin âşıkları Cléante ve Angélique’in tanışma şekilleriyle başlayan kadın-erkek ilişkisindeki uyarlama, Cléante’nın kılık değiştirerek Angélique’in evine girmesi sırasında yaşananlarla devam etmiştir. Kaynak eserde Angélique tiyatroya gittiği sırada Cléante ile tanışmıştır (Molière 1962: 29). Uyarlamada ise kadının tiyatroya gitmesi ve bu sırada bir de erkekle tanışması uygunsuz ve yasaklanan davranışlar olduğundan Selma, tiyatro gitmek yerine gezmeye gönderilmiş, bu sırada İmadi ile tanışmıştır (Ahmet Vefik 1928: 33; 1933b: 51).

Sevgilisi Angélique’yi görebilmek için çalgı hocası kılığına giren Cléante’i evin hizmetçisi, Angélique’in odasına yönlendirirken, uyarlamada musiki hocası kılığında eve gelen İmadi, çalgı odasında ağırlandıktan sonra, O dönemin örf ve âdetlerine göre ev yaşayışı haremlik ve selamlık şeklinde ayrılarak, böylece erkeğin kadını görmesi engellenirken, eve dışarıdan gelen yabancı bir erkeğin, evin genç kızının odasına buyurulmasının imkânı yoktur. Dolayısıyla yerel kültüre aykırı olan bu durum, uyarlama eserde “matmazelin odası”, “çalgı odası” şeklinde değiştirilerek aşılmıştır.

İlerleyen sahnelerde bu kültürel farklılığa rağmen, Cléante de İmadi de sevgililerinin odasına girmeyi başarırlar; ancak bu kısıtlı sürede aşklarını gösterme şekilleri farklıdır. Cléante, Angélique’in karşısında diz çöküp elini öperek, “seni seviyorum, sen dünyanın en güzel kızsın” derken; İmadi sevgilisinin ayaklarına kapanır ve herhangi bir sevgi sözcüğü etmeden elini öper. Erkeğin sevgilisinin karşısında diz çöküp ellerini öperek kimi zaman sözel olarak kimi zaman serenat şeklinde ilân-ı aşk etmesi Batı romantizminin yansımasıdır. Kaynak kültürün bu romantik davranışı, erek kültürde sevgilinin ayağına kapanarak merhamet dilemek şeklinde uyarlanarak yerleştirilmiştir. Âşıkâne sözler ve iltifatlarla ilân-ı aşk etmek ise erek kültürdeki âşık-mâşuk ilişkisine yabancı bulunarak metinden çıkarılmış olmalıdır.

Bir diğer örfi farklılık da kaynak eserde Thomas Diafoirus’nun müstakbel kayınbabası, kaynanası ve nişanlısıyla tanışma merasimi ile uyarlama eserde Tamız Liyenti’nin tanışma merasiminde dikkati çeker. Kaynak eserde Thomas, kayınpederi olacak Argan’a karşı sevgi ve saygısını sözel olarak ifade ederken, kayınvalidesi sandığı Angélique’in elini öpmüştür (Molière 1962: 36). Kadınların elinin öpülmesi Batı’da centilmen, soylu erkeklerden beklenen bir nezaket göstergesidir. Aynı tanışma sahnesi uyarlama esere aktarılırken Tamız, kayınvalidesi sandığı Selma ile kayınbabası olacak Rihleti’nin de elini öper (Ahmet Vefik 1933b: 58, 59). Çünkü el öpmek bizim kültürümüzde bayanlara nezaketin değil, büyüklere saygının göstergesidir. Dolayısıyla el öpmek eyleminin hem yöneltildiği kişiler hem de taşıdığı anlam yerleştirilerek erek kültüre uyarlanmıştır.

Kaynak eserdeki yabancı kültürel unsurları yerlileriyle değiştirme kararı son olarak dinî öğelere de uygulanmıştır. Argan ve Rihleti’nin uygun gördükleri damat adayıyla

evlenmeyi reddeden kızları Angélique ve Selma’yı tehdit ettikleri sahne bu tür uyarlamaya örnektir.

Kaynak eser	Uyarlama eser
“ ARGAN. – Bana bak, sen şimdi iki şıkkın birini seçeceksin, bu işin ortası yok: Ya dört güne kadar Mösyö ile evlenecek yahut bir <u>manastıra kapanacaksın</u> . (Belin’e) Sen şimdi üzülme ben onu yola getiririm” (Molière 1962: 52).	“ RİHLETİ. – Beni dinle kızım, beri bak. Dört güne kadar nikâha hazır ol; ikrarını ver. Yahut seni <u>evden tardederim</u> . (Celma’ya hitaben) Hep görürsünüz. Onu nasıl yola korum” (Ahmet Vefik 1928: 49; 1933b: 71).

Argan’ın kızını manastıra kapatmakla tehdit etmesinin dini farklılık sebebiyle yerel kültürde karşılığı yoktur. Uyarlayıcı bu yabancı dini öğeyi çıkararak, babaya manastıra kapatmak yerine evden sürmek tehdidini ettirmiştir. Bu konudaki uyarlamaya Argan ve Rihleti’nin eşleri Béline ve Celma’ya miras bırakmak üzere noterle görüştükleri sahne de örnek gösterilebilir. Noter Argan ve Rihleti’nin isteğini şu sebeplerle uygunsuz bulur:

Kaynak eser	Uyarlama eser
“ NOTER. – Memleketin örf hukukuna mugayir olduğu için. Eğer örf ve âdet yerine yazılı kanunlarla idare edilen bir memlekette olsaydınız, o zaman verebilirdiniz; fakat Paris şehri ile örf ve tâbi diğer şehirlerin hemen hepsinde böyle vasiyetlerin hiçbir hükmü yoktur, burada öyle şey olmaz. (...)” (Molière 1962: 24).	“ SITKI. – Efendim, sizin niyetinizi beyan ve ilâm eyledi. Ve hakkında olan tasavvurat-ı âlinizi güzel ifham eyledi. Ancak ben de, ruhsat buyurursanız, şurasını ifade edeyim ki, zevç ve zevceye vasiyetname ile bir şey ihda ve hibe eylemesi kâbil değildir. Mugayir-i nass u sâk olur. Eğer muamele suretinde bile olsa ikale lazım değildir” (Ahmet Vefik 1928: 28; 1933b: 43).

XVII. asırda Fransa’da yönetim şekli bölge bölge farklılık göstermektedir. Güney Fransa yazılı kanunlarla yönetilirken, Paris ve çevresi örf ve âdetlerle yönetilmiştir. Paris’te yaşayan bir erkeğin eşine miras bırakması da bu kaidelere göre mümkün değildir. Bu durum uyarlama esere alınırken örf ve âdetle yönetilen Paris yerine, İslam hukukuna göre idare edilen Osmanlı mülkü konularak yerli kültürdeki eşdeğeri benimsenmiştir.

Kültürel öğelerin uyarlanması açısından tekrar ve değişiklikten başka başvurulan diğer bir yöntem de erek kültürde karşılığı olmayan kimi unsurların yok sayılıp, uyarlama metne alınmamasıdır. İlk bakışta fark edilen de kaynak eserde olup uyarlamada olmayan bu tür eksiltmelerdir. Özellikle ikinci perdenin sonunda önemli ölçüde eksiltme yapılmıştır. Bölümlendirme meselesinde de değindiğimiz gibi Béalde'nin, ziyaretine geldiği ağabeyini, Arap kıyafetinde Mısırlı çalgıcılarla rakkaselerin olduğu bir eğlenceye götürmek istemesi ve hemen ardından gelerek ikinci perde ile üçüncü perde arasında yer alan balet, uyarlama esere hiç alınmamıştır. Böyle bir eğlence ve ardından gelen balet kültürel düzlemde erek kültüre yabancı bulunduğu için uyarlama eserden çıkarılmış olmalıdır; ancak bu yabancı öğelerin yerleştirilerek erek kültürdeki eşdeğerlerinin neden kullanılmadığı da merak konusudur.

İkinci perdenin son diyalogunda Suat ağabeyi Rihleti'nin hıyarışembe yemek yerine eğlenmesini öğütlemiş, bu eğlencenin ne tür bir eğlence olduğu açıklanmadan perde kapanmıştır. Diyalogu böyle yarım bırakmak yerine, Türk kültürüne uygun bir eğlence eklenerek uyarlama işlemi tamamlanabilirdi kanısındayız. Eseri birebir çeviren İsmail Hâmi Dânişment'in de belirttiği gibi “*eser Türk sahnesinde temsil edilirken ikinci perdenin indiği sırada bu baletin yerine orkestra münasip bir Şark havası çal(abilirdi)*” (Molière 1962: 60).

Kaynak eserde Batı kültürüne özgü bir sanat dalı olan baletten başka, bir de opera parçası yer almaktadır. İkinci perdenin beşinci sahnesinde çalgı hocası kılığında Argan'ın evine giren Cléante, onun isteği üzerine sevgilisi Angélique ile aslında karşılıklı olarak kendi duygularını paylaştıkları bir opera parçası seslendirmiştir (Molière 1962: 42-46). Argan'ın ricası üzerine açılan bu opera bahsi ve sözde opera parçası, uyarlama eserden tamamen çıkarılarak takip eden sahneye geçilmiştir.

Bunlardan başka, özellikle dini konularda ve kadın ile erkeğin toplum içindeki rolü konusunda, örf ve âdetler gibi toplumsal kurallara uymayan unsurlar, erek kültürde de eşdeğerleri bulunamadığında, uyarlayıcı bu kısımları metinden tamamen çıkarma kararı almıştır. Kaynak eserde, Angélique'in kendisine tezini vermek isteyen Thomas'ı reddetmesi üzerine araya giren Toinette, tezin resimleriyle ilgilenir ve bunları duvara asmak üzere ister. Üçlü arasındaki bu diyalog uyarlama eserde şöyle geçmektedir:

Kaynak eser	Uyarlama eser
<p>“THOMAS DIAFOIRUS, cebinden tomar halinde büyük bir tez çıkarıp Angélique’e takdim ederek. – Çakerlerinin deverancılara karşı yazdığım bir tezi pederi âlilerinin müsaadeleriyle fikri bendegânemin en turfanda mahsulü şeklinde kerime-i muhteremelerine arz ve takdime ictisar ederim efendim.</p> <p>ANGELIQUE. – Efendim, bu benim için kilitli kasa, açılmaz kese demektir; ben böyle şeylerden anlamam.</p> <p>TOINETTE. – <i>Verin verin, tezhibi, tasviri işe yarar, hiç olmazsa bizim odanın duvarlarına yapıştırırız.</i></p> <p>THOMAS DIAFOIRUS. – Keza pederi âlilerinin müsaadeleriyle, hoşça bir vakit geçirip eğlenmek üzere sizi bir kadın teşrihi seyretmeye davet ederim: Kadavra üzerinde bendeniz izahat vereceğim” (Molière, 1962: 39, 40).</p>	<p>“TAMIZ LİYNETİ, cebinden dürülmüş halde bir tomar çıkararak. – Eğer efendim. (Temenna eder.) Ruhsat buyurlarsa devraniler aleyhine tertip ettiğim şu cedelnameyi küçük hanıma ilmimin taze mahsulü ve turfanda mesmuru olarak takdim ve ihda edeyim.</p> <p>SELMA. – Efendim, ben öyle şeyden ne anlarım. Nafile kap kaçak olur.</p> <p>TAMIZ LİYNETİ. – Eğer efendim. (Gene Rihleti’ye temenna eder.) Tecviz buyurlarsa bugünlerde bir emree teşrih edeceğim. Onun seyrine sizi davet ederim” (Ahmet Vefik 1928: 43; 1933b: 63).</p>

Tablodan da takip edileceği üzere uyarlama eserde Toinette’in tezi istediği diyalog metinden çıkarılmış, Tamız’ın takip eden diyaloguna geçilmiştir. Uyarlayıcının bu kararı almasında dini inanışlar etkili olmuştur diyebiliriz. Çünkü bilindiği üzere o devrin dinî kaidelerine göre duvara resim, fotoğraf asmak, evde resim bulundurmak günah sayılmaktadır. İçinde resim bulunan eve meleklerin girmeyeceğine inanılmaktadır. Bu dinî farklılık sebebiyle, Ahmet Vefik bu diyalogu erek kültüre uygun bulmayarak metinden çıkarmıştır. Yine bu sebeple olsa gerek Thomas’ın Angélique’i, Antik Mısır heykeli Memnon’a benzeterek övdüğü diyaloga da müdahale edilmiş, bu heykel benzetmesi resim gibi heykelin de dini açıdan yasaklanması sebebiyle uyarlama metinden çıkarılmıştır.

Dinî farklılık sebebiyle kaynak eserde sık geçen şarabın da uyarlama metinden çıkarıldığı görülmektedir. Şarabın geçtiği sahnelerdeki uyarlayıcı müdahalesine, Toinette’in doktor kılığına girerek Argan’ı muayene ettiği sahnede, akciğer teşhisini

koyarken şarapla ilgili sorduğu soru ve aldığı cevabın uyarlama eserdeki yorumlanması örnek olarak gösterilebilir:

Kaynak eser	Uyarlama eser
<p>“ (...)</p> <p>ARGAN. - Bazı günler de karnımda kulunca benzer ağrılar olur.</p> <p>TOINETTE. - Akciğer. Yemeklerinizi iştiha ile yer misiniz?</p> <p>ARGAN. - Evet, efendim.</p> <p>TOINETTE. - Akciğer. <i>Canınız biraz şarap ister mi?</i></p> <p>ARGAN. - Evet efendim.</p> <p>(...)” (Molière 1962: 82).</p>	<p>“ (...)</p> <p>RİHLETİ. - Artık kolum kanadım kesilir.</p> <p>HAYFA. - İşte akciğerden. Yemeği iştiha ile yer misiniz?</p> <p>RİHLETİ. - Evet pek iştiha ile!</p> <p>HAYFA. - <i>Ay bundan da gider misiniz? (İşaret).</i></p> <p>RİHLETİ. - Evet tabibin emrile!</p> <p>(...)” (Ahmet Vefik 1928: 73; 1933b: 108).</p>

Kaynak eserde şarap açık bir şekilde geçerken, uyarlama eserde dinî yasaklar sebebiyle çıkarılarak sansürlenmiştir; ancak yine de parantez içindeki tavrı açıklayan ifade ile şarabın işaret edilerek sorulduğunu anlıyoruz. Cevap olarak Argan, sadece “evet” yanıtını verirken, uyarlamada Rihleti “tabibin emrile” yanıtını vererek bu yasağı doktorun emri olduğu için çiğnediğini ifade etmiştir.

Yine kaynak kültür ve erek kültür arasındaki dinî farklılık sebebiyle Angélique’in babasının öldüğünü sandığı sahnede kendisini istemeye gelen sevgilisi Cléante’e evliliğin artık mümkün olmadığını, rahibe olup manastıra kapanacağını söylemesi uyarlama eserde şöyle değiştirilmiştir:

Kaynak eser	Uyarlama eser
<p>“ (...)</p> <p>ANGELIQUE. - Aman, Cléante, artık öyle şeylerden bahsetmeyelim. Bundan sonra evlenmeyi kim düşünür? Ben babacığımı kaybettikten sonra bir daha insanların içine çıkar mıyım, artık evlenir miyim? Ömrümde evlenmem! Ah, babacığım demin senin</p>	<p>“ (...)</p> <p>SELMA. - Efendim, artık onu söylemeyiniz. Babam gittikten sonra bana dünya haram olsun. Ah babacığım, sana karşı durmuştum. Ahtım olsun şimdi emrini tutayım. Artık ere varmak lakırdısını bir daha etmem. Elini bir kere</p>

emirlerine karşı gelmişim ama şimdi bari son sözünü yerine getireyim de sana karşı yaptığım kusuru biraz tamire çalışayım. İşte sana söz veriyorum babacığım, bugünden tezi yok, <i>rahibe olacağım, manastıra kapanacağım</i> ; ne olur artık müsaade et de ellerini öpeyim, sen benim velinimetimsin babacığım” (Molière 1962: 91, 92).	daha öpeyim babacığım” (Ahmet Vefik 1928: 79, 80; 1933b: 117).
---	--

Angélique’in rahibe olup manastıra kapanmak arzusu, manastır ve rahibeliğin dinin temel unsurlarından olduğu kaynak kültür için anlamlıdır; ancak Müslümanlığın hâkim olduğu erek kültür içinde bu unsurların karşılığı olmadığından uyarlama metinden manastıra kapanıp rahibe olmak bahsi çıkarılmıştır.

Kadının kaynak kültürdeki gibi sosyal yaşayışta özgür ve söz sahibi olmaması sebebiyle kaynak eserde geçen erek yaşayışa, örf ve âdetlere uygunsuz gelecek ifadeler de metinden çıkarılmıştır. Thomas’ın evlilik ısrarına karşı direnen Angélique’in, eşini kendisinin seçeceğini dile getirip, bu aşamaya kadar istediği her şeyin kabul edilmesini beklemesi erek kültür için şöyle uyarlanmıştır:

Kaynak eser	Uyarlama eser
“ ANGELIQUE. – Eskiler eski zaman adamlarıymış efendim, biz yeniler de yeni zaman adamlarıyız. Bizim zamanımızda yapmacık yapmaya ihtiyaç yoktur; <i>biz bir kimseyi kendimize münasip bulursak, zorla sürüklenmeden de gitmesini biliriz.</i> Siz biraz sabrediniz, <i>eğer beni seviyorsanız, benim her istediğimi siz de istemelisiniz</i> ” (Molière 1962: 49).	“ SELMA. – Efendim, mütেকaddimîn mütেকaddimîndir. Biz bu zamane adamları oluyoruz. Zamanımızda öyle oyuncaklar, mukallitlikler bizlere lâıyk değildir. Siz biraz sabrediniz, <i>eğer bana bir temenniniz var ise ve gerçek ise benim de rızamı tahsil ediniz</i> ” (Ahmet Vefik 1928: 46; 1933b: 67).

Selma’nın cümleleri Angélique’e göre oldukça yumuşatılmış, “*biz bir kimseyi kendimize münasip bulursak*” ifadesi, erek kültürde kadının baba sözü üstüne söz söyleyip kendi uygun gördüğü adayla evlenmesi hoş görülmediğinden diyalogdan çıkarılmıştır. Angélique’in her isteğinin kabul edilmesi yolundaki beklentisi de uyarlama eserde iyice azaltılarak sadece rızanın alınması şeklinde verilmiştir. Aslında evlilikte kadının

rızasının sorulması bile erek kültürde genellikle ihtiyaç duyulmayan bir şeydir. Dolayısıyla Selma'nın beklentisinin en üst sınırı ancak bu olabilir.

Kaynak ve uyarlama eserde farklılık gösteren bir başka diyalog da aşağıya alıntıladığımız doktorunun Argan'ı/Rihleti'yi tehdit ettiği sahnedir:

Kaynak eser	Uyarlama eser
<p>“(…) MÖSYÖ PURGON. - Fenni celili tıbbı karşı müthiş bir suikast.</p> <p>ARGAN. - Sebep olan...</p> <p>MÖSYÖ PURGON. - <i>Fakültenin otoritesine karşı irtikâp olunan böyle bir cinayet cezasız kalmayacaktır</i>” (Molière 1962: 73).</p>	<p>“HOKNETİ. - Fenn-i celil-i tababete karşı bir kast-ı bihudud ve bimisal.</p> <p>RİHLETİ, <i>kardeşini göstererek.</i>¹⁷⁴ - Bu sebep oldu ki...</p> <p>HOKNETİ. - Ceza-yı sezasının tahdidi asîr ve belki muhal bir cinayet, kıtal...” (Ahmet Vefik 1928: 63; 1933b: 93).</p>

Kaynak eserde doktoru, Argan'ı tıp fakültesinin otoritesine karşı gelmekle suçlayıp bu yaptığının cezasız kalmayacağını söylerken, uyarlama eserde fakülte ve onun bilimsel otoritesi çıkarılmış, sadece işlenen suçun cezasız kalmayacağı belirtilmiştir. Çünkü bir bilimsel kurum olan fakültenin Osmanlı yaşayışı üzerinde böyle bir otoritesi olmadığı muhakkaktır. Yerli yaşayışta böylesine etkin bir konumu olmayan fakülte uyarlama esere alınmamıştır. Aynı sebeple iki eserin sonu da farklı olmuştur. Kaynak eserin sonunda Béalde'in, hastalık hastası ağabeyi Argan'a oynamak istediği oyun yine fakülte bahsi sebebiyle uyarlama esere alınmamıştır. Kaynak eser, Béalde'in, “*Benim tanıdığım bir fakülte var: Hemen gelir salonda şahadetname merasimi yapar. Masraf filan da istemez*” (Molière 1962: 93) diyerek tertip ettiği oyuna Argan'ı ikna etmesiyle sonuçlanırken, uyarlama esere bu diyaloglar hiç alınmamıştır. Fakülte bahsine gelmeden olay akışı kesilmiş, “*Merakî burada bitti*” (Ahmet Vefik 1928: 80; 1933b: 118) ifadesiyle eser sona bağlanmıştır.

3.4.3. Eşdeğerlik Normları ve Sonuç: Çeşitli başlıklar altında uyarlayıcının kaynak esere biçim ve içerikteki müdahalesini irdelediğimiz incelemeye dayanarak, kavram ve

¹⁷⁴ Rihleti'nin hareketini belli eden bu ifade 1928 baskısında yoktur, 1933 baskısında karşımıza çıkmaktadır.

eylem düzleminde değişen unsurların değişmeyenlerden fazla olduğunu söyleyebiliriz. Uyarlayıcı kaynak eserde yer alan erek kültüre yabancı gelebilecek kavram, durum ve eylemleri uyarlama metne aktarırken eşdeğerlik durumunu dikkate alarak hareket etmiştir. Kaynak eserin Osmanlı yaşayışı ve değerlerine yabancı gelecek unsurlarının, erek kültürde yerli bir karşılığı, eşdeğeri varsa bunlar tercih edilmiş; yoksa bu yabancı malzeme metinden tamamen çıkarılmıştır. Aşağıdaki tabloda, çözümlemenin son aşaması olarak, kaynak ve uyarlama eserdeki sorun-çözüm çiftleriyle ortaya çıkan kavramsal ve eylemsel eşdeğerliklere örnekler verilmiştir:

Kavramsal eşdeğerlikler		Eylemsel eşdeğerlikler	
Kaynak eser	Uyarlama eser	Kaynak eser	Uyarlama eser
Sorun	Çözüm	Sorun	Çözüm
Marka (3)	Hesap kâğıdı (8)	Geliyorum (6)	Lebbeyk (10)
Frank (3)	Para (8)	Başı yarılmak (7)	Başı yarıla yazmak (12)
Santim (4)	Kuruş (9)	Evlenmek (12)	Ere varmak (19)
Delikanlı (13)	Civan yiğit (21)		Terk-i dünya etmek (20)
Yakışıklı (13)	Dilnevaz (22)	Rahibe yaptırmak (12)	Derununu söylemek (21)
Uslu, asil (14)	Kâmil, müeddep (22)	Kalbi açmak (13)	Kaddi balâ olmak (22)
Kibar (14)	Hürmetli (22)	Boyu posu yerinde olmak (13)	
Latince (14)	Arabî (23)		Evlatlıktan reddetmek (30)
Yunanca (14)	Yunanî (23)	Manastıra kapatmak (17)	Oturun (43)
Noter (23)	Mahkeme mukayyidi, kâtip (42)	Bir iskemle alın (24)	Hile-i şeriyeye müracaat etmek (44)
Hizmetçi, uşak (21)	Cariye, halayık (38)	İşi kitaba uydurmak (25)	Kalkıp eğilmek (56)
Mösyö (24)	Efendi (43)	Başı açmak (34)	El öpmek (58)
Lütfen (24)	Lütfedip (43)	Tazimatı arz etmek (36)	Ağzı çelikli olmak (63)
Avukat (25)	Dava vekili (44)	Türk gibi kuvvetli olmak (39)	
Çalgı hocası (29)	Musiki hocası (51)		Ziyafete, mesireye
Matmazelin odası (31)	Çalgı odası (53)		

Mektep (36)	Medrese (59)		götürmek (64)
Baba (36)	Peder (58)	Komedi seyrettirmek (40)	Memuriyete girmek (64)
Tez (39)	Cedelname (63)	Saraya girmek (40)	Evden taretmek (71)
Romantik (40)	tatlı, rana (64)	Manastıra göndermek (52)	
Hanımfendi (47)	hanım (65)		
Koca (51)	Er (69)		
Ağabey (59)	Birader (81)		
Parankima (53)	Eviye (73)		
Çubuk (56)	Kamçı (77) hıyarışembe (88)		
Reçete (60)			
Domuz eti (83)	Kebap, tandır, püryanı (110)		

Tüm bu çıkarımlar, uyarlayıcının kaynak esere sadık kalmak gibi bir kaygısı olmadığını gösterir. Ahmet Vefik, kendisine konu, kişiler ve kurgu açısından model olarak seçtiği Molière piyesinden hareket ederek, erek edebiyat dizgesinde yerli eşdeğerini üretmeyi amaçlamış, uyarlama işlemi sırasındaki kararlarını genellikle bu amaca hizmet edecek şekilde almıştır. Neticede ortaya çıkan çeviri, erek okuyucu/izleyici kitlesinin beklenti ve alışkanlıklarına göre şekillenmiş, erek ekin kutbuna yakın “kabul edilebilir” bir çeviri/uyarlamadır. Ancak bu genel uyarlama yaklaşımına rağmen, kaynak eserde yer alan balet, opera parçası ve çalgılı danslı eğlenceyi yok farz edip uyarlama eserden tamamen çıkarmak yerine, bunların yerli kültürdeki eşdeğerlerinin kullanılmasıyla uyarlama işleminin tamamlanabileceği kanısındayız. Böyle bir uyarlama kararı alınıp, erek kültüre yabancı kalan bu sanat dalları ve eğlence şekilleri yerine yerelleri tercih edilmiş olsaydı, eser hem kurgu açısından eksik kalmayacaktı hem de daha eğlendirici olacağı için seyredilebilirliği arttırılacaktı. Hatta bu şekilde erek kitle tarafından kabul edilebilirliği bile desteklenmiş olacaktı. Çünkü müzik geleneksel tiyatromuzun da temel unsurlarından biridir. Dolayısıyla yerli seyirci, geleneksel tiyatro alışkanlığından aşına olduğu, gösterinin bir parçası olarak kabul ettiği müziği, uyarlamada da görmesi durumunda eserle daha kolay bağ kurulabilecekti.

3.5. AZARYA’NIN UYARLAMA İŞLEMİ ANALİZİ

	Kaynak Eser	Uyarlama Eser
Eserin Adı	Cimri (L’Avare)	Azarya
Eserin Yazarı	Molière/ çev.: İsmail Hâmi Danişment	Ahmet Vefik Paşa
Eserin Tarihi	1668/ 1922 ¹⁷⁵ çev.: 1943	1879 ¹⁷⁶ , 1900c, 1933c ¹⁷⁷

Kaynak eser olarak seçtiğimiz *Cimri* (L’Avare) 1668’de Molière tarafından kaleme alınmış beş perdelik bir piyestir. Yazar eserini kurgularken Latin, İtalyan ve Fransız kaynaklardan beslenmiştir. *Cimri*’nin esin kaynağı olan bu dört eser şöyle sıralanabilir:

- 1 - Milattan önce aşağı yukarı 184-250 yılları arasında yaşamış olan Lâtin komedi şairlerinden Plautus’un ‘*Aulularia - Tencere*’ adlı komedisi¹⁷⁸;
- 2 - İtalya’nın 1474-1533 tarihlerinde yaşamış Rönesans şairlerinden Ludovico Aristo’nun ‘*Isuppositi*’ adlı İtalyanca komedisi;
- 3 - 1540-1612 tarihlerinde yaşamış Fransız aktör ve muharrirlerinden Pierre de Larivey’in 1579’da yazdığı ‘*Les Esprits*’ adlı komedisi;
- 4 - Fransız Akademisininin 1592-1662 tarihinde yaşayan ilk azasından rahip François de Boisrobert yahut Bois-Robert’in 1654’te yazdığı ‘*La Belle Plaideuse*’ adlı komedisi (Molière 1943: XI).

Plautus’un *Tencere*’si, özellikle konu bakımından *Cimri*’nin en önemli kaynağıdır. Diğer üç eser daha çok kimi sahnelere ilham olarak eseri beslemiştir. *Cimri*’nin *Tencere*

¹⁷⁵ Eserin Fransızca özgün metnine İngilizce notlar ilave edilmiş baskısı (Molière (1922), L’avare, (Haz. Lois M. Mortarty), London: Mcmillan and Co.)ndan da faydalanılmıştır.

¹⁷⁶ Eserin ulaşamadığımız ilk baskısı.

¹⁷⁷ Bu iki baskı karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

¹⁷⁸ Bu eserin özgün nüshası Molière’in yaşadığı döneme dek korunamamıştır. Sonu eksik olan eseri, XV. Yüzyılda Urceus Codrus tamamlamıştır. Molière’in eserine model olarak aldığı nüsha, Codrus tarafından tamamlanan nüshadır (Molière 1943: XI).

ile benzerliği de salt kopyaya dayanan birebir benzerlik değil, bu malzemenin çağa göre yorumlanması, yeniden yazılması esasına hizmet eden bir model almadır.

Tencere'nin kurgusu, Euclion adındaki fakir bir adamın, ocağının içinde bulduğu altın tencere ile huzurunun kaçması, hazinesinin alınması korkusuyla herkesten Şüphe etmesi üzerine kurulmuştur. Euclion, kızını Lyconide adında bir genci sevdiğini bilmesine rağmen, zengin komşusu Megadore'a düğün masraflarını üstlenmesi Şartıyla verir. Bu sırada hazinesini önce bir mabette sonra da ormanda saklayarak korumaya çalışır. Lyconide'in kölesi bu hazineyi keşfedip alar. Tencerenin çalındığını gören Euclion karmaşık-komik duygularını bir monologla ifade eder. Ardından olanlardan habersiz olan Lyconide'i yakalayıp sorguya çeker. Lyconide bu sırada Euclion'un suçlamasını yanlış anlayıp aşkını itiraf eder. Daha sonra durumu kölesi açıklayınca, tencereyi geri vermek ister. Codrus'un eklediği sonda da tencereyi iade eden Lyconide, sevgilisiyle evlenir.

Anlaşıldığı zere Plautus'un Euclion'u sonradan bulduğu zenginliği kaybetmemek ğruna ruhi sağlığını kaybetmiş bir zavallıyken, Molire'in Harpagon'u var olan ve kullanmadığı zenginliğini arttırmak için ğraşan bir tefeci, sahtekrdır. Harpagon hemen her millette rastlanan cimri tipinin temsilcisidir. Bu temel ayrımın yanında, her iki oyun kişisinin de çocuklarını bile görmelerine engel olan para sevdası, zenginliklerini kaybettiklerinde geçirdikleri buhranla söyledikleri monolog benzerdir. Uşak tarafından alınan hazine, genç aşığın yanlış anlayarak aşkını itiraf etmesi, sonunda aşıkların birbirine, başkişilerin hazinelerine kavuşması da iki eserin olay örgüsündeki ortak noktalarıdır.

Cimri'ye kaynak olarak gösterilen diğer eserlerden *Isuppositi*, sevdiği kızın evine uşak olarak giren aşığın babasını bulup sevgilisine kavuşması bakımından benzerken, *La Belle Plaideuse* borç para arayan bir gencin kendisine borç veren tefecinin aslında öz babası olduğunu öğrendiği sahneyle benzer. *Les Esprits*' ise *Cimri* ve *Tencere* ile parası alınan başkişinin ağzından dökülen feryat gibi monologla benzeşir (Molire 1943: XIV).

Böylesine zengin bir kurgusal altyapıya sahip olan *Cimri*'yi, seyirci ilk etapta benimseyememiştir. Yazıldığı yıl, 9 Eylül tarihinde ilk defa Palais Royal'de sahnelenen

eser, beklenen ilgiyi göremeyince temsiline ara verilmiştir. Seyircinin bu tavrı *Cimri*'nin şekli ve içeriğine gösterilmiş bir tepki olarak kabul edilebilir. Çünkü düzyazı olarak kaleme alınan *Cimri*, şekil açısından devrin hâkim edebi zevkine uymamıştır (Molière 1943: XIV, Ahmet Vefik 1933c: 5). O güne dek yazılan komediler hep manzum olarak kaleme alınmıştır. Bununla beraber eserin içerikte sahip olduğu psikolojik derinlik, insani kusurları temsil etmekteki başarısı da devrin seyircisi tarafından kolay anlaşılammıştır. Seyircinin esere nüfuz ederek hakkını verebilmesi için 1673'e dek beklenilmesi gerekmiştir. 17 Şubat 1673'te yeniden sahnelenen eser, bu kez hak ettiği takdiri kazanmış ve yazarın ölümüne dek defalarca oynanmıştır. "Aynı mevzuyu Balzac çok hayrete değer bir eser olan *Eugénie Grandet* romanında, Octave Mirbeau de *Les affaires sont les affaires* piyesinde tekrarlamış, Harpagon adı Fransızcada cimrinin yerine geçmiştir" (Ahmet Vefik 1933c: 8).

Yalnızca içinde doğduğu Fransız edebiyatında değil, dünya edebiyatında yer edinerek klasikleşen *Cimri* ve Harpagon tipi, bizim edebiyat dizgemize de nüfuz etmiş ve tiyatro gibi batılı bir türün yerleşmesinde, yerli eserler verilmesinde örneklik etmiştir. İncelemek üzere seçtiğimiz *Azarya* da, *Cimri*'yi model olarak alıp Osmanlı yaşayışına göre yeniden kurgulayan, Türk tiyatrosunun gelişiminde öncülük etmiş başarılı bir uyarlamadır.

Ahmet Vefik Paşa tarafından 1879 tarihinde kaleme alınan bu eserden başka, Teodor Kasap tarafından 1873 tarihinde yazılmış *Pinti Hamit* adlı bir *Cimri* uyarlaması daha vardır. Dönemin tiyatro yazını konu edinen pek çok çalışmaya göre *Azarya*, *Pinti Hamit*'le karşılaştırıldığında daha başarılı bir uyarlamadır. Fransız Harpagon'u, Yahudi *Azarya* olarak Osmanlı toplumu içinde yeniden ete kemiğe büründüren Ahmet Vefik, *Pinti Hamit*'e göre daha canlı, halk tarafından daha çok kabul görüp, daha komik bulunmuş bir tip yaratmıştır. Cevdet Perin'e göre, *Azarya* tipi Harpagon karşısında da cimrilik ve komiklik açısından daha elverişli bir tiptir:

(..) zaman ve mekân da Vefik Paşa'ya adapte etmek konusunda hayli yardım etmişlerdir. Gerçekten, meselâ bu komedide diyebiliriz ki şartlar Türk muharriri için Molière'e olduğundan çok daha elverişliydi. Çünkü *L'Avare*'daki Harpagon tipi nihayet Fransız cemiyetinden alınmış cimri bir insandan başka bir şey değildir. Yani *Azarya*'da olduğu gibi ismi ile Yahudi oluşu ile seyirciyi güldüren bu tip,

hususiyile asırlardan beri halkın dilinde dolaşan, halk için bir alay ve gülme mevzuu teşkil eden bir tip değildir (Perin 1946: 99).

Azarya, bir tiyatro eseri olarak kazandığı başarının yanında, Osmanlı toplumu içinde yaşayan azınlıklardan Yahudileri seçmesi, onların yaşayışı, konuşmaları, sosyal hayattaki konum ve ilişkilerini tiyatro metni aracılığıyla sonraki nesillere iletmesi bakımından tarihi bir belge olarak da öneme sahiptir. Ahmet Vefik, Yahudi cemiyeti üzerinde böyle başarılı bir uyarlama eser vererek, Osmanlı toplumunu sahip olduğu etnik ve kültürel çeşitlilik açısından da çok iyi tanıdığını, başarılı bir toplum gözlemcisi olduğunu göstermiştir. Yazarın erek dil ve kültüre bu kadar hâkim olması, seçtiği kaynak eserlerdeki yabancı kişileri ve meseleleri başarıyla yerli hayattaki tipler ve meselelere uyarlamasını sağlamıştır.

3.5.1. Biçimsel (Matriks) Normlar: Kaynak ve uyarlama eser arasındaki farklılıklar ilk olarak oyunların bölümlendirilmesinde kendisini gösterir. Uyarlama işleminin şekle ait bir müdahale olan bölümlendirme aşamasında, hem teknik terimler hem de bölüm sayısı bakımından kaynak eserden ayrılan kararlar alınmıştır. İncelediğimiz diğer eserlerde de saptadığımız gibi kaynak eserin perde ve sahne gibi bölümlendirme terimleri, uyarlama eserde fasıl ve meclis olarak yerleştirilmiştir. Bu ilk müdahalenin ardından, perdeleri bölen sahneler uyarlama eserde kendi içinde de bölünerek sahne sayısı arttırılmıştır. Uyarlayıcının sahne sayılarına yönelik müdahalesi aşağıdaki gibidir:

	Kaynak Eser	Uyarlama Eser		Uyarlayıcının Müdahalesi
		1900	1933	
I. Perde	5 sahne	5 meclis	8 sahne	İlk baskıda kaynak eserin sahne sayısına sadık kalınırken ikinci baskıda sahne sayısı arttırılarak üç sahne eklenmiştir.
II. Perde	5 sahne	3 meclis	6 sahne	İlk baskıda kaynak eserin sahne sayısı iki sahne azaltılırken, ikinci baskıda sahne sayısı arttırılarak bir sahne eklenmiştir.
III. Perde	9 sahne	4 meclis	15 sahne	İlk baskıda kaynak eserin sahne sayısı beş sahne azaltılırken, ikinci baskıda sahne sayısı arttırılarak altı sahne eklenmiştir.

IV. Perde	7 sahne	4 meclis	7 sahne	İlk baskıda kaynak eserin sahne sayısı üç sahne azaltılırken, ikinci baskıda kaynak eserin sahne sayısına sadık kalınmıştır.
V. Perde	6 sahne	5 meclis	6 sahne	İlk baskıda kaynak eserin sahne sayısı bir sahne azaltılırken, ikinci baskıda kaynak eserin sahne sayısına sadık kalınmıştır.

Tablodan da anlaşılacağı üzere perde sayısına sadık kalan uyarlayıcı, mevcut sahneleri ya birleştirerek sahne sayısını azaltmış ya da ikiye, üçe hatta beşe bölerek arttırmıştır. En dikkat çekici değişim üçüncü perdede görülmüştür. Uyarlamanın ilk şeklinde kaynak eserin sahne sayısına göre beş sahne azaltılan üçüncü perde, ikinci uyarlama metninde altı sahne arttırılmıştır. Bununla birlikte uyarlayıcı sahneleri sayısal açıdan azaltmış ve arttırmış olsa da sahne içeriği bakımından herhangi bir ekleme ya da çıkartma olmamıştır. Çünkü diğer uyarlamalarda da belirttiğimiz gibi kaynak eserin mevcut sahneleri birleştirilerek ya da bölünerek sayı azaltılmış ya da arttırılmıştır. Kaynak eserin sahneleri atlanmamış ve kaynak eserde var olmayan sahneler eklenmemiştir.

Daha önceki incelemelerde de dile getirdiğimiz gibi uyarlayıcının başlangıçta sahne sayısını azaltmasına devrin sahne hayatındaki acemilik ve teknik imkânsızlıkların sebep olduğu kanısındayız. Metindeki her yeni sahne seyirciyle buluştuğunda yeni bir dekor, ışık vs. gerektireceği için sahne sayısı ne kadar azaltılabilirse, eserin sahnelenmesinin de o kadar kolaylaşacağı düşünülmüş olabilir. Sonraki baskıda tam tersi yönde bir bölümlendirme kararı alınarak, azaltılan sahnelerin arttırılması ise ilk acemilik ve imkânsızlıkların giderilmiş olmasıyla açıklanabilir. Sahnelenme aşamasındaki teknik kaygılardan uzaklaşan uyarlayıcı, bu kez de seyircinin eseri izlediği anda vereceği tepkilere göre hareket ederek sahne sayısını arttırmış olmalıdır. Bu uyarlama kararının genellikle uzayan sahneleri kesmek üzere alındığı görülürken, üçüncü perdenin beşe bölünen ilk sahnesinde olduğu gibi diyaloga dâhil olan kişiler farklılaştıkça sahne sayısının da arttığı dikkati çekmiştir. Sözü ettiğimiz sahnede Harpagon akşam vereceği yemek için etrafındakilere görevler vermektedir. Kaynak eserde tek bir sahne içinde geçen bu görev dağılımı olayı, uyarlama eserde Azarya'nın görev verdiği her yeni kişiyle yeni sahneye geçilerek bölünmüştür. Buna göre Yako'ya birinci mecliste,

Şalom ve İpsalom'a ikinci mecliste, Sara'ya üçüncü mecliste, Bohur'a dördüncü mecliste, Leon'a ise beşinci mecliste görev verilmektedir. Bu örnekteki gibi değişen sahnelerle monotonluğun kırılacağı ve bu sayede izleyicinin ilgisinin dağılarak oyundan kopmasının engelleneceği düşünülmüş olmalıdır.

3.5.2. İçeriğe Ait (Metinsel-Dilsel) Normlar

3.5.2.1. Olay Örgüsündeki Değişim: Servetini kaybetmemek ve arttırmak uğruna çocuklarının ihtiyaçlarını ve mutluluğunu bile umursamayan gözünü para hırsı bürümüş Harpagon'un, parasını kaybedip tekrar kavuşması, bu sırada da çocuklarıyla olan mücadelesini konu edinen *Cimri*'nin olay örgüsü, uyarlama eserde de aynen takip edilmiştir. Kaynak eserin olaylar zincirinden herhangi bir olay çıkarılmadığı gibi yenisi de eklenmemiştir. İki eserin olay örgüsü aşağıdaki tablo üzerinden karşılaştırmalı olarak incelenebilir:

		Kaynak eser	Uyarlama eser
I. Perde	I. Sahne	Sevdiği kız Elise'e yakın olmak için evine uşak kılığında giren Valére, sevgilisine kavuşmaları için kardeşinin yardımını istemesini söyler.	Sevdiği kız Sara'ya yakın olmak için evine uşak kılığında giren Leon, sevgilisine kavuşmaları için kardeşinin yardımını istemesini söyler.
	II. Sahne	Elise açılmak isterken, kardeşi Cléante ona açılır ve sevdiği kız Mariane kavuşmak için yardım ister.	Sara açılmak isterken, kardeşi Bohur ona açılır ve sevdiği kız Rahel'e kavuşmak için yardım ister.
	III. Sahne	Harpagon kendisinden bir şeyler çaldığını sanarak oğlunun uşağı La Fléche'in üstünü aramak ister.	Azarya kendisinden bir şeyler çaldığını sanarak oğlunun uşağı Nisim'in üstünü aramak ister.
	IV. Sahne	Evde para saklamanın zorluğu hakkında kendi kendine konuşan Harpagon, bu sırada gelen çocuklarına Cléante'in sevdiği kız Mariane ile evleneceğini söyler. Elise'i yaşlı ve zengin bir adama vermek ister.	Azarya kendi kendine evde para saklamanın ne kadar zor olduğu hakkında konuşur.

	V. Sahne	Valère bu evliliği Harpagon'a karşı destekler görünür. Köpek sesi duyan Harpagon çıkınca da Elise'e babasının huyuna giderek meseleyi çözmeleri gerektiğini söyler.	Azarya, Bohur'un hislerini bilmeden onun sevdiği kızla evlenmek istediğini söyler.
	VI. Sahne	—————	Azarya, kızı Sara'yı da yaşlı ve zengin bir adama vermek ister.
	VII. Sahne	—————	Leon bu evliliği Azarya'ya karşı destekler görünür. Köpek sesi duyan Azarya çıkar, iki sevgili yalnız kalır.
	VIII. Sahne	—————	Leon, Sara'ya babasının huyuna giderek meseleyi çözmeleri gerektiğini söyler.
II. Perde	I. Sahne	Mariane'a kavuşmak için borç para arayan Cléante'a uşağı bir faizci bulduğunu haber verir.	Rahel'e kavuşmak için borç para arayan Bohur'a uşağı bir faizci bulduğunu haber verir.
	II. Sahne	Faizcinin Harpagon, borç isteyenine ise oğlu olduğu anlaşılınca Baba-oğul birbirlerini suçlarlar.	Faizcinin Azarya, borç isteyenine ise oğlu olduğu anlaşılır.
	III. Sahne	Harpagon, bahçeye gömdüğü paralarını merak edip bakmaya gider.	Baba-oğul birbirlerini suçlarlar.
	IV. Sahne	La Flèche Harpagon'dan para koparmak niyetinde olan Frosine'i uyarır.	Azarya, bahçeye gömdüğü paralarını merak edip bakmaya gider.
	V. Sahne	Harpagon'la konuşan Frosine, Mariane ile aralarını yapıp para koparmaya çalışır.	Nisim, Azarya'dan para koparmak niyetinde olan Lea'yı uyarır.
	VI. Sahne	—————	Azarya ile konuşan Lea, Rahel ile aralarını yapıp para koparmaya çalışır.
III. Perde	I. Sahne	Harpagon, evde çalışanlara akşamki davet için görevler verir.	Azarya, Yako'ya akşamki davet için görevler verir.

II. Sahne	Valère ile Jacques tartışırlar.	Azarya, Şalom ve İpsalom'a akşamki davet için görevler verir.
III. Sahne	Frosine, Harpagon'u görmeye gider.	Azarya, Sara'ya akşamki davet için görevler verir.
IV. Sahne	Harpagon'la evlenmek istemeyen Mariane, Frosine'e sevdiği genci anlatır.	Azarya, Bohur'a akşamki davet için görevler verir.
V. Sahne	Harpagon ile tanışan Mariane, onu çok çirkin bulur.	Azarya, Yako ve Leon'a akşamki davet için görevler verir.
VI. Sahne	Elise ile tanışan Mariane, Cléant'ı da karşısında görünce şaşırır.	Leon ile Yako tartışırlar.
VII. Sahne	Cléante, babasını elmas yüzüğünü Mariane'e vermeye mecbur eder.	Lea, Azarya'yı görmeye gider.
VIII. Sahne	Borçlusı Harpagon'a para getirir.	Azarya ile evlenmek istemeyen Rahel, Lea'ya sevdiği genci anlatır.
IX. Sahne	Arabacı, pazara gitmek üzere bekleyen misafirlere atların nallarını düştüğünü haber verince Azarya atlarla ilgilenmek üzere gider. Bohur, Rahel'le kalır.	Azarya ile tanışan Rahel, onu çok çirkin bulur.
X. Sahne	_____	Rahel, Sara ile tanışır.
XI. Sahne	_____	Rahel, Bohur'la karşılaşınca şaşırır.
XII. Sahne	_____	Bohur, babasını elmas yüzüğünü Rahel'e vermeye mecbur eder.
XIII. Sahne	_____	Borçlusı Azarya'ya para getirir.
XIV. Sahne	_____	Arabacı, pazara gitmek üzere bekleyen misafirlere atların nallarını düştüğünü haber verince Azarya atlarla ilgilenmek üzere gider. Bohur, Rahel'le kalır.

IV. Perde	I. Sahne	Cléante, Mariane ve Frosine Harpagon'a bir oyun oynamaya karar verirler.	Bohur, Rahel ve Lea, Azarya'ya bir oyun oynamaya karar verirler.
	II. Sahne	Harpagon arabanın hazır olduğunu haber verir.	Azarya arabanın hazır olduğunu haber verir.
	III. Sahne	Harpagon, Cléante'ı kandırarak Mariane'ı sevdiğini öğrenir.	Azarya, Bohur'u kandırarak Rahel'i sevdiğini öğrenir.
	IV. Sahne	Jacques, karşı karşıya gelen baba-oğulun sözde arasını bulur.	Yako, karşı karşıya gelen baba-oğulun sözde arasını bulur.
	V. Sahne	Baba-oğul konuşunca gerçek anlaşılır ve tekrar araları bozular.	Baba-oğul konuşunca gerçek anlaşılır ve tekrar araları bozular.
	VI. Sahne	La Fléche, Harpagon'un çekmecesini çalıp Cléante'e getirir.	Nisim, Azarya'nın çekmecesini çalıp Bohur'a getirir.
	VII. Sahne	Parasının çalındığını anlayan Harpagon, hırsızın arkasından bağırır.	Parasının çalındığını anlayan Azarya, hırsızın arkasından bağırır.
V. Perde	I. Sahne	Komiser hırsızlığı araştırmak üzere Harpagon'la konuşmaya gelir.	Teftişbaşı hırsızlığı araştırmak üzere Azarya ile konuşmaya gelir.
	II. Sahne	Jacques, parayı Valére'in çaldığını söyler.	Yako, parayı Leon'un çaldığını söyler.
	III. Sahne	Valére kendisini hırsızlıkla suçlayan Harpagon'u yanlış anlayıp Elise'i sevdiğini itiraf eder.	Leon kendisini hırsızlıkla suçlayan Azarya'yı yanlış anlayıp Sara'yı sevdiğini itiraf eder.
	IV. Sahne	Elise, sevgilisini kurtarmak için babasına yalvarır; ancak ikna edemez.	Sara, sevgilisini kurtarmak için babasına yalvarır; ancak ikna edemez.
	V. Sahne	Valére hikâyesini anlatınca Mariane ile kardeş çıkar. Elise ile evlenmek isteyen Anselme de babalarıdır.	Leon hikâyesini anlatınca Rahel ile kardeş çıkar. Sara ile evlenmek isteyen Merkado da babalarıdır.
	VI. Sahne	Harpagon Cléante'in çekmeceyi geri vermesi ve Anselme'nin nikâh masraflarını karşılaması şartıyla sevenlerin	Azarya Bohur'un çekmeceyi geri vermesi ve Merkado'nun nikâh masraflarını karşılaması

		kavuşmasına razı olur.	şartıyla sevenlerin kavuşmasına razı olur.
--	--	------------------------	--

Görüldüğü üzere ana hatlarıyla özetlediğimiz olay akışındaki tek farklılığın sahneler arası yer değişikliği olduğu dikkati çekmektedir. Kaynak eserin olay akışına genel olarak sadık kalan uyarlayıcı, sadece sahnelere müdahale etmiştir. Birinci ve üçüncü perdedeki gibi olay örgüsünün diğerlerine göre daha yoğun olduğu sahneler bölünerek, olaylar bu sahnelere dağıtılmıştır. Uyarlayıcının olay örgüsüne bunun dışında bir müdahalesi olmamıştır.

3.5.2.2. Zaman ve Mekân Düzleminde Değişim: Uyarlayıcı, zaman ve mekânda birlik kuralının benimsendiği kaynak esere, bu iki düzlemde de sadık kalmıştır. Uyarlama eserde de tıpkı kaynak eserde olduğu gibi olaylar aynı gün içinde ve aynı mekânda geçer. Birinci perdede kızını evlendirmek isteyen Harpagon/Azarya, akşama nikâh merasimi olduğunu söyler, olaylar gün içinde ilerler ve nihayet son perde de akşam olmuştur. Aynı günün akşamı atılan düğümler bir bir çözülür ve eser neticelenir. Dış zaman olarak ise kaynak eserin XVII. yüzyıl içinde geçen olaylar zinciri, uyarlamada XVIII. yüzyıla taşınmıştır.

Mekân düzleminde kaynak eserin dış mekânı Paris'ten, uyarlamanın Osmanlı topraklarına geçilmiştir. Ancak her iki eserde dış mekân yaşatılmamış, sadece iç mekâna yer verilmiştir. Kaynak eserde olayların tümü Harpagon'un evinde geçerken, uyarlama eserde de tek mekân Azarya'nın evidir. Harpagon'un/Azarya'nın zaman zaman bahçeye ve dışarıya çıktığı bilgisi verilse de bu mekânlara yer verilmemiş, olaylar yine evde devam etmiştir. Dış mekânın Paris olduğunu eserin girişinde verilen bilgiden öğreniriz.

Olayların yaşatıldığı zaman ve mekândan başka, kaynak eserde kimi oyun kişilerinin geçmişleri de yaşatılmadan bizzat kişilerin kendileri tarafından hikâyeye edilmiştir. Cléante, Anselme ve Mariane'ın Napoli'ye dayanan geçmişi, uyarlama eserde Selânik'e taşınmıştır. Yine bu kişilerin geçmişi hikâyeye edilirken geçen Cenova şehri ise İzmir yapılarak aynı şekilde yerleştirilmiştir.

3.5.2.3. Kişiler Düzleminde Değişim: Kaynak eserin kişiler düzlemindeki yapısına, bir oyun kişisi hariç, uyarlama eserde sadık kalınmıştır. Uyarlama eserin kişi kadrosu kaynak esere göre bir kişi eksiktir. Kaynak eserde olup uyarlamadan çıkarılan kişi, Harpagon'un hizmetçisi Claude Kadın'dır. Bu oyun kişinin eksikliği ise uyarlama eserde olay akışı açısından herhangi bir farklılığa sebep olmamıştır; çünkü Claude Kadın eserde üçüncü derecede etkili, yardımcı kişilerden biridir.

Uyarlayıcı kaynak eserin kişilerini erek metne taşırken bu farklılığın dışında, kişilerin sayısına ve eser içindeki konumlanışına müdahale etmemiştir. Her iki eserin kişileri de aşağıdaki tabloda eserlerde verildiği şekliyle sıralanmıştır:

Kaynak eser	Uyarlama eser
ŞAHISLAR	ŞAHISLAR
HARPAGON, Cléante ile Elise'in babası, Mariane'in âşığı.	AZARYA.....(I) ¹⁷⁹ (Harpagon), Sara ile Bohur'un babası. ¹⁸⁰
CLEANTE, Harpagon'un oğlu, Mariane'in sevgilisi.	MERKADO (Anselme), Leon ve Rahel'in babası.
ELİSE, Harpagon'un kızı, Valére'in sevgilisi.	BOHUR.....(ب) (Cléante), Azarya'nın oğlu ve Rahel'in âşığı.
VALERE, Anselme'nin oğlu, Elise'in sevgilisi.	SARA.....(س) (Elise), Azarya'nın kızı ve Leon'un sevgilisi.
MARIANE, Cléante'in sevgilisi, Harpagon'un sevdiği.	LEON.....(ل) (Valére), Merkado'nun oğlu ve Sara'nın âşığı.
ANSELME, Valére'le Mariane'in babası.	RAHEL.....(ر) (Mariane), Merkado'nun kızı ve Bohur'un sevgilisi, Azarya'nın da gönül verdiği.
FROSINE, Kılavuz kadın.	LEA.....(ل) (Frosine), dalavereci bir kadın.
SIMON USTA, Simsar.	DELLAL AVRAM....(ا) (Maitre Simon), Tellâl.
JACQUES, Harpagon'un aşçısı ve arabacısı.	YAKO.....(ي) (Maitre Jacques), Azarya'nın aşçısı ve arabacısı.
LA FLECHE, Cléante'in uşağı.	
CLAUDE KADIN, Harpagon'un hizmetçisi.	

¹⁷⁹ 1900 baskısında eserin girişinde kişilerin metin boyunca isimlerinin baş harfleriyle temsil edileceği belirtilmiştir.

¹⁸⁰ 1933 baskısında ise harf uygulaması kaldırılarak kişilerin isimleri metin boyunca yazılmış, ayrıca girişte kişilerin diğerleriyle münasebeti verilerek tanımları da yapılmıştır.

BRINDAVOINE, LA MERLUCHE, Harpagon'un uşakları.	NİSİM.....(ن) (La Fléche), Bohur'un uşığı.
KOMİSER VE KÂTİBİ	ŞALOM.....(ش) (Brindavoine), ABSALOM.....(اب) (La Merluche), Azarya'nın uşakları
	TEFTİŞ.....(ت) (Commissaire).
	POLİÇE.....(پ) ¹⁸¹

Harpagon/Azarya başkişidir. Başkişiye göre konumlanan eserin kişileri, Harpagon'un/Azarya'nın ailesi (Elise/Sara, Cléante/Bohur), aileye girmek isteyen kişiler (Valére/Leon, Mariane/Rahel, Anselme/Merkado), hizmetçileri (Jacques/Yako, La Fléche/Nisim, Brindavoine/Şalom, La Merluche/İpsalom) ve aracı kişiler (Frosine/Lea, Simon Usta/Avram, Commissaire/Teftiş) olmak üzere dört grupta toplanabilir.

Uyarlayıcının kişilere müdahalesi kaynak eserin Fransız kişilerini bu yabancı kimliklerinden soyarak, erek kültür içinde yaşayan yerli kişiler haline getirmek şeklinde olmuştur. Kişiler yerleştirilirken de Osmanlı toplumunun bir parçası olan azınlıklardan Yahudi muhiti seçilmiş, kişiler bu çevreye göre uyarlanmıştır. Ahmet Vefik'in kişilerini uyarlamak üzere seçtiği bu çevre, esere başarı kazandıran en önemli uyarlama kararı olmuştur. Çünkü erek kültürde cimrilik Yahudilerle özdeşleşmiş bir karakter özelliğidir. Türk mizahı ve geleneksel oyunlarımızda cimrilik ve Yahudilik öylesine özdeşleşmiştir ki Yahudi, cimri yerine, cimri de Yahudi yerine kolaylıkla kullanılabilmiştir. Bu kültürel ve mizahi altyapının bir parçası olan Yahudi Azarya'yı, kaynak eserdeki cimri Harpagon'un erek kültürdeki eşdeğeri olarak vermek, uyarlayıcının hem kendi toplumuna, kültürüne ne derece vakıf olduğunu gösterir hem de komedi dehası hakkında fikir verir. Başkişiye isim olarak Azarya isminin seçilmesi de tesadüfi değildir. Azarya

¹⁸¹ Kaynak eserde komiserin kâtibi olarak karşımıza çıkan bu kişi uyarlama eserin 1900 tarihli baskısında bu isimle mevcutken, 1933 baskısında kişileri kadrosundan çıkarılmıştır.

bilindik bir Yahudi adı¹⁸² olmasının yanında, “az”, “azlık”, “azar azar” gibi Türkçede cimriliği akla getirecek kavramları da çağrıştırmaktadır.

Kaynak eserin kişilerinin Yahudi muhitine uyarlanmasında uyarlayıcının zengin kültür ve tarih birikimi ile dehasının bir başka örneği de Merkado adlı kişidir. Kaynak eserde Valére ve Mariane’ın babası olan Anselme’nin ismi, uyarlamada Merkado olmuştur. Ancak bu tesadüfi, gelişigüzel bir isim değişikliği değildir. Ahmet Vefik isimleri uyarlarken, bu isimlerin hikâyeleri üzerinde de düşünmüş, her bir kişiyi sağlam bir tarihi ve kültürel zemin üzerinde yerelleştirmiştir.

Kaynak eserdeki Anselme ismi, piyesin sonunda anlaşıldığı üzere takma bir addır. Anselme’nin gerçek adı, Don Thomas d’Alburcy’dır. Don Thomas, Napoli İhtilali sırasında birçok asil aile öldürülürken buradan eşi ve çocuklarıyla kaçmış, yolda bir deniz kazasına uğrayarak ailesini kaybetmiştir. Napoli’ye geri dönmeye korkunca da Anselme takma adını alarak Paris’e yerleşmiştir. Ahmet Vefik, bu kişiyi erek kültür içinde yeniden ete kemiğe büründürürken öyküsünü de uyarlamış; bu uyarlama sırasında da toplumlara ve tarihe dair bilgisini kullanmıştır. Dom Thomas d’Alburcy, uyarlamada Sinyor Şamanto Farhi olmuştur. Sinyor Farhi, Yahudi muhitine uyarlanarak ismen değiştirilmiştir; ancak araştırıldığında köken olarak Dom Thomas ile akraba olduğu fark edilecektir.

Uyarlamadaki hayat öyküsüne göre Sinyor Farhi, Selanikli asil bir aileye mensuptur. Memleketiyle beraber cemaati de bölünüp düşman tehdidine uğrayınca, buradan ailesiyle beraber deniz yoluyla kaçmaya çalışmış, yolda bir kazaya uğrayıp ailesini kaybetmiş, sonra İstanbul’a gelip yerleşmiş, geçmişinden korktuğu için de asıl kimliğini saklayarak Merkado adını almıştır. Farhi adı araştırıldığında, bu ismin gerçekte de çok eski ve bilindik bir Yahudi ailesine ait olduğu tespit edilmiştir. Ulaştığımız tarihi bilgiye göre, Farhi ailesinin asıl memleketi İspanya, Barcelona yakınlarındaki Florenza şehridir. Farhi ismi de Florenza kelimesinden türemiştir. Florenza, İspanyolcada flora (çiçek) anlamına gelmektedir. Bu kelime Yahudice “Perah” olmuş, buradan da “HaFarhi” ve

¹⁸² Azarya adı, Yahudiliğin kutsal kitabı *Tanah*’ın (İbrani İncili) üçüncü ve son bölümü olan *Ketuvim*’e bağlı *Daniel Kitabı*’nda geçmektedir. Daniel’in beraberindeki Yehudalı arkadaşlarıyla beraber Babil’e sürgüne gönderilişi ve burada Nabukadnezar ile aralarında yaşananların anlatıldığı metinde Azarya, Daniel’in üç arkadaşından biridir (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Portal:Yahudilik>, <http://kutsal-kitap.net/bible/tr/index.php?mc=1&sc=880#top>, e.t.: 15.09.2014).

“Farhi” şeklinde türeyerek buranın yerlisi Yahudi ailesine ad olmuştur. Fransa’ya göçen bu aile, 1300’lü yıllarda sürülerek anavatanları Florenza’ya geri dönmüş oradan da Toledo, İtalya, Kuzey Afrika ve Filistin’e göç etmişlerdir. İspanyol engizisyonundan sonra Kuzey Afrika’ya göçen aile mensuplarının büyük bir kısmı bu topraklarda hüküm süren Osmanlı İmparatorluğuna sığınarak Selanik’e yerleştirilmişlerdir. Buradaki sosyal ve siyasi hareketlilik sırasında birçoğu da İstanbul’a göçmek durumunda kalmıştır.¹⁸³

Öykülerine bakılınca Don Thomas ile Sinyor Farhi’nin akraba çıkması bile mümkündür. Dom Thomas Fransa’dan göçe zorlanınca pekâlâ İtalya’ya geçen aile kolundan, Sinyor Farhi de Selanik’e göçen aile kolundan geliyor olabilir. Dom Thomas, Napoli İhtilali (1799) sırasında; Sinyor Farhi de İspanyol engizisyonu (1478-1834) sırasında göç etmek durumunda kalmıştır. Tarih aralığı bakımından birbirini denk düşebilecek bu siyasi hareketlerle bu akrabalık desteklenebilir. Neticede bu durum Ahmet Vefik’in kaynak eser kişisini yerli hayata uyarlarken gelişigüzel hareket etmediğini, etraflıca düşünmüş olduğunu, uyarlama meselesini ciddiye aldığını göstermektedir.

3.5.2.4. Dil Unsurları Düzleminde Değişim: Kaynak eserle karşılaştırıldığında uyarlama eserin dil açısından en dikkat çekici tarafı, iki zıt dil özelliği taşıyor olmasıdır. Uyarlamada yöresel ağız ve konuşma dilinin yanında yer yer de Arapça, Farsça kelime ve tamlamalarla ağırlaşan daha şiirsel bir dil kullanılmıştır. Bu iki dil uygulamasını ayrı ayrı inceleyecek olursak halk dilinin, yerli söyleyişin atasözü ve deyimlerle, yöresel ağız ifadeleriyle, ünlem ve seslenmelerle sağlandığını görürüz.

Kaynak eser	Uyarlama eser
<p>“ELISE. - Ah, belki yüz türlü şey: Babamın öfkesi, ailemin tekdirleri, elâlemin alayları (...)</p> <p>VALERE. - A! Beni başkalarına benzetmek gibi bir haksızlık etmeyin. (...)</p> <p>ELISE. - İlahi Valére, herkes böyle der. Sözlerine bakınca erkekler hep birbirine benzerler; fakat birbirlerine benzemedikleri ancak hareketlerinden belli olur.</p>	<p>“SARA. - Ah, zihnime yüz türlü vahime giriyor. Pederimin belki gazap etmesi. Cümle soy sopun bana gücenip <i>dillemsi, el eli halk dili</i>, eş dostun kınaması... (...)</p> <p>LEON. - <i>Haşa ki haşa!</i> Ben sadıkınızı ağyara benzetip de vebalime <i>giresiz</i>. (...)</p> <p>SARA. - <i>Ah herkes vefa davası eder namert ağzındaki de hep mert sözüne benzer. Lakin doğruluk er kişinin</i></p>

¹⁸³ Farhi isminin kökeni ve Farhi ailesiyle ilgili bilgiye <http://www.farhi.org/fhistory.htm> (e.t. 06.06.2014) adresinden ulaşılmıştır.

<p>VALERE. - (...) Rica ederim, insanın haysiyetine dokunan şüphelere kapılıp beni öldürmeyin. Aşkımın samimiliğini size bin bir delille göstermek için bana meydan bırakın.</p> <p>SARA. - Ah, ne yapayım; insan sevdiğine o kadar kolaylıkla inanıyor ki (...) Sizin beni gerçekten sevdiğinizi biliyorum ve bana sadık kalacağınızdan da eminim; bundan hiç şüphe etmek istemem; onun için sadece beni ayıplamalarından endişe ediyorum” (Molière 1943: 3, 4).</p> <p>“VALERE. - İki birden idare edilemez, baba ile oğulun tabiatları birbirinden o kadar zıd ki (...)” (Molière 1943: 7).</p> <p>“HARPAGON. - Sahi mi? (Molière 1943: 48).</p>	<p><i>kârıdır. Erler iş başında belli olur.</i></p> <p>LEON. - (...) Ey dilber-i tannaz, inan! Mühlet verirseniz kalbimde nifak olmadığı bin türlü ispatla size malûm olur. <i>Meseldir “Kalpten kalbe yol olur” derler.</i></p> <p>SARA. - <i>Eyvah! Gönül sevdiğine, dilediğine ne de kolay aldanır! (...) Ko ne derlerse desinler</i> artık ben de çekinmem, umursamam” (Ahmet Vefik 1900: 3, 4; 1933c: 11, 12).</p> <p>“LEON. - Hem kardeşiniz hem pederiniz bir elde tutulmaz, <i>iki karpuz bir koltuğa sığmaz.</i> Mizaçları öyle birbirine uymaz (...)” (Ahmet Vefik 1900: 7, 8; 1933c: 15).</p> <p>“AZARYA. - <i>Allayı seversen</i> (Ahmet Vefik 1900c: 54; 1933c: 62).</p>
---	---

Yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi “dillemsi” (dile düşmek, azar işitmek), “dinelmek” (ayaküstü durmak, 19), “diyindi” (42), “ko”, “Allayı seversen” gibi yöresel ifadeler, “haşa”, “eyvah”, “vay”, “ey zahir” (78), “ağa” (59), “birader” (154) gibi ünlem ve seslenme sözcüklerinin yanı sıra “kalpten kalbe yol olur”, “iki karpuz bir koltuğa sığmaz”, “denize düşen yılanı sarılır” (14), “gözden sürmeyi çalmak” (21), “gözüne dizine durmak” (29), “sakaldan kesip bıyığa eklemek” (111) gibi çok sayıda atasözü ve deyim kullanılarak kaynak eserin dili yerleştirilmiş, erek dilin halk ağzına uydurulmuştur.

Bu basit konuşma dili ve yöresel ifadelerin yanında, aşağıda alıntıladığımız gibi Arapça ve Farsça kelimeler, tamlamalarla kurulmuş uzun, divan şiiri edası taşıyan cümleler de sıklıkla kullanılmıştır.

Kaynak eser	Uyarlama eser
<p>“VALERE. - Lutfettiniz, beni sevginize inandırdınız, beni minnettar ettiniz, şimdi de mahzun duruyorsunuz, bu nasıl şey Elise’ciğim? Ben sevinip dururken, ne yazık ki sizin ah çektiğinizi görüyorum. Yoksa beni mesut ettiğinize canınız sıkılıyor, aşkıma kapılıp bana verdiğiniz sözden pişman mı oluyorsunuz?” (Moliere 1943: 3).</p> <p>(...)</p> <p>“HARPAGON. - Sakın yanınıza gözlük takıp geldiğim için gücenmeyin, güzelim. Güzelliğinizin göz kamaştırarak, kendiliğinden görünecek kadar parlak olduğunu, gözlükle bakmaya hacet olmadığını bilmiyor değilim; fakat bilirsiniz ki yıldızlara işte böyle camlarla bakılır; ben de sizin bir yıldız olduğunuza iman ettiğim için, yıldızlar diyarının en parlak yıldızı olduğunuzu bildiğim için bu gözlüğü taktım. (...)” (Molière 1943: 74, 75).</p> <p>(...)</p> <p>“CLEANTE. - Ben bir genç kızı seviyorum, o da beni seviyor; şefkatle kabul ediyor; fakat babam aramıza girip kızı kendine isteyerek sevgimize engel oluyor” (Molière 1943: 98).</p>	<p>“LEON. - Eyvah! Dilber Sara, bana lütüfle <i>vefadarlık peymanları</i> edip de acaba akibinde böyle <i>gussaya</i> düşmek ne olsun? Ben <i>sürura müstağrak, âyâ</i>, sizi niçin mahzun olup iç çeker görürüm? <i>Nar-ı iştiyakıma</i> rağmen benimle <i>aht-ı vifaka</i> rağbet ettiğinizden mi pişman olup ta bu <i>müştakınızı</i> siz <i>mesrur</i> ettiğinize <i>çarçabuk nedamet</i> ediyorsunuz?” (Ahmet Vefik 1900c: 3; 1933c: 10).</p> <p>(...)</p> <p>“AZARYA, Rahel’e. - Size gözlükle geldiğime, sakın ha, güzelim, gücenmeyiniz. Sizin <i>hüsn-ü anınız</i> gözleri kamaştırır ve kendiliğinden parlar. Gün gibi görünmeye gözlük istemez olduğunu pek âlâ bilirim, ama <i>nücumu</i> ayna ile <i>rasat</i> ederler. Ben de <i>taahhüt</i> ve <i>tekeffül</i> ederim ki siz bir <i>rahşan</i> yıldızsınız. Ama, <i>sipah-ı sitaregâna haymegâh</i> olan <i>asuman-ı ahteristan</i> yüzünde bulunmayan en güzel <i>dirahşan</i> yıldız (...)” (Ahmet Vefik 1900c: 56; 1933c: 92).</p> <p>(...)</p> <p>“BOHUR. - Ben bir genç <i>nazenine</i> <i>müştakım</i>. O da bana <i>gamhar!</i> <i>Sıdk-ı niyazım maruzatını rıfkile</i> kabul ediyor ama pederim çıkıp onu kendine isteyip bizim keyfimizi bozuyor” (Ahmet Vefik 1900c: 71; 1933c: 119).</p>

Örneklerde gösterdiğimiz üzere, uyarlama eserde birinci derece rol olan hemen her oyun kişinin Arapça, Farsça kelime ve tamlamalarla yüklü, divan şiiri hayallerini, mazmunlarını akla getiren bir dil ve üslûpla kaleme alınmış diyaloglarının olduğunu görüyoruz.

Uyarlayıcının kaynak eserin dilini erek dilin imkânları içinde yeniden kodlarken, hem halk dili ve söyleyişine hem de böyle eski ve ağır bir dil ve üslûba yer verilmesinde özel

bir amacı olabileceği kanısındayız. Kaynak eserin dili yerelleştirilirken böyle çift dilli bir uyarlama kararı alınması, hem halka hem de aydın kesime hitap etme amacı taşıyor olabilir. Böylece eser daha geniş bir kesime sunulacak ve tüketilebilirliği de arttırılacaktır. Bu uyarlama tercihleri o günün Osmanlı toplumunun dil ikiliğine de işaret etmektedir. Dil konusunda önemli çalışmaları olan ilk sözlükçü ve Türkologlardan olan Ahmet Vefik'in dil konusundaki bu çift başlılığın farkında olmaması imkânsızdır. Uyarlayıcının her iki kesimin dil tercihine de hitap eden böyle bir uyarlama kararı alması, erek tüketici kitlesi için kabul edilebilir bir çeviri ortaya koyma ihtiyacından kaynaklanmaktadır.

3.5.2.5. Kültürel Unsurlar Düzleminde Değişim: Ahmet Vefik, asıl uyarlama işlemini kaynak eserin kültürel öğelerini yerli kültüre aktarırken uygulamıştır. Bu aktarma işlemi sırasında, kaynak eserin yeme-içme, giyim-kuşam, eğlence, ticaret ve dini yaşayış gibi yerli hayata yabancı gelebilecek sosyal ve kültürel içeriği yeniden düzenlenmiştir. Tüm bu yabancı malzeme yerel hayata uyarlanarak, yerlerine erek kültürdeki eşdeğerleri konulmuştur.

Kaynak ve uyarlama eseri karşılaştırdığımız aşağıdaki alıntıda yeme-içme, giyim-kuşam, eğlence ve ticari değerlerdeki farklılıklara işaret edilmiştir:

Kaynak eser	Uyarlama eser
<p>“FROSINE. - Ya ne zannetiniz? Her şeyden evvel bir kere Mariane boğazdan yana çok kanaatkâr yetiştirilmiştir; bu kızcağız <i>salata, süt, peynir ve patates</i> gibi şeylerle nefis körleştirmeye idmanlıdır; başka kadınlar gibi şöyle <i>munta zam sofrası, sıcak çorba, şuruplar, şerbetler, ince yemekler</i> aramaz; bu da az tasarruf değildir. Senede hiç olmazsa <i>üç bin frank</i> eder. Fazla olarak, giyimde de bütün zarafeti <i>sadelikte</i> bulur; <i>tuvalet</i>e can veren akran ve emsali gibi <i>süslü elbiselerden, elmastan mücevherden, muhteşem mobilyalardan</i> hiç hoşlanmaz; işte yalnız bu huyu bile senede <i>dört bin franktan</i> fazla bir varidat demektir. Üstelik <i>kumara</i> karşı müthiş düşmandır: zamane kadınları içinde böylesi az bulunur; ben bizim <i>komşulardan</i> bir kadın tanıırım ki yalnız bu sene içinde oyun yüzünden <i>yirmi bin frank</i> kaybetti. Haydi biz</p>	<p>“LEA. - Ona ne şüphe evvela pek aşırı kanaate alışarak büyümüştür. Boğazına o, düşkün değil, <i>peynir ekmek, tere, torhun, gemi gibi portakal, elma</i> ile geçinir. <i>Tencere kaynatmak istemez.</i> Sairleri gibi öyle <i>âlâ tavuk suyuna nemse arpası çorba, yahut elmasıye, paça, palüze</i> filan gibi nazik şeyler aramaz. İşte ayda en aza en aşağı <i>iki bin akçadan</i>, gene yılda <i>altı bin kuruş</i>; ondan saniyen sadece <i>temizliği</i> âdet edinip ağır <i>esvap, yaka, zağara, kürk, sürme, oya, altın üstüne kakma elmas, türlü kuyum ve zümrüt, akar su, paftalı klaptan işleme</i> ve daha akran ve emselinin türlü fantazyalarını bilip sormadığından bundan gene en aşağı size <i>on beş bin kuruş</i>; üçüncüsü bu zamane kibarları gibi <i>çengi, çalgı, kâğıt oyunu</i> tanımaz, aşırı</p>

<p>bunun yalnız dörtte birini hesap edelim. Senede <i>beş bin frank</i> oyundan, <i>dört bin frank</i> da elbise ve mücevherden kalınca yalnız bu iki kalem <i>dokuz bin frank</i> eder; buna <i>üç bin frank</i> da yenilmeyen yemek parasını ilave edersek, çıkacak yekûn senede <i>on iki bin frank</i> etmez mi?" (Molière 1943: 51, 52).</p>	<p>ikrah eder. Bu da kadınlarımızda nadir. Bulunur haslat değil. Geçenlerde mahallede <i>poliçenin</i> birisini bilirim ki kâğıt oyununda <i>elli bin kuruş</i> kaybetti. Ya bunun en azdan dörtte bir bölümünü turalım. <i>On, on beş bin kuruş</i> ki hesap kitap senede tam <i>yetmiş beş bin kese</i> etmez mi?" (Ahmet Vefik 1900: 39, 40; 1933c: 66).</p>
---	---

Yeme-içme düzleminde kaynak eserde geçen “salata”, “süt”, “peynir” ve “patates”in yerini uyarlama eserde “peynir ekmek”, “tere”, “torhun”, “portakal”, “elma” almıştır. Değişmeden tekrar eden sadece peynirdir, o da bizim kültürümüzde fakir atıştırmağı olarak kabul edilebilecek peynir ekmek olmuştur. Devam eden kısımda daha masraflı ince sofraya yemekleri sayılırken kaynak eserdeki “sıcak çorba”, “şuruplar” ve “şerbetlerin” yerini, uyarlamada “âlâ tavuk suyuna nemse arpası çorba”, “elmasiye”, “paça”, “palûze” gibi erkek kültürün mutfağındaki ağır yemekler almıştır.

Eğlence kültürü olarak ise kaynak eserde kumar geçerken, uyarlamada “çengi”, “çalgi”, “kâğıt oyunu” olarak çeşitlenmiştir. Kumarın karşılığı sadece kâğıt oyunudur, üstüne bir de çalgı ve çengi gibi müzikli danslı eğlence eklenmiştir. Kumarın kâğıt oyunu olarak tekrar edip her iki eserde de bu eğlence ile para kaybeden kadın örneğine yer verilmesinin sebebi erkek kültürdeki kibar Yahudi kadınından bahsediliyor olmasıdır. Türk kadınından bahsediliyor olsa kumar çıkartılabilir bir öğe olabilirdi. Tabloda son olarak ticari değerler düzleminde farklılaşan para birimleri görülmektedir. Kaynak eserdeki Fransız para birimi “frank”ın yerini, uyarlama eserde “akçe”, “kuruş”, “kese” gibi yerli para birimleri almıştır.

Giyim-kuşam düzleminde kaynak eserde kanaatkâr bir hanımın temel ölçütü “sadelik”ken, uyarlamada yerli kadının giyinirken ölçütü “temizlik”tir. Tuvalet, süslü elbise, elmas gibi giyim ve ziynet eşyalarının yerini ise “ağır esvap”, “yaka”, “zağara”, “kürk”, “sürme”, “oya”, “altın üstüne kakma elmas”, “türlü kuyum ve zümrüt”, “akar su”, “paftalı klaptan işleme” gibi çok sayıda yerel giyim ve ziynet eşyası almıştır. Bir örnekte kaynak eserde mobilya bahsi de geçerken uyarlamada buna yer verilmemiştir; ancak başka bir sahnede, La Flèche’in Cléante’a faizcinin alınmasını şart koştuğu

mobilyalar ve diğer Batılı ev eşyaları, uyarlamada yerli hayatta bir Yahudi evinde görülebilecek daha bilindik eşyalarla değiştirilmiştir:

Kaynak eser	Uyarlama eser
<p>“LA FLECHE. - (...) Kezalik, <i>sekiz manzaralı bir macerayı âşıkâne temsil eden Goblenkâri bir duvar kalıçesi. Kezalik on iki müdevver ayak ve sütun üzerine müesses ve iki canibinden çekilmekle açılır kebir ceviz masa maa altı adet aralıksız sandalye.</i> (...)” (Molière 1943: 40).</p>	<p>“NİSİM. - (...) Kezalik <i>Calût ve Talût ve Davut cenklerinin ve Arzu ile Kamber hikâyesinin resimleriyle münakkaş ve mürakkaş dört büyük perde. Ve bir yaldızlı duvar ekseriyle bir tek sedefkâri nalın. Ve birinin başlığı birinin etekliği cüz’ice çatlak yaldız taşlı bir çift güzel kabak ve sürahi çubuk takımı.</i> (...)” (Ahmet Vefik 1900: 31; 1933c: 53).</p>

Frosine’in Harpagon’a Marianne’ın odasındaki yağlıboya tabloları anlattığı aşağıdaki parça ise bu tür tabloların bir Yahudi evinde de olsa yerli yaşayışta görülmesinin pek mümkün olmadığından uyarlamaya hiç alınmamıştır.

FROSINE. - Ya daha üst tarafımı söylesem büsbütün şaşırırsınız. Meselâ odasında bir takım basma yahut yağlı boya tablolar var; siz bunları ne zannedersiniz? Céphales’ler, Paris’ler yahut Apollon’lar, Adonis’ler dersiniz, değil mi? Hayır; Saturne’ün, Kral Priam’ın, ihtiyar Nestor’un, bir de oğlunun omuzlarına binmiş Anchise’in resimleri!... (Molière 1943: 54).

Bu örnekten başka o devrin yerli giyim-kuşam alışkanlıklarında yeri olmadığından erkeklerin taktığı peruka ve şapkanın da uyarlamadan çıkarıldığı görülmüştür. Aşağıdaki alıntılarda da değişen kıyafetlerle birlikte metinden çıkarılan peruk ve şapkaya örnektir:

Uyarlama eser	Kaynak eser
<p>“HARPAGON. - (...) Haydi üst tarafından vazgeçelim, fakat tepeden tırnağa her tarafına taktığın şu <i>kordelaların</i> ne işe yaradığını anlamak isterdim. Eğer maksat bir <i>çakşır</i> bağlamaksa yarım düzine <i>kaytan</i> nene yetmez? İnsan kendi kestirdiği saçlarını bedavadan kullanabilirken <i>perukalara</i> para yatırmak doğrusu çok lazım şey! Bahse girerim, yalnız <i>peruka</i> ve <i>kordela</i> olarak üstünüzde en aşağı hesapla yirmi altınlık mal var. (...)” (Molière 1943: 22).</p>	<p>“AZARYA. - (...) Zahir bakayım şu <i>yakar gare sincap kürk</i>, şu <i>tenrubi şal kuşak</i> neye yarar? Bir <i>salta</i> bir <i>mendil kuşak</i> nenize el vermez. Üstünüzde yalnız <i>saat kösteği</i>, <i>mühür zinciri</i>, <i>aburcubur mahfazası</i> kır altınlık mal var. (...)” (Ahmet Vefik 1900c: 19; 1933c: 34).</p>

<p>(...)</p> <p>“LA FLECHE. - <i>İş gömleklerimizi çıkaracak mıyız efendim?</i></p> <p>HARPAGON. - Evet, çıkaracaksınız ama tam misafirler gelmeye başladığı zaman, ondan evvel değil, elbiselerinizi kirletmemeye de dikkat edeceksiniz.</p> <p>BRINDAVOINE. - Mâlum ya efendim, benim <i>kaftanın</i> ön eteklerinden birinde kocaman bir kandil yağı lekesi var.</p> <p>LA FLECHE. - Benim de <i>poturumun</i> arka tarafında iri bir delik var: hani efendim dışarıdan bakan içerisini görür...</p> <p>HARPAGON. - Kafa patlatma. Şöyle ustalıkla arkamı hep duvara dönüp misafirlere yalnız önden görünürsün. (Harpagon <i>şapkasını ceketinin önüne tutup</i> Brindavoine’a yağ lekesini nasıl kapatacağını gösterir). <i>Sen de hizmet ederken şapkanı hep böyle tutarsın. (...)</i>” (Molière 1943: 60).</p>	<p>(...)</p> <p>“ŞALOM. - <i>Acem gömleklerimizi çıkaralım mı?</i></p> <p>AZARYA. - Ha, çıkarınız ama, misafirler geldiği zaman çıkarınız da esvap kirlenmesin.</p> <p>İPSALOM. - Ama, bilirsiniz efendim, benim <i>saltanın</i> önünde bir büyük kandil yağı lekesi var.</p> <p>ŞALOM. - Benim de <i>şalvar</i> ardından fena yırtık ta. Hâşâ huzurdan...</p> <p>AZARYA. - Sus. Duvara dönersin, halka hep yüzünü tutarsın. Sen de <i>omzuna bir peşkir atarsın</i>, olur biter. Haydi, siz de işinize” (Ahmet Vefik 1900c: 46; 1933c: 74, 75).</p>
---	---

Kaynak kültür ile erek kültür arasındaki diğer bir farklılık da dinî yaşayış ve kurallardaki farklılıklardır. Bu sebeple kaynak eserdeki diyaloglarda geçen Hristiyanlık uyarlamadan çıkarılırken, Müslümanlık gibi Yahudi inancında da domuzun yenmesinin yasak olması sebebiyle, kaynak eserde geçen “süt domuzu”, uyarlamada “süt kuzusu” olarak değiştirilmiştir:

Kaynak eser	Uyarlama eser
<p>“HARPAGON. - Göreceksiniz bakın, herif <i>Hristiyanlık</i> merhametiyle malımı almak isteyecek! Ama ben işimi yolun koymasını bilirim; adaletin pençesinde hesap verdiğin zaman dünyanın kaç bucak olduğunu anlarsın, edepsiz serseri!” (Molière 1943: 117).</p> <p>(...)</p> <p>“JACQUES. - Şimdi vekilharcınızın getirdiği <i>süt domuzundan</i> bahsediyorum: Size keyfimce bir yemek yapacağım” (Molière 1943:108).</p>	<p>“AZARYA. - Ey, zannıma göre, bu şimdi merhametten beni bütün bütün soyacak ama ben işimi yoluna korum, a tüzsüz zalim! Elbet, senin ettiklerinin bütün acısını çıkarırım, mahkemede senin hakkından gelirim” (Ahmet Vefik 1900c: 84; 1933c: 143).</p> <p>(...)</p> <p>“YAKO. - Vekilharcınız bir <i>kuzu</i> göndermiş. <i>Süt kuzusu</i> da onu ben bildiğim gibi pişirip kurtaracağım”</p>

	(Ahmet Vefik 1900: 78; 1933c: 131).
--	-------------------------------------

Son olarak kimi batılı davranış şekillerinin de uyarlamada yerel hayata uyarlandığı dikkati çekmiştir. Kaynak eserde geçen “reverans”ın yerine, uyarlamada “temenna”nın tercih edilmesi bu tür uyarlamaya örnektir.

Kaynak eser	Uyarlama eser
<p>“ELISE, <i>bir reverans yaparak</i>. - Kerem edin, babacığım, ben evlenmek istemiyorum.</p> <p>HARPAGON, <i>kızının reveransını taklit ederek</i>. - Ben de, kızcağızım, cicim, kerem edin evlenmenizi istiyorum.</p> <p>ELISE. - Beni af buyurunuz babacığım.</p> <p>HARPAGON. - Sen de beni af buyur, kızım” (Molière 1943: 26).</p>	<p>“SARA.- Efendim, peder, lütfunuzla ben kocaya varmak istemem (<i>Yerden bir temenna</i>).</p> <p>AZARYA. - Canım kızım, gözüm nuru! Ben de ruhsatınızla sizi bu kocaya vereceğim.</p> <p>SARA. - Yok af buyurursunuz efendim pederim (<i>Gene temenna</i>).</p> <p>AZARYA. - Yok siz af buyurursunuz kızım (<i>Taklit ile temenna</i>)” (Ahmet Vefik 1900c: 21; 1933c: 38, 39).</p>

Reverans, “selam veya teşekkür için eğilerek veya dizleri kırarak yapılan hareket” anlamına gelirken, temenna “öne doğru eğildikten sonra doğrulurken eli başa götürerek verilen selam” anlamına gelir (TDK Güncel Sözlük). Her iki hareket de bir selamlama şeklidir; ancak reverans Batılı bir jestken, temenna bu davranışın erek kültürdeki karşılığıdır.

Arnavutların düğün merasiminde gelinle kayınvalide arasındaki bağlılığı gösteren bir gelenek olarak yaşatılan temenna, Osmanlı döneminde de sarayda, bürokratik makamlarda, halk arasında büyüğe karşı duyulan saygı ve korkunun göstergesi olarak benimsenen bir davranış şekli olarak kullanılagelmiştir. Temenna, ata sporu yağlı güreşte de güreşçilerin seyirciyi selamlamak üzere kullandığı bir saygı ritüelidir. Uyarlayıcı erek kültüre yabancı gelecek reveransın yerine, yerli hayatta gelenekselleşerek yerleşmiş bir davranış şekline dönüşen eşdeğeri, temennayı kullanmayı tercih etmiştir.

Kaynak eserle uyarlama arasında kültürel düzlemde kendisini gösteren bu farklılıklar, kaynak eserin batılı yaşayışın ürünü olan duyuş, düşünüş ve davranış şekillerinin erek tüketici kitlesi olan Osmanlı toplumu, onun içinde de Yahudi çevresine göre uyarlanıp değiştirilerek kabul edilir bir içeriğe dönüştürüldüğünü gösterir. Bu uyarlama işlemi sırasında da yabancı kültürel malzemenin erek kültürde eşdeğeri varsa, bu yerli öğeler tercih edilmiş; yoksa bunların metinden tamamen çıkarılması yolunda karar alınmıştır.

3.5.3. Eşdeğerlik Normları ve Sonuç: Kaynak ve uyarlama eseri biçim ve içerik açısından karşılaştırmalı olarak çözümlendiğimiz inceleme, genel olarak uyarlayıcının aldığı çeviri kararları sonunda başarılı bir uyarlama ortaya çıktığını göstermektedir. Kaynak eserin kurgusal yapısına büyük ölçüde bağlı kalan uyarlayıcı, uyarlama işlemine zaman ve mekân düzleminde, kişiler kadrosunda, dil ve kültürel düzlemde başvurmuştur. Uyarlama sürecinde kaynak eserin hikâyesi sabit kalırken, zaman ve mekân on yedinci yüzyılın Fransa'sından on dokuzuncu yüzyılın Osmanlı coğrafyasına aktarılmıştır. Kişilerin isimleri ve kimilerinin geçmişleri yerleştirilerek kişiler dünyası Osmanlı toplumu içinde yaşayan Yahudi muhitine taşınmıştır. Kaynak eserin kaynak dil ve kültüre ait değerler dünyası da zaman, mekân ve muhit değişikliğine paralel olarak erek dil ve kültür ekseninde uyarlanmıştır. Bu süreçte erek dil ve kültürde karşılığı olmayan öğeler uyarlama işleminin dışında tutulurken, yerel dünyada karşılığı olan kavram ve eylemlerin eşdeğerleri metne alınmıştır. Aşağıdaki tabloda bu tür eşdeğerliklere örnekler verilmiştir:

Kavramsal eşdeğerlikler		Eylemsel eşdeğerlikler	
Kaynak eser	Uyarlama eser	Kaynak eser	Uyarlama eser
Sorun	Çözüm	Sorun	Çözüm
Baba (3)	Peder (11)	Tekdir etmek (4)	Dillemsi ¹⁸⁴ (11)
Erkek (4)	Er (11)	Elde etmek (7)	Hatırın almak (15)
Babalık (6)	Atalık (13)		Yetmiş iki
Anne (6)	Ana (13)	Seksen dereden su getirmek (9)	dereden su getirmek (16)
Uçurum (9)	Yar (16)	Aklı başından gitmek	Kurban olmak

¹⁸⁴ Dile düşmek, azar işitmek.

Taraf (10)	Mahalle (17)	(10)	(17)
Güzel kız (10)	Nevcivan (17)	Göz hapsine almak (13)	Nezareye almak (21)
Güzellik (10)	Melahat (17)	Ateş olup vücuduna yapışmak (18)	Gözüne dizine durmak (29)
Casus (13)	Çaşut (21)	Evlenmek (26)	Kocaya varmak (39)
Çakşır (15)	Şalvar (23)	Reverans etmek (26)	Temenna etmek (39)
Cimri (16)	Cimri, nekes (24)	Kendini öldürmek (27)	Kendine kıymak (4)
Kasa (18)	Sandık (29)	Metelik koparmak (46)	Bir kırık pulunu görmek (60)
Ev (18)	Konak (29)	Alay etmek (49)	Zevke almak (63)
Saklayacak yer (18)	Saklambaç (29)	Hoşlanmak (53)	Meyletmek (67)
Frank, santim, pul (22)	Altın, akçe, kuruş (34)	Somurtkanlık etmek (61)	Çehre etmek (75)
Evlilik (23)	Teehhül (35)	Kurtarmak (121)	Halas eylemek (148)
Karı (29)	Ehil (43)	Yalvarmak (122)	Niyaz etmek (149)
Noter (37)	Mahkeme kâtibi (50)	Üzölmek (129)	Tasa çekmek (157)
Panurge (41)	Mirasyedi (55)	Merak etmek (129)	Kaydedinmek (158)
Liste (42)	Pusula (55)	Gönöl kırmak (130)	Arzuya geç çalmak (158)
Usta (42)	Çelebi (56)		
Adamı/uşağı (45)	Ademisi (56)		
Efendim (43)	Çelebon (57)		
Borç (44)	Karz (57)		
Efendi (45)	Ağa (59)		
Dünya (46)	Cihan (60)		
Dolap, dalavere (46)	Dübara (60)		
Canlı (48)	Tuvan (62)		
Olgunluk çağı (48)	Turfanda mevsimi (62)		
Ömür çizgisi (49)	Elif (63)		
Panayır (51)	Pazar (65)		
Yemek (51)	Taam (65)		
Sofra (64)	Sini (78)		

Şömine (65)	Divanhane (80)		
Bay (96)	Ağa (117)		
Mösyö (96)	Çelebon (117)		
Süt domuzu (108)	Süt kuzusu (131)		
Cani (120)	Nabekâr (147)		
Hırsız (120)	Ayyar (147)		
Mösyö (122)	Sinyor (149)		
Kız (123)	Kerime (151)		
Asilzade (123)	Hanedan,zadelik (151)		
Güzel (126)	Dilber (154)		
Kardeş (126)	Birader, hemşire (154)		
Komiser (129)	Teftiş, teftiş ağa (157)		

Kaynak eserden uyarlama esere tüm bu değişen öğeler, çeviri işleminin erek odaklı bir yaklaşımla yapıldığını gösterir. Bu uyarlamalı çevirinin amacı ise model olarak alınan kaynak eserin erek edebiyat dizgesinde, erek dil ve kültürün imkânları dâhilinde yeniden üretilmesidir. Erek tüketici kitlesine hitap eden uyarlayıcı, uyarlama sürecinin sonunda da yerli okuyucu/seyirci kitlesi ve edebiyat dizgesinde “kabul edilebilir” bir eser ortaya koymayı hedeflediği sonucuna ulaşmıştır.

3.6. SCAPİN'İN DOLAPLARI'NIN UYARLAMA İŞLEMİ ANALİZİ

	Kaynak Eser	Uyarlama Eser
Eserin Adı	Scapin'in Dolapları (Les fourberies de Scapin)	Dekbazlık
Eserin Yazarı	Molière/ çev.: Orhan Veli Ayberk Erkay	Ahmet Vefik Paşa
Eserin Tarihi	1671/ 1884 ¹⁸⁵ / çev.: 1944 2008	(1298) 1882, 1933ç ¹⁸⁶

Molière, *Les fourberies de Scapin*'i 1671 tarihinde kaleme almıştır. Aynı yıl içinde 24 Mayıs günü de sahnelenmiştir. Yazar hayattayken seyirciyle buluşan oyun beklenen ilgiyi görmemiş, ortalama bir başarı kazanmıştır. Yazarın ölümünden sonra ise esere ilgi artmış ve oyun defalarca sahnelenmiştir.

Les fourberies de Scapin'in kaynağı Latin komedi şairlerinden Térence (İ. Ö. 194-159)'in *Phormion* adlı eseridir. Molière, College de Clermont'ta eğitim görürken bu eser hakkında düşünmeye başlanmıştır. Bu okulda tanıdığı Savinien Cyrano de Bergerac'ın yazdığı farslara yardım ederken beğendiği bir parçayı da yıllar sonra kaleme alarak *Les fourberies de Scapin*'inde kullanmıştır. Oyunu kuran ana entrika unsuru da eski Yunan ve Latin yazarları ile onların eserlerine öykünen diğer yazarlarda sıklıkla karşımıza çıkan mutlu tesadüflerle sonuçlanan evliliklerdir. Başlangıçta babalar ile evlatların çatışmasına sebep olan istenmeyen ve bozulmaya çalışan evlilikler, eserlerin sonunda çeşitli tesadüflerle müstakbel gelinin toplum içinde saygı duyulan, zengin birinin kızı olduğunun öğrenilmesiyle onaylanır, sevenler kavuşur. Bu çerçevede öykü, Molière'in başka eserlerinde de sıklıkla karşımıza çıkar.

¹⁸⁵ Kaynak metin incelemesinde eserin İngilizce notlar ilave edilmiş 1884 tarihli Fransızca baskısından da faydalanılmıştır.

¹⁸⁶ Eserin Bursa Vilayet Matbaasında basılan (1298) 1882 tarihli eski harfli nüshası ve Mustafa Nihat Özön tarafından tertip edilen 1933 tarihli baskıları karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Derin bir ahlak dersi üzerinde kurulmamış olan, daha çok neşelendirmek, güldürmek üzere kaleme alınan eser, basit bir fars olarak nitelendirilip eleştirilmiştir. “Molière’in en büyük müdafaacılarından olan Boileau bile piyesin ortaya çıktığı zaman (Scapin’in meşhur çuval oyununu telmih ederek) *Misanthrope* yazarını tanıyamadığını zikreder” (Ahmet Vefik 1933ç: 5).

Les fourberies de Scapin’in Türk tiyatrosuna girişi ve erek kültüre mâl edilmesi ise Tanzimat yıllarında kaleme alınan iki uyarlama ile olmuştur. Bu uyarlamalardan ilki Âli Bey’in 1871 Temmuzunda kitap olarak basılan ve üç ay sonra 20 Kasım günü Gedikpaşa Tiyatrosu’nda sahnelenen *Ayyar Hamza* adlı eseridir. Ahmet Necip Efendi (Muhterem), Riştuni Efendi (Zuhûri), Mahakyan Efendi (Hamza), Sancakyan Efendi (Yaver) ve Aznif Hanım’ın başlıca rolleri üstlendiği eser hem eğlendiriciliği hem de sade diliyle beğenilmiş ve ilgi görmüştür. İkinci uyarlama ise Ahmet Vefik Paşa tarafından 1882’de Bursa’da yayımlanan *Dekbazlık*’tır. Yazarın Bursa valiliği sırasında kaleme aldığı *Dekbazlık*, *Ayyar Hamza* kadar ilgi görmemiştir. Daha önce yayımlanıp seyirciyle buluşan ve dil açısından daha sade, konuşma diline daha yakın olan *Ayyar Hamza*, *Dekbazlık*’tan daha başarılı bulunmuş, daha çok sevilip sahnelenmiş bir uyarlama olarak kabul edilmiştir.

3.6.1. Biçimsel (Matriks) Normlar: Kaynak eserle uyarlama eser arasında biçimsel özellikler açısından dikkat çeken ilk farklılık metnin bölümlendirilişinde kendisini gösterir. Uyarlayıcı Ahmet Vefik, metni bölümlere ayıran teknik terimler ve sahne sayısı bakımından kaynak eserden ayrılan karar almış; diğer uyarlamalarında da tercih ettiği gibi ‘perde’ (acte) ve ‘sahne’ (scène) terimleri yerine ‘fasıl’ ve ‘meclis’ terimlerini kullanmıştır. Böylece batılı tiyatro terimlerini yerelleştiren uyarlayıcı, her üç perde de kaynak eserin sahne sayısını arttırmıştır. Ahmet Vefik’in sahne sayılarına yönelik müdahalesi aşağıdaki gibidir:

	Kaynak Eser	Dekbazlık		Uyarlayıcının Müdahalesi
		1882	1933	
I. Perde	5 sahne	7 meclis	7 meclis	<i>Dekbazlık</i> ’ın karşılaştığımız baskıları arasında sahne sayısı açısından fark yoktur. Uyarlayıcı kaynak eserin üçüncü sahnesini üçe bölerek iki sahne arttırmıştır.

II. Perde	8 sahne	12 meclis	12 meclis	Uyarlayıcı kaynak eserin 1., 3., 4. ve 6. sahnesini ikiye bölerek dört sahne arttırmıştır.
III. Perde	13 sahne	14 meclis	13 meclis	İlk baskıda kaynak eserin 5. sahnesi ikiye bölünerek bir sahne arttırılmış, 1933 baskısında ise kaynak esere sadık kalınmıştır.

Tablodan da anlaşılacağı üzere perde sayısına sadık kalan Ahmet Vefik, mevcut sahneleri ikiye ve üçe bölerek sahne sayısını arttırmıştır. En büyük artış ikinci perdenin sahne sayısında görülmüş, ikinci perde kaynak esere göre dört sahne arttırılmıştır. Ancak arttırılan bu sahneler kaynak eserde mevcut olmayan yeni sahneler değildir. İncelediğimiz diğer uyarlamalarda da karşılaştığımız gibi devrin tiyatro yazarlarının âdet edindiği üzere kaynak eserin mevcut sahneleri bölünerek sayı arttırılmıştır.

Uyarlayıcı, kaynak eserin mevcut sahnelerini bölme kararını, diğerlerine göre daha uzun olan sahnelerde uygulamıştır. Genellikle iki kişi karşılıklı konuşurken, konuşmaya üçüncü kişi dâhil olduğu anda ya da tam tersi durumda iki veya üç kişi konuşurken biri sahneden çıktığı anda, kaynak eserin devam eden sahnesi kesilerek yeni bir sahne açılmıştır. Birinci perdenin üçüncü sahnesinde Hyacinte, Octave ve Scapin konuşurlarken, Hyacinte'in sahneden çıktığı anda kaynak eserde sahne devam ederken, uyarlamada Octave ve Scapin'in baş başa kalmasıyla dördüncü sahneye geçilmiştir. Devamında Octave sahneyi terk edip Sylvestre girince kaynak eserde üçüncü sahne devam ederken, uyarlamada beşinci sahneye geçilmiştir.

3.6.2. İçeriğe Ait (Metinsel-Dilsel) Normlar

3.6.2.1. Olay Örgüsündeki Değişim: Ticaret ortağı olan babalarının yokluğunda onların onaylamadığı kızlara âşık olan iki gence, sevdikleri kızlara kavuşmaları için yardım eden uşağın oynadığı oyunları konu edinen kaynak eserin olay örgüsüne uyarlamada da sadık kalınmıştır. Kaynak eserin olaylar zincirinden herhangi bir olay çıkarılmadığı gibi yenisi de eklenmemiştir. İki eserin olay örgüsü aşağıdaki tablo üzerinden karşılaştırmalı olarak incelenebilir:

		Kaynak eser	Dekbazlık
I. Perde	I. Sahne	Octave, uşağı Silvestre ile kendisini evlendirmek üzere gelen babası hakkında konuşur. Başına geleceklerden korkar.	Senâ Bey, uşağı Yaver ile kendisini evlendirmek üzere gelen babası hakkında konuşur. Başına geleceklerden korkar.
	II. Sahne	Scapin, Octave ve Silvestre'ı dinleyip dertlerini öğrenir ve yardım etmeye karar verir.	Hamza, Senâ Bey ve Yaver'i dinleyip dertlerini öğrenir ve yardım etmeye karar verir.
	III. Sahne	Babasının sevgilisi Octave'ı bir başkasıyla evlendireceğini duyan Hyacinte olan biteni öğrenmek ister. Scapin iki sevgilinin derdini dinleyip yardım edeceğini söyler. Scapin, Octave'a babasının karşısında nasıl davranması gerektiğini öğretirken babasının geldiğini duyan Octave korkup kaçır.	Babasının sevgilisi Senâ Beyi bir başkasıyla evlendireceğini duyan Ziyba olan biteni öğrenmek ister. Hamza iki sevgilinin derdini dinleyip yardım edeceğini söyler.
	IV. Sahne	Scapin olan biteni öğrenen kızgın Argente'ı oğlunun zorla evlendirildiğine ikna etmeye çalışır.	Hamza, Senâ Beye babasının karşısında nasıl davranması gerektiğini öğretir.
	V. Sahne	Scapin, Silvestre'in yüzünü ve sesini değiştirerek Argente'ı aldatacağı bir oyun düşünür.	Babasının geldiğini duyan Senâ Bey korkup kaçır.
	VI. Sahne	_____	Hamza olan biteni öğrenen kızgın Cabir Çelebi'yi oğlunun zorla evlendirildiğine ikna etmeye çalışır.
	VII. Sahne	_____	Hamza, İzzet'in yüzünü ve sesini değiştirerek Cabir Çelebi'yi aldatacağı bir oyun düşünür.
II. Perde	I. Sahne	Geronte ve Argante oğullarının yaptıkları yüzünden birbirlerini eleştirirler. Yalnız kalan Geronte, kendi oğlunun bir şey yapıp yapmadığını düşünür.	Cabir Çelebi ve Müstecip Çelebi oğullarının yaptıkları yüzünden birbirlerini eleştirirler.
	II. Sahne	Geronte, oğlu Leandre'ı Scapin'den her şeyi öğrendiğine inandırarak ağzından laf almaya çalışır.	Müstecip Çelebi kendi oğlunun bir şey yapıp yapmadığını düşünür.

III. Sahne	Leandre, Scapin'e hesap sorunca Scapin korkarak daha önce çevirdiği dolapları itiraf eder.	Müstecip Çelebi, Hamza'dan her şeyi öğrendiğine inandırarak oğlunun ağzından laf almaya çalışır.
IV. Sahne	Sevdiği kızı elinde tutan çingeneler, para isteyince Leandre, Scapin'den yardım ister.	Daniş Bey, Hamza'dan hesap sormaya karar verir.
V. Sahne	Scapin, Argante'a oğlunun evliliğini bozmak için kızın ağabeyinin para isteği yalanını söyler.	Hamza, Daniş Bey'den korkarak daha önce çevirdiği dolapları itiraf eder.
VI. Sahne	Kılık değiştiren Silvestre, Scapin ve Argante'in yanına gelip Scapin'nin kurduğu oyunu canlandırır. Silvestre'dan korkan Argante, para vermeyi kabul eder.	Daniş'in sevdiği kızı elinde tutan esirci, kızı vermek için para ister.
VII. Sahne	Scapin, Geronte'a oğlunu korsanların kaçırdığı ve fideye istedikleri yalanını söyleyerek para koparır. Ancak daha fazla para koparmak niyetindedir.	Daniş Bey, Hamza'dan yardım ister.
VIII. Sahne	Scapin, babalarından kopardığı paraları gençlere vererek Geronte'dan intikam almak için Leandre'den izin ister.	Hamza, Müstecip Çelebi'ye oğlunun evliliğini bozmak için kızın ağabeyinin para isteği yalanını söyler.
IX. Sahne	_____	Kılık değiştiren Yaver, Hamza ve Müstecip Çelebi'nin yanına gelip Hamza'nın kurduğu oyunu canlandırır.
X. Sahne	_____	Yaver'den korkan Müstecip Çelebi, para vermeyi kabul eder.
XI. Sahne	_____	Hamza, Cabir Çelebi'den oğlunu korsanların kaçırdığı ve fideye istedikleri yalanını söyleyerek para koparır. Ancak daha fazla para koparmak niyetindedir.
XII. Sahne	_____	Hamza, babalarından kopardığı paraları gençlere vererek Müstecip Çelebi'den intikam almak için Daniş Bey'den izin ister.

III. Perde	I. Sahne	Scapin ve Silvestre gençlerin sevgililerini bir araya getirir.	Hamza ve İzzet gençlerin sevgililerini bir araya getirir.
	II. Sahne	Geronte'a çuval oyunu oynayan Scapin intikamını alır; ancak sonunda durumu anlaşılınca kaçmak zorunda kalır.	Müstecip Çelebi'ye çuval oyunu oynayan Hamza intikamını alır; ancak sonunda durumu anlaşılınca kaçmak zorunda kalır.
	III. Sahne	Zerbinette, kim olduğunu bilmeden Geronte'a oğlu ile Scapin'in oynadığı oyunları anlatır.	Edâ Hanım, kim olduğunu bilmeden Müstecip Çelebi'ye oğlu ile Hamza'nın oynadığı oyunları anlatır.
	IV. Sahne	Silvestre, Zerbinette'e konuştuğu adamın sevgilisinin babası olduğunu söyler.	Yaver, Edâ Hanım'a konuştuğu adamın sevgilisinin babası olduğunu söyler.
	V. Sahne	Argante, Silvestre'a kendisine oynanan oyundan haberi olup olmadığını sorar.	Cabir Çelebi, Yaver'e seslenir ve kendisine oynanan oyundan haberi olup olmadığını sorar.
	VI. Sahne	Bir araya gelen Argante ve Geronte, Scapin'den yaptıklarının intikamını almak isterler. Bu sırada Geronte yanına gelmek üzere yola çıkan kızının gemi kazası geçirdiği haberini alır.	Bir araya gelen Cabir Çelebi ve Müstecip Çelebi, Hamza'dan yaptıklarının intikamını almak isterler. Bu sırada Müstecip Çelebi, yanına gelmek üzere yola çıkan kızının gemi kazası geçirdiği haberini alır.
	VII. Sahne	Kızının dadısına rastlayan Geronte, kızının çok yakınında olduğunu ve evlendiğini öğrenir.	Kızının dadısına rastlayan Müstecip Çelebi, kızının çok yakınında olduğunu ve evlendiğini öğrenir.
	VIII. Sahne	Silvestre, Scapin'e oyunlarının öğrenildiğini anlatır ve kaçmasını tavsiye eder.	Yaver, Hamza'ya oyunlarının öğrenildiğini anlatır ve kaçmasını tavsiye eder.
	IX. Sahne	Geronte kızına kavuşur.	Müstecip Çelebi kızına kavuşur.
	X. Sahne	Octave da sevgilisinin babasının kim olduğunu öğrenir. Hyacinte, babasından Zerbinette'i de affetmesini ister.	Hüsrev Bey de sevgilisinin babasının kim olduğunu öğrenir. Sümbül Hanım, babasından Ziyba Hanım da affetmesini ister.
	XI. Sahne	Zerbinette'in de Argante'ın kızı olduğu anlaşılır.	Ziyba Hanımın da Cabir Çelebi'nin kızı olduğu anlaşılır.

	XII. Sahne	Scapin'in kaza geçirdiği ve ölmek üzere olduğu haberi gelir.	Hamza'nın kaza geçirdiği ve ölmek üzere olduğu haberi gelir.
	XIII. Sahne	Çok geçmeden diğerlerinin yanına gelen Scapin af diler, affedilir ve hep beraber yemeğe geçilir.	Çok geçmeden diğerlerinin yanına gelen Hamza af diler, affedilir ve hep beraber yemeğe geçilir.
	XIV. Sahne	—————	—————

Kaynak eserle uyarlama arasında karşılaştırmalı olarak ana hatlarıyla verilen olay akışındaki tek farklılık kimi olay halkalarının geçtiği sahnelerin kaymasıdır. Kaynak eserin kimi sahnelerindeki olaylar, uyarlamada yeni sahnelere aktararak bölünmüştür. Olayları yeni sahnelere kaydırmak dışında uyarlayıcı, kaynak eserdeki olaylar zincirini tekrarlamıştır.

3.6.2.2. Zaman ve Mekân Düzleminde Değişim: Zaman ve mekânda birlik kuralına göre kurgulanan kaynak eserde olaylar girişte de belirtildiği gibi Napoli'de genellikle sokakta geçer. Arada kapalı bir mekâna, eve geçildiği düşünülebilirse de bu belirtilmez. Zaman olarak ise herhangi bir tarih belirtilmese de Molière'in diğer eserlerinde de olduğu gibi kendi zamanında, XVII. yüzyılda geçer. Yaşanan zaman dilimi ise bir gündür. İlk perde ilk sahnede gençlerin babalarının yaşanılan günün sabahı seyahatten dönüp eve geleceğini öğreniriz. İşgüzar Scapin, gün boyu gençlere yardım etmek için dolaplar çevirir. Son perdede hem bu dolaplar hem de müstakbel gelinlerin gerçek kimlikleri bir bir çözülür ve aynı günün akşamı kişilerin hep birlikte yemeğe geçmesiyle olaylar neticelenir.

Olay akışının aynı gün içinde, aynı mekânda geçtiği *Dekbazlık*'ta da kaynak eserin zaman ve mekânda birlik kuralına uyulmakla birlikte, bu düzlemler yerleştirilmiştir. Zaman dilimi XVII. yüzyıldan, uyarlamanın kaleme alındığı XVIII. yüzyıla taşınmıştır. Mekân düzleminde ise Napoli yerine İstanbul koyulmuştur¹⁸⁷.

¹⁸⁷ Mustafa Nihat Özön'ün hazırladığı baskıda eserin girişinde "asıl vak'a Napoli'de geçer" ifadesi yer almaktadır; ancak 1882 tarihli eski harfli nüshasında bu ifade yoktur.

Napoli-İstanbul değişikliğinden başka, kaynak eserde Geronte'un kızının İtalya'nın bir başka bölgesi olan Taranto'dan geleceğini öğreniriz. Bu mekânın yerine uyarlamada Mısır kullanılmıştır. Diğer mekân ve buna bağlı olarak milliyet değişikliği ise Géronte'un oğlunun kaçırıldığı haberini getiren Scapin'in uydurduğu hikâyede yapılmıştır.

Kaynak Eser	Uyarlama
<p>“SCAPIN. – Bilmiyorum ne söylemişsiniz, biraz evvel kendisini üzgün bir halde buldum. İşin içine hiç yoktan beni de karıştırmışsınız. Bu üzüntüyü dağıtalım diye tuttuk limana doğru gezmeye gittik. Orada bir sürü şeyin içinde, gözümüze oldukça iyi donatılmış bir <i>Türk kadirgası</i> ilişti. <i>Güler yüzlü genç bir Türk</i> bizi içeriye davet etti, elini uzattı, atladık. Bize binbir ikramda bulundu, ağırladı. (...) Tam biz yiyip içerken kadirga açılıverdi. Limandan şöyle epeyce uzaklaşınca herif beni bir filikaya koydu, elçi olarak buraya gönderdi. Eğer benimle hemen beşyüz altın yollamazsanız oğlunuzu <i>Cezayir</i>'e götürecektir” (Molière 1944: 50).</p>	<p>“HAMZA. - Demincek onu, melül, mahzun gördüm; bir şeyler demişsiniz, beni de beyhude söze karıştırmışsınız. Pek mükedder, mağmum olmuş. Gussasını dağıtayım dedim, âh! Kalktık, limana doğru gittik gezmeye, hava almaya. Orada bir temizce <i>kalyon</i> gördük. <i>Malta korsanı</i> mıdır nedir, reisi <i>bir yakışıklı adam</i>, bizi gemisine davet etti ah! (...) derken kulağıma gürültüler çalındı; patırtı çoğaldı. Çıkıp bakayım ki ne bakarsın demir almışlar, engine vurmuşlar. Hemen beni tutup bir sandala atıp size gönderdiler. Ah, eğer şimdıcik benimle beşyüz altın fidye göndermezseniz oğlunuz gitti tantuna! '<i>Malta</i>'ya götürürüz!' dediler” (Ahmet Vefik 1933ç: 67).</p>

Kaynak eserde geçen Türk korsanın yerine uyarlamada Malta korsanı koyulmuş, mekân bilgisi olarak Cezayir yerine ise Malta kullanılmıştır. Uyarlayıcının mekân ve milliyet değişikliği yapmasının sebebi uyarlamayı erek kültüre göre yeniden yorumlama ihtiyacıdır. Kaynak eserde Türk korsan figürüyle çizilen Türk imajına hem metindeki bağlamı içinde hem de genel olarak Fransız kültürü içinde olumsuz değerler yüklenmiştir. Scapin, Géront'u oğlunun kaçırıldığına ve hayatının büyük tehlike altında olduğuna inandırmak için o günün genel kabulleri içinde mümkün olan en korkutucu figür olan Türk korsanını seçmiştir. Türk korsanın esir aldığı genci kaçıracağı yer de o dönemde Türk korsanlarının üssü olan Cezayir olarak seçilmiştir.

Ahmet Vefik, Scapin'in korsan hikâyesini erek kültüre uyarlarken Türk korsanı ve Cezayir'i değiştirme kararını iki sebeple almış olmalıdır. Öncelikle bu olumsuz Türk imajı erek kitlenin tepkisini çekecektir. İkinci olarak, Türk topraklarına taşınan hikâyede Türk korsanın yerini yerli yaşayıta tehdit olarak kabul edilebilecek yabancı bir figürün alması gerekir. O dönemin şartlarında Osmanlı için tehdit olarak bilenen, mücadele eden korsanlar Malta korsanlarıdır. Bunların esirlerini kaçıracakları yer de Malta olmalıdır.

Genellikle eserin arka planında yer alan, ana hikâyenin etrafında konumlanmış çerçeve hikâyelerde geçen mekân isimlerindeki bu değişikliklerin dışında, kaynak eserde olduğu gibi uyarlamada da olaylar çoğunlukla sokakta ve evde geçer. Sokak İstanbul'da herhangi bir sokaktır; ancak kaynak eserdeki Géronte ve Argante gibi zenginlerin 'ev'i değil, 'konak'ı vardır. Sadece bir yerde kısaca geçilen iç mekân tasvirinde ise kaynak eserin 'salon'unun yerini, uyarlamada 'harap oda' almıştır.

3.6.2.3. Kişiler Düzleminde Değişim: Uyarlama eserde, kaynak eserin kişiler düzlemindeki yapısına sadık kalınmıştır. Aşağıdaki tabloda da görüleceği üzere uyarlama eserin kişi kadrosu kaynak esere göre iki kişi eksiktir. Orhan Veli'nin "iki haberci", Ayber Erkay'ın ise "iki taşıyıcı" şeklinde çevirdiği bu iki oyun kişinin herhangi bir repliği olmadığından, sadece sözde sakatlanan Scapin'i taşımak üzere sahneye girdikleri için uyarlamada belirtilmemiş olmalıdır. Kaynak ve uyarlama eserin kişileri de aşağıdaki tabloda eserlerde verildiği şekliyle sıralanmıştır:

Kaynak eser	Uyarlama eser
ŞAHISLAR	EŞHAS
ARGANTE, Octave'la Zerbinette'in babası.	CABİR ÇELEBİ... (ج) ¹⁸⁸ (Argante), Hüsrev Bey ve Ziyba Hanımın babası.
GERONTE, Léandre ile Hyacinte'in babası.	MÜSTECİP ÇELEBİ... (م) (Géronte), Daniş Bey ve Sümbül Hanımın babası.
OCTAVE, Argante'in oğlu, Hyacinte'in âşığı.	HÜSREV BEY... (ح) (Octave), Cabir Çelebinin oğlu ve Sümbül Hanımın âşığı.
LEANDRE, Géronte'un oğlu, Zerbinette'in âşığı.	DANIŞ BEY... (د) (Léandre), Müstecip

¹⁸⁸ (1298) 1882 baskısında eserin girişinde kişilerin metin boyunca isimlerinin baş harfleriyle temsil edileceği belirtilmiştir.

ZERBINETTE, Léandre'in sevgilisi, çingene zannedilir, sonradan Argante'in kızı olduğu anlaşılır.	Çelebinin oğlu ve Ziyba Hanımın âşığı.
HYACINTE, Géronte'un kızı, Octave'in sevgilisi.	ZİYBA HANIM...(ز) (Zerbinette), Mısırlı cariyeye olarak tanınan ve Cabir Çelebinin kızı çıkan, Daniş Beyin sevgilisi.
SCAPIN, Léandre'in uşağı, dolapları çeviren.	SÜMBÜL HANIM...(س) (Hyacinte), Müstecip Çelebinin kerimesi ve Hüsrev Beyin sevgilisi.
SYLVESTRE, Octave'in uşağı.	HAMZA AĞA...(ح) (Scapin), Daniş Beyin uşağı.
NERINE, Hyacinte'in sütünesi.	İZZET AĞA...(ع) (Silvestre), Hüsrev Beyin uşağı.
CARLE, kolcu.	HALİME KADIN...(حليمه) (Nérine), Sümbül Hanımın sütünesi.
İki haberci/ taşıyıcı.	RİFAT...(ر) (Carle), Kolcu.

Olay akışındaki entrik unsurun kaynağı olan Scapin/ Hamza Ağa başkişidir. Diğer oyun kişileri Scapin/ Hamza Ağanın dolap çevirerek yardımcı olduğu kişiler (Octave/ Hüsrev Bey, Léandre/ Daniş Bey, Zerbinette/ Ziyba Hanım, Hyacinte/ Sümbül Hanım, Silvestre/ İzzet Ağa), Scapin'in aldattığı kişiler (Argante/ Cabir Çelebi, Géronte/ Müstecip Çelebi) ve yardımcı kişiler (Nerine/ Halime Kadın, Carle/ Rifat ve iki haberci/taşıyıcı) olarak başkişi Scapin'in/Hamza Ağanın etrafında gruplandırılmıştır.

3.6.2.4. Dil Unsurları Düzleminde Değişim: Kaynak eserin kendi kültür ve dil evreninde anlamlı olan kelime örgüsü ve anlatım biçiminin, uyarlama eserde kimi değişikliklerle yeniden yazıldığı görülmektedir. Uyarlama eserin kaynak eserden ayrılan dil ve anlatımı, erek dil ile kültürün özellikleri ve beklentisi oranında yerel konuşma düzenine uydurularak verilmiştir. Ancak dil düzlemindeki bu uyarlama işlemi sırasında uyarlayıcının kelime seçimi ve ifade tarzını iki farklı tercihe göre belirlemiştir. Buna göre kimi bölümlerde Arapça, Farsça kelime ve tamlamalarla yüklü uzun cümleler dil ağırlaşmış ve konuşma dilinin anlaşılabilirliğinin dışına çıkmıştır. Aşağıdaki alıntı bu tercihin yansımasıdır:

Kaynak eser	Uyarlama eser
<p>“GERONTE. – Ne olabilir acaba? Onunkinden daha berbatmış. Kendi hesabıma, ben daha kötüsünün yapılabileceğini sanmıyorum. Bence bir babaya danışmadan evlenmeye kalkmak tasavvur edilebilecek işlerin hepsini aşar” (Molière 1944: 27).</p>	<p>“MÜSTECİP, yalnız. Aman, bu sır ne ola acaba? Bir sergüzeşt daha mı <u>serzede-i zuhûr</u> olmuş da onunkinden daha <u>münkir</u> ve <u>menfur</u> görünmüş? Ondan <u>mekruh</u> ve <u>müstehcen</u> ne olabilir ki hiç bulamıyorum. <u>Uyun-u efkâra</u> bir <u>zann-ı hail</u> ve <u>dilfikâr tulû</u> etmez ki <u>imak-ı</u> bir <u>menkuş</u> ola. <u>İzn-i peder munzam</u> olmazdan <u>tehhül</u> etmeyi her türlü <u>kâr-ı zıştten</u> daha <u>kabih</u>, elbette daha <u>makduh</u> görürüm” (Ahmet Vefik 1933ç: 41).</p>

Toplumun geneline nazaran okuryazarlığı daha üst düzeyde bulunan sınırlı bir çevreye hitap eden bu ağır dil ve anlatımın yanında kimi bölümlerde bahsedilen durumu erek dil ve kültürün imkânlarıyla en güzel, en özlü biçimde aktaran atasözü ve deyimlerle, yerel söyleyişlerle zenginleştirilmiş, daha geniş kitleye hitap eden halkın günlük konuşma dili kullanılmıştır. “Gözüm”, “ağam”, “çelebi”, “bre gidi”, “yahu”, “hay aman”, “yarabbi”, “ha”, “ey, zahir”, “vay”, “eyvah”, “adam alındı be!”, “haydindi”, “hay hay”, “demincek”, “patadak” gibi halk ağzından ünlem ve seslenme sözcüklerinin yanında “canına tak etmek”, “cundasına bimek”, “yakayı ele vermek”, “çürük tahtaya basmak”, “boynu altında kalmak”, “kıyameti koparmak” gibi deyimler de sık sık kullanılmıştır. Yerel dilin zenginliğini gösteren bu mecazi söz varlıklarının kullanımı uyarlamayı erek dil ve kültüre yaklaştırıp kabul edilebilir bir eser olmasını sağlamıştır.

Bunlardan başka Özön (1940: 23)’ün de işaret ettiği gibi uyarlamanın başındaki diyaloglarda Ahmet Vefik’in kullandığı kimi cümlelerde gramer ve sentaks bakımından aksaklıklar da görülmektedir:

Kaynak eser	Uyarlama eser
<p>“OCTAVE. – Beni evlendirmeğe mi geliyormuş? (...)”</p>	<p>“HÜSREV. - Beni hemen evlendirmek için geliyormuş dersin. (...)”</p>

<p>- Peki, sen bu haberleri amcamdan mı duydun? (...) - Babam amcama bunları mektupla mı bildirmiş?" (Molière 1944: 3,4).</p>	<p>- Bu haberleri bütün amcamdan duymuşsun sen? (...) - Babam ona bütün yazmış mektubunda ha?" (Ahmet Vefik 1933ç: 9, 10).</p>
---	--

Alıntılarda da görüldüğü üzere Ahmet Vefik'in bu kısımdaki cümleleri konuşma dilinin cümle kuruluşundan, söyleyişteki doğallığından uzaktır ve kaynak eserin, yabancı dilin etkisinde kurulmuştur. Uyarlamanın başlangıcında ilk sahnelerde görülen bu aksaklıklar eserin geneline yayılmamış, çok geçmeden giderilmiştir. Ağır ve sade, halk söyleyişinden uzak ve halk ağzını yansıtan dil özelliklerinin bir arada bulunması ile Dekbazlık önceki başlık altında incelediğimiz Ahmet Vefik'in diğer uyarlamalarından Azarya ile benzerdir. Hem halk ağzından örneklerle zenginleştirilmiş konuşma dili hem de tamlamalarla yüklü ağır bir dil kullanılması, Azarya'da belirttiğimiz gibi uyarlayıcının iki farklı erek okuyucu/izleyici kitlesine de hitap etme amacından kaynaklanmış bir uyarlama kararı olmalıdır. Hedef kitlenin iki farklı grubu için de kabul edilebilir bir çeviri sunma ihtiyacının neticesi olan bu karar, uyarlayıcının umduğu başarıyı kazanmasına yetmemiştir. Erek kitle *Dekbazlık*'tan daha sade bir dil ve anlatımla kaleme alınan *Ayyar Hamza*'yı daha kabul edilebilir bulmuştur. Ayrıca bu dil özelliği avantajıyla Ayyar Hamza daha kolay ve daha çok sahnelenmiştir.

3.6.2.5. Kültürel Unsurlar Düzleminde Değişim: Ahmet Vefik'in incelediğimiz diğer uyarlamalarında da olduğu gibi kaynak eserden erek metne geçerken en çok müdahale edilip değiştirilen unsurlar kültürel öğeler olmuştur. Kaynak eserin yazıldığı döneme ve batılı yaşayışa ait olan giyim-kuşam, yeme-içme, ticaret, eğlence biçimi ile dini, ahlaki yapının erek kültüre yabancı geldiği kısımlarda, varsa bunların yerli hayattaki eşdeğerleri alınmış, yoksa metinden çıkarılmışlardır. Aşağıdaki alıntıda uyarlayıcının giyim-kuşam, yeme-içme ve para birimi olarak kaynak eserde geçen unsurların uyarlamada yerli yaşayıştaki eşdeğerlerini kullanması örneklendirilmiştir:

Kaynak eser	Uyarlama eser
<p>“OCTAVE. – Orada, onun yerinde bir başkası olsaydı korkunç derecede çirkin olurdu. Üstünde, alelâde bezden yapılmış bir <u>gece gömleğinden</u>, bir de <u>daracık bir eteklikten</u> başka hiçbir şey yoktu. <u>Baş tuvaleti</u> olarak da <u>yukarıya doğru kaldırılmış sarı bir başlık</u>” (Molière 1940: 8, 9).</p> <p>“SCAPIN. – (...) Güteryüzlü genç bir Türk bizi içeriye davet etti, elini uzattı, atladık. Bize binbir ikramda bulundu, ağırladı. Misli görülmemiş <u>meyvalar</u> yedik, dünyanın en güzel <u>şarabını</u> içtik” (Molière 1940: 50).</p> <p>“SCAPIN, anahtarını geri vererek. – Aman efendim, dalga mı geçiyorsunuz? Bu söyledikleriniz doğru dürüst <u>yüz frank</u> etmez” (Molière 1940: 53).</p> <p>“SCAPIN. – Pekâlâ! Efendim; altı ay kadar okuyor, bir gece vakti, bir <u>kurt adam</u>¹⁸⁹ sizi güzelce bir sopalamıştı da kaçarken çukurun birinin içine yuvarlanmıştınız hani.</p> <p>LEANDRE. – Ne olmuş?</p> <p>SCAPIN. – İşte o <u>kurt adam</u> da bendim efendim” (Molière 1940: 33; 2008: 35).</p>	<p>“HÜSREV. – Onun bulunduğu hal-i melâlde başkası olsa elbet <u>ummacı</u> gibi çirkin görünürdü; bir <u>basma kısa entari</u>, <u>başında kundak</u>, saçları omzu üzere perişan” (Ahmet Vefik 1933ç: 17).</p> <p>“HAMZA. – Temaşa ettik, bir koca korsan kadırgası. Ondan bizi kamaraya indirdiler, ikramlar ettiler. Oturduk, <u>çerezlendik</u>, ah!” (Ahmet Vefik 1933ç: 67).</p> <p>“HAMZA.- Ah, rüya mı görüyorsunuz? Sizin eskileriniz para eder mi? <u>Elli kurus</u> tutmaz” (Ahmet Vefik 1933ç: 72).</p> <p>“HAMZA. – Ah, pek iyi söyleyeyim. Hani geçende size sopa çeken <u>karakoncolos</u>¹⁹⁰ yok muydu? Siz kaçtınız; kaçarken de bir delikten mahzene düştünüz, kemikleriniz kırılıyordu. İşte, o karakoncolos kıyafetli</p>

¹⁸⁹ Kaynak metinde “le loup-garou” (Molière 1884: 44) şeklinde geçen kelime Ayberk Erkay’ın çevirisinde olduğu gibi “kurt adam” anlamına gelmektedir. Orhan Veli çevirisinde ise bu kelime “gulyabani” olarak çevirilmiştir. Orhan Veli’nin bu noktada kaynak metinden ayrıldığı ve kelimenin aslı yerine yerel eşdeğerlerinden birini kullandığı görülmektedir. Bu sebeple bu alıntı kelimeyi birebir çeviren Ayberk Erkay’ın çevirisinden alınmıştır.

¹⁹⁰ Güncel Türkçe Sözlük’e göre “karakoncolos”, “1. Çocukları korkutmak için kendisinden söz edilen, gerçekdışı bir yaratık, umacı, hayalet. 2. Mecazen çok çirkin kimse” anlamına gelmektedir (http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5697863564f035.47199819, e.t. 14.11.2015).

	ben idim” (Ahmet Vefik 1933ç: 49).
--	------------------------------------

Kaynak eserdeki sözkonusu dönemin batılı giyim şekliyle uyarlamada hedef alınan erek kitlede kabul gören giyim şekli farklı olduğu için “gömlek, dar etek, baş tuvaleti sarı başlık” gibi giyim eşyalarının yerini uyarlamada “basma entari” ve “kundak” almıştır. İkinci alıntıda ise kaynak metindeki Türk korsan önceki başlıkta işaret ettiğimiz gerekçelerle uyarlamadan çıkarılırken şarap yerine de çerez konulmuştur. Bu değişikliğe ise dini gerekçelerle alkolü sansürleme gerekliliği sebep olmuştur. Üçüncü alıntıda günlük yaşama dair bir başka değişken olan para birimi yerel değerlere göre güncellenmiştir. Fransız para birimi “frank”ın yerini yerli para birimi “kuruş” almıştır. Son alıntıda ise Batı kültürünün ürünü olan korkutucu “kurt adam” figürünün yerine, erek kültürden seçilen eşdeğeri “karakoncolos” koyulmuştur.

Bunlardan başka kaynak eserin erek kültür ve yaşayışa, ahlak kurallarına uymayan kısımlarının da değiştirildiği ya da metinden çıkarıldığı tespit edilmiştir:

Kaynak eser	Uyarlama eser
<p>“OCTAVE. – Beni evlendirmeye mi geliyormuş, öyle mi?</p> <p>SYLVESTRE. – <i>Seigneur G�ronte</i>’un kızıyla.</p> <p>OCTAVE. - <i>Seigneur G�ronte</i>’un kızıyla” (Moli�re 1940: 3).</p> <p>“ARGANTE. – Teşekkür ederim. Ah, bu da ne diye bir tanecik oğlum oldu. Cenabıhakkın elimden aldığı <i>kız</i> Şu an nerede? <i>Yalnız onu mirasçı yapardım</i>” (Moli�re 1940: 23, 24).</p> <p>“SCAPIN. – Şimdi bu parayı babalarınızdan çekmeyi düşünüyorum. (Octave’a) Sizinki için katakulli hazır. (L�andre’a) sizinkine gelince, son derece hasistir ama, ötekinden daha basir bir dalavere ile koparırız. Mâlum ya akıldan</p>	<p>“HÜSREV. – Beni hemen evlendirmek için geliyormuş dersin.</p> <p>�ZZET. – Evet.</p> <p>HÜSREV. – Şu <i>Müstecip Celebi</i>’nin kızıyla? (Ahmet Vefik 1933ç: 36, 37).</p> <p>“CABİR. – Eksik olma. (Kendi kendine) Ah, evlat bir tanecik olmasaydı; <i>ah kızım elimden gitmeyip saç kalmış olsaydı!</i>” (Ahmet Vefik 1933ç: 36, 37).</p> <p>“HAMZA. – Bu paraları babanızdan s�kt�r�r�m, bir yolunu bulurum. Bereket versin, akılları pek ince ermez. O yandan sermaye kıt. <i>Baba sizin babanız değilmiş deseler (...)</i>” (Ahmet Vefik 1933ç: 53).</p>

<p>yana biraz kısadır, Allahtan. Bu büyük karımız. Bu cins insanları her vakit için, istediğim gibi elimde oynatabilirim. Yalnız ucu size dokunmasın. <u>Onunla sizin aranızda en küçük bir benzerlik bile yoktur. Zaten elalemin ne düşündüğünü az çok biliyorsunuz. Onun sizin babanız oluşu, şöyle bir âdet yerini bulsun diye imiş sanki</u>” (Molière 1940: 37).</p>	
---	--

Yukarıdaki ilk alıntıda kaynak kültüre özgü olan “derebeyi, efendi, soylu kişi” anlamına gelen “seigneur” unvanı kullanılmıştır. Batı kültürüne özgü bir yönetim ve otorite bildiren bu unvan, erek kültür için yabancıdır. Dolayısıyla uyarlama işlemi sırasında karşılaşılan bu yabancı unvan yerine, yerel eşdeğeri olarak kabul edebileceğimiz “çelebi” kelimesi kullanılmıştır. “Bektaşî ve Mevlevî pîrlerinin en büyüklerine verilen unvan” ve “görgülü, terbiyeli, olgun kimse” (TDK Güncel Sözlük) anlamlarına gelen çelebinin bir başka anlamı da “Hristiyan tüccar”dır. Kaynak eserde Géronte, uyarlamada Müstecip tüccar olduğu için bu yerel unvan uygun düşmüştür.

İkinci alıntıda kaynak eserde bir babanın kız çocuğunu mirasçı olarak kabul etmesi söz konusuysa, uyarlamada mirasçılık kısmı eserden çıkarılmıştır. Bu değişiklik toplumsal kabuller, kadın ve erkeğe biçilmiş rollerle ilgilidir. Erek kültürde erkeğe tanınan haklar kadına tanınmamaktadır. Ailenin devamını sürdürmekle görevli olan erek, mirasın da sahibidir. Bu durumda bir babanın kızını oğlunun yerine mirasçısı olarak kabul etmesi erek kültür için yabancı bir durumdur.

Son alıntıda uyarlama eser üzerinde toplumsal kabullerden sonra ahlaki kabuller gereği değişiklik olmuştur. Kaynak eserde ailenin uşağı, efendisinin yüzüne karşı babasını yermekte, hatta bu gerçeği herkesin bildiğini vurgulayarak öz babası da olmadığını söylemektedir. Erek ahlak normlarına göre kişinin ebeveynlerini hedef alan böylesi bir söylem küfür olarak kabul edilir ve cezalandırılır. Bu normlara göre hareket eden uyarlayıcı, erek kitlenin yadırgayacağı bu söylemi kimi cümleleri çıkartarak değiştirmiş, sadece “baba sizin babanız değilmiş deseler” ifadesini kullanarak bu sakıncalı içeriği muğlaklaştırıp yumuşatmıştır.

3.6.3. Eşdeğerlik Normları ve Sonuç: Uyarlama işlemi sırasında uyarlayıcının kaynak eseri biçim ve içerik açısından ne derece değiştirdiğinin, nelere sadık kaldığının, kısacası bu süreçte verdiği uyarlama kararlarının irdelendiği incelemede, biçim açısından önemli değişiklikler olmadığı, asıl uyarlama işleminin içerikte uygulandığı görülmüştür.

Biçimsel düzlemdeki tek değişiklik kaynak eserin mevcut sahnelerinin bölünüp yeni sahneler açılmasıdır. İçerik açısından ise kaynak eserin naklettiği hikâyeye sadık kalınmış, ancak olaylar zinciri uyarlamanın kaleme alındığı zamana ve mekâna taşınmış, kişiler yerli hayattan seçilmiştir. Yerli mekâna, zamana ve kişilere uyarlanan kaynak eser, dil ve kültürel öğeler açısından da yerelleştirilmiştir. Bu süreçte kavram ve eylem düzeyinde erek dil ve kültüre yabancı olan unsurlar ayıklanmış ya da yerel eşdeğerleri kullanılmıştır. Aşağıdaki tabloda bu tür eşdeğerliklere örnekler verilmiştir:

Kavramsal Eşdeğerlikler		Eylemsel Eşdeğerlikler	
Kaynak eser	Dekbazlık	Kaynak eser	Dekbazlık
Sorun	Çözüm	Sorun	Çözüm
Aşkla dolu yürek (13)	Derun-u aşk (9)	Sonu ol- (14)	Canına tak et- (11)
Korkunç (13)	Müellim(9)	Azarla- (14)	Tazir borusu öttür- (12)
Düşülen durum (13)	Encam-ı bet fercam (9)	Tüken- (14)	Elden git- (13)
Felaket (13)	Dertnâk ahval (11)	Dolap çevir- (15)	Zemberekleri yapıp yakış- (15)
Değnek yağmuru (14)	Sopa karabulut (12)	Bırak- (15)	Feragat gel- (15)
Tanrı aşkına (14)	Yarabbi (12)	Âşık ol- (16)	Vurul- (16)
Senyör (14)	Efendi (13)		
Cahiller (15)	Cehle-i avvam (15)	Işıl ışıl parla- (17)	Hüsn-ü naz ile parla- (17)
Düzenbazlık (15)	Ayyarlık (15)		
Macera (15)	Sergüzeşt (15)	Evlen- (18)	Nikâha al- (19)
Yargı (15)	Bab-ı zaptiye (15) (44)	Dolap uydur- (19)	

Çingene kızı (16)	Kız (16)	Dile- (20)	Düzen bezen yap- (20)
Kadının biri (16)	Komşu hatun (16)	Tanrı'dan gelecek yardımı bekle- (20)	De- (22)
Salon (17)	Harap oda (17)	Zayıf yerinden yakala- (21)	Kısmetin sonunu bekle- (22)
Çirkin (17)	Ummacı gibi çirkin (17)	İşi hallet- (30)	Cundasına bin- (24)
Oh! (17)	Ey zâhir (18)	Cezasız bırakma- (33)	Kırıp geçir- (38)
Barbar (18)	Dev, ejder (18)	Söylen- (38)	Yanına koyma- (43)
Hizmetçi (18)	Hizmetçi (18)	Başına kaza gel- (46)	Geviş getir- (53)
Şefkat dolu kız (19)	Melek dildar (19)	Bir araya gel- (53)	Musibete giriftar ol- (67)
Beceriksiz (19)	Kartoloz (20)		Birlikte düşüp kalk- (79)
Baba (19)	Peder (20)		
Bağlılık (19)	Sadakat (20)		
Yol gösterici (24)	Akıl lâlâsı (29)		
Ders (25)	Nush u pend (32)		
Çılgınlık (25)	Zendustluk (32)		
Noter (26)	Hükümet (33)		
Onur (27)	Vekar, şan (34)		
Kafadaki (29)	Külâh (37)		
Kürek cezası (29)	Pranga (37)		
Senyör (30)	Çelebi (38)		
Avukat (31)	Davavekili (40)		
Bilmece (31)	Lügaz (40)		
Tanrı (33)	Mevla (44)		
Kılıç (34)	Kılıç (45)		
Kurtadam (35)	Karakoncolos (48)		
Çingene (36)	Esirci (50)		
Ekü (38)	Altın (53)		
Evlilik (39)	Nikâh (54)		
Buralar (44)	Dağbaşı (62)		

Cezayir (48)	Malta (67)		
Türk (50) ¹⁹¹	Frenk, korsan (70)		
Frank (49)	Kuruş (72)		
Ev (59)	Konak (84)		
Bina (70)	Yapı (102)		

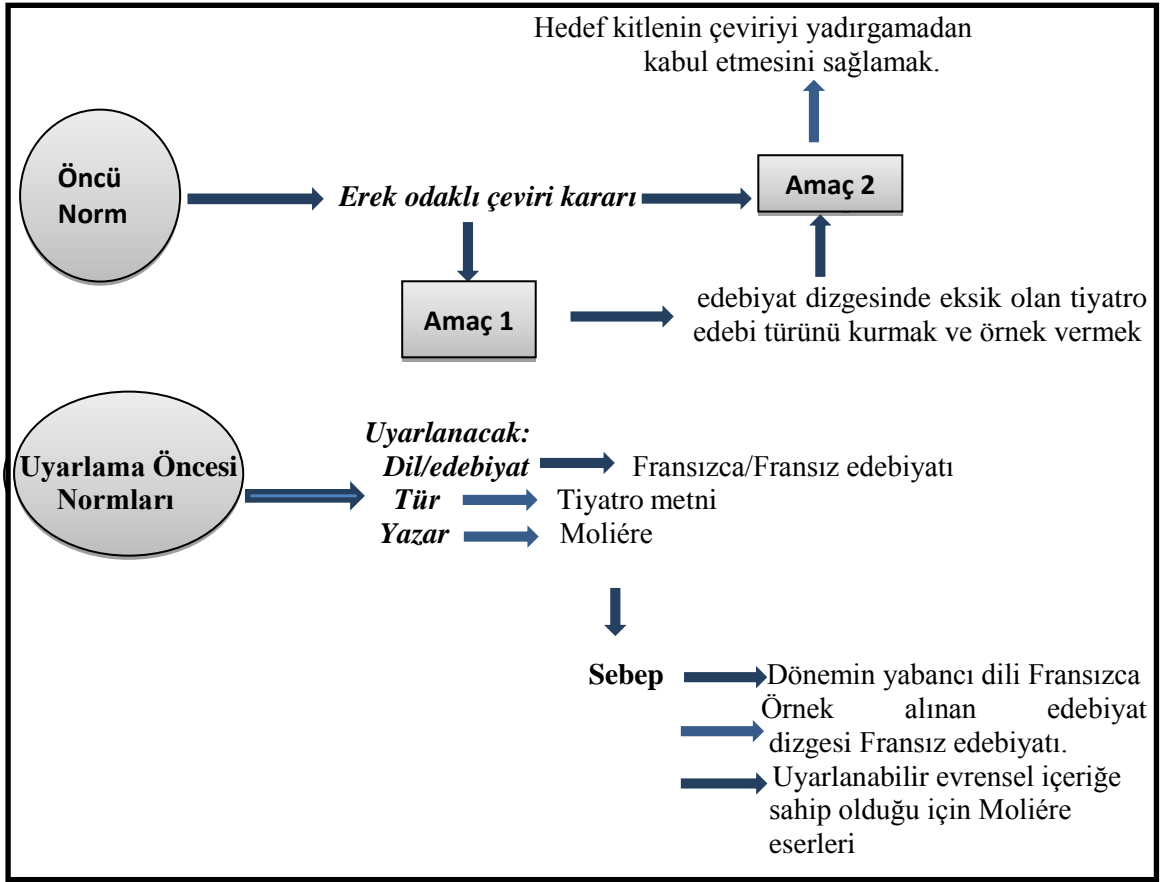
Tüm bu değişen ve sabit kalan öğeler birbiriyle karşılaştırılınca özellikle dil ve kültür bağlamında kaynak eserden ayrılan, erek dil ve kültüre yaklaşan, hedef alınan erek kitlenin beklentileri doğrultusunda kabul edilebilir bir çeviri/uyarlama işlemi yapıldığı sonucuna varılmıştır. Ahmet Vefik’in diğer uyarlamalarıyla karşılaştırıldığında ise onlar kadar başarılı bir uyarlama olmadığını da belirtmek gerekir. Bu eksikliğin sebebi dilde görülen aksaklıklardır. Zaman zaman Arapça ve Farsça kelimeler, bunlarla kurulmuş birbiri ardınca sıralanan tamlamalarla ağırlaşan dil sebebiyle, eserin hem sahnelenmesi zorlaşmış hem de erek kitle tarafından anlaşılması güçleşmiştir. Erek kitlenin çoğunluğunun beklentisi, halk ağzından söyleyişlerle kurulmuş, anlaşılır, doğal konuşma dilidir. Bu beklenti doğrultusunda kaleme alınmış olan *Ayyar Hamza*’nın *Dekbazlık*’a göre daha başarılı bulunup daha çok sahnelenmesinin sebebi de budur.

3.7. UYARLAMALARIN GENEL ÇÖZÜMLEMESİ

Özellikle betimleyici çeviribilim kuramı ve diğerlerinden faydalanarak yürüttüğümüz incelemede uyarlayıcı Ahmet Vefik Paşa’nın dört uyarlamasında uyarlama öncesi ve uyarlama süreci aşamalarında aldığı kararlar neticesinde yaptığı değişiklikler araştırılmıştır. Buna göre dört örnek için de uyarlama öncesi süreç şöyle özetlenebilir:

¹⁹¹ Kaynak metinde “Turc” (Molière 1884: 66) olarak geçen kelimeyi Orhan Veli olduğu gibi “Türk” olarak çevirmiş, Ayberk Erkay ise bu kelimeyi sansürleyerek “korsan” (Erkay 2008: 48) olarak çevirmiştir.

Şekil 12: Ahmet Vefik Paşa Uyarlamalarının Norm Haritası



Oyun incelemelerinin uyarlama sürecine dair genel sonucu olarak, uyarlayıcı Ahmet Vefik Paşa'nın uyarlama sürecinde, biçimsel (matriks) düzlemde ve içerikte aldığı karar ve değişiklikleri (kaymaları) gösteren tablo aşağıdadır:

Tablo 5: Uyarlama Analizi Tablosu

	Zoraki Tabib	Meraki	Azarya	Dekbazlık
Biçim/ Matriks değişiklikleri	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Sahne sayısında • Eksiltme • Arttırma ➤ Sahne kısaltma 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Sahne sayısında • Arttırma ➤ Sahne kısaltma ➤ Sahne atlama 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Sahne sayısında • Eksiltme • Arttırma 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Sahne sayısında • Eksiltme • Arttırma ➤ Sahne kısaltma

Kayma sayısı ¹⁹²	55	52	63	61
Kayma türü	<ul style="list-style-type: none"> • Yapısal kayma • Bireysel kayma • Konusal kayma 	<ul style="list-style-type: none"> • Yapısal kayma • Bireysel kayma • Konusal kayma 	<ul style="list-style-type: none"> • Yapısal kayma • Bireysel kayma • Konusal kayma 	<ul style="list-style-type: none"> • Yapısal kayma • Bireysel kayma • Konusal kayma
Eşdeğerlikler	<ul style="list-style-type: none"> • Kavramsal • Eylemsel 	<ul style="list-style-type: none"> • Kavramsal • Eylemsel 	<ul style="list-style-type: none"> • Kavramsal • Eylemsel 	<ul style="list-style-type: none"> • Kavramsal • Eylemsel

Dört uyarlama eserin uyarlama süreci boyunca tespit ettiğimiz genel sonuçlara göre uyarlayıcı kaynak esere biçimsel düzlemde üç şekilde müdahale etmiştir: Sahne sayısını eksiltme/arttırma, sahne atlama ve sahne kısaltma. Dört uyarlamada da kaynak eserlerin perde sayısına sadık kalan uyarlayıcı uyarlama işlemini sahneler üzerinde uygulamıştır.

Tabloda gösterdiğimiz yapısal, bireysel ve konusal kaymalar, kaynak dil ve kültür ile hedef dil ve kültür arasındaki uyumsuzlıklardan, günlük hayatta, inanışlar ve genel kabuller konusundaki farklılıklardan ve uyarlayıcının kendi dil kullanım tercihleri ile üslubundan kaynaklanmaktadır. Uyarlayıcı bu tür uyumsuzlukları eşdeğerliklerle aşmıştır. Kaynak eserin dil ve kültür bağlamında erek dil ve kültüre yabancı gelen unsurları uyarlama metinden ya tamamen çıkarılmış ya da yerli dil ve kültürde karşılıkları olan kavram ve eylem düzeyindeki eşdeğerleri alınmıştır.

İçerik unsurlarında kaynak eserin kişilerinin isimlerini, ünvanlarını, mesleklerini yerli hayattaki karşılıklarıyla yerleştiren uyarlayıcı, zamanı ve mekânı yaşadığı devre ve coğrafyaya taşıyarak güncellemiştir. Uyarlayıcının asıl yaratıcılığını ve başarısını gösterdiği uyarlama kararlarını ise kaynak dil ve kültürün erek dile ve kültüre uymadığı

¹⁹² İncelememiz doğrudan Fransızca metne dayanmayıp daha çok kaynak eserlerin birebir çevirileri üzerinden yürütüldüğünden ve sadece dil düzlemine değil, kurgusal ve kültürel içeriğe de odaklandığından verdiğimiz kayma sayıları da satır satır dil çözümlemesini değil, daha çok kültürel içeriğin değişimini yansıtmaktadır. Filolojilerde çeviribilim araştırmacılarınca özel olarak yapılacak böyle bir karşılaştırmalı dil incelemesinde söz konusu sayıların artacağı kanısındayız.

durumlarda yerli eşdeğerlerini tespit edip kendi yaratıcılığı, yazarlık becerisi ve üslubunu katarak vermiştir. Uyarlama sürecinde kaynak dil ve kültür ile erek dil ve kültürü iyi bilmenin avantajını, şahsi üslubu ve yaratılışıyla birleştiren Ahmet Vefik, yabancı izi taşımayan telif eser kıymetinde uyarlamalar yapmıştır.

SONUÇ

Kuramsal bilgi, edebiyat tarihi ve inceleme bölümlerinden oluşan bu tez çalışmasında, yazınsal çeviri etkinliğimizin başlangıcından itibaren edebi eserlerin çevirisinde sık başvurulan bir çeviri yöntemi olan uyarlama yöntemi tartışılmış ve uyarlamanın incelenen dönemin tiyatro faaliyetlerindeki yeri ve önemi saptanmıştır.

Uyarlamanın çeviri etkinliği ve çeviribilim kuramları içindeki yerinin irdelendiği girişte ve birinci bölümdeki tespitlerimiz, özellikle yerli yazın dizgesinde uzun süre çeviri dışı hatta çeviri karşıtı bir konumda olduğu düşünülen uyarlamanın, başlangıcından itibaren çeviri ile iç içe ilerlediği yönündedir. Çevirinin ilk ve en temel sınıflandırmalarından “anlama göre çeviri” içinde konumlandırılan uyarlama, “sözcüğü sözcüğüne çeviri”nin karşısında yer almaktadır. İlk olarak Latin yazarlarca bir kültür ve medeni ilerleyiş hamlesi olarak görülüp Antik Yunan eserleri üzerinde uygulanan uyarlama işlemi, kaynak eseri parçalara ayırıp, bu parçaları yerli öze işleme şeklinde yorumlanmıştır. Bundan sonra da tüm milletlerin kendi milli kültür ve edebiyat dizgelerini inşa ederken başvurduğu uyarlama yöntemi, çeviri etkinliği ile beraber kadim uygarlıkların zenginlikleriyle yoğrulmuş medeni ilerleyişe açılan bir kapı olarak görülüp kullanılmıştır. Çevirinin bir bilim dalı olarak kabul gördüğü 1970’lerden itibaren ise erek kültüre odaklanan kuramsal çalışmalarla uyarlama yönteminin çeviribilim içindeki yeri ve önemi “yıkmanın ve yeniden yaratmanın üretici süreci” olarak bir kez daha vurgulanmıştır.

Bu kuramsal altyapı çalışmaları, çeviri etkinliği içinde konumlandığımız uyarlamanın salt değiştirerek yerli kültüre aktarım işleminden ibaret olmadığını, başarılı bir şekilde uygulandığında, modeli olan kaynak eseri aşır özgün eser kıymetine ulaşarak erek dizge içindeki yerini alacağını göstermiştir. Uyarlamanın başarısı, kaynak eserin kendi dizgesinde uyandırdığı etkinin, verdiği mesajın, erek dizgede, hedef kitle üzerinde de uyandırılabilmesine bağlıdır. Öte yandan uyarlama, çevrilemezlik şeklinde tanımlanan çeviri sorunlarının da çözümünü sunmaktadır. Çeviri işlemi esnasında kaynak metne yüklenen değerlerin erek kültürde olmadığı durumlarda, uyarlama çeviri işleminin tıkanmasını engelleyerek, erek dil ve kültürdeki eşdeğerliklerin alınıp bu çatışmanın aşılmasını sağlamaktadır.

Batı kaynakları üzerinden ilerleyen ilk bölümden sonra yerli hayata geçilmiş, ikinci bölümde tarihi süreç içerisinde Osmanlıdaki çeviri ve uyarlama etkinliği, yazın dizgesinde ve tiyatro alanındaki uyarlama çalışmaları verilmiştir. Bu bölümde, incelediğimiz süreçte yerli edebiyat dizgesinde, özellikle tiyatro yazınında neden çeviri değil de uyarlamanın tercih edildiği sorusuna cevap aranmıştır. Nazireciliğe dayanan yerli edebi gelenekten kaynaklanan eğilim, batılıya/yabancıya karşı milli benliği koruma ihtiyacı, bu yolla verilen eserlerle vatana/edebiyata hizmet edileceğinin düşünülmesi ve örnek alınan Fransız edebî çeviri geleneğinden kaynaklanan eğilim, dönemin yazarlarını çeviriden çok uyarlama yapmaya teşvik etmiştir. Ayrıca kültür uyumsuzluklarından kaynaklanan çeviri sorunlarını aşmak ve erek yazın dizgesindeki edebi tür ve ürün eksikliğini gidermek için de uyarlama yoluyla eser verme yolu benimsenmiştir.

Tespit edilen tüm bu uyarlama gerekçeleri tiyatro yazını için de geçerli olmuştur. Erek yazın dizgesinde bir edebi tür olarak batılı tiyatro eksiktir. Geleneksel tiyatro geleneğimizden çok farklı olan, tiyatro binasında, dekor ve ışık gibi yabancı teknik yardımcılarıyla sahnelenen bu yeni tür konusunda yazarların tecrübesi yoktur. Dönemin yazarlarınca yerli yazın dizgesindeki bu açık, çeviri, özellikle uyarlama yoluyla telafi edilmeye çalışılmıştır. Tanzimat tiyatrosunda başlangıçta çevirmek yerine daha çok uyarlamanın tercih edilmesinin sebebi, bu yeni türün erek yazın dizgesine girişini kolaylaştırmak ve batılı tiyatroya yabancı olan hedef kitlenin yadırgamadan kabul etmesini sağlamaktır. Çeviri yoluyla aynen aktarılan Batı yaşayışı ve kültürüne ait erek kültürle uyumsuz içerik, hedef kitlenin tepkisini çekip tiyatrodan uzaklaşmasına yol açabilecektir. Uyarlama yöntemi ile kaynak eserdeki bu uyumsuz kültürel içeriğin yerine, erek kültüre ait içeriğin koyulmasıyla eser erek kitlenin beklentilerini karşılayabilecektir.

Tüm bu avatajları sebebiyle Osmanlı Tiyatrosu bünyesinde kurulan edebi heyet de Batı tiyatrosundan doğrudan çevirmek yerine uyarlamayı tercih etmiştir. Bu anlayışla kısa zamanda sahneler uyarlama eserle dolunca, uyarlama meselesi de dönemin kalem oynatan isimleri arasında tartışılmaya başlanmıştır. Teodor Kasap, Ahmet Midhat ve Recaizade Mahmut Ekrem'in başını çektiği isimler gazete sütunlarında, özellikle piyes önsözlerinde uyarlama yöntemini sorgulamışlardır.

Takip eden Servet-i Fünûn dönemi ile çeviri anlayışı değişmiş ve uyarlamaya bakışta bir kırılma yaşanmıştır. Bu dönemde, Batı edebiyatından Tanzimat dönemindeki gibi milli ve kültürel değerlere zarar geleceği endişesiyle çekinilmemektedir. Batılı yazar ve eserlere de Tanzimat dönemindeki gibi tiyatro türünü yerleştirmek, halka indirmek, halkı eğitmek, kısacası edebiyata ve vatana hizmet etmek gayesiyle faydacı bir amaçla yaklaşmamaktadır. Bakış açısındaki değişiklikle Tanzimat döneminde kaynak metin ve yazarıyla araya konan mesafe, ölçülü alışveriş de Servet-i Fünun yazarlarınca aşılmıştır. O zamana dek erek metni ve erek kitleyi önceleyen, dolayısıyla uyarlamayı tercih eden çeviri anlayışı değişmiş, kaynak metne yaklaşıp kaynağın aktarılmasına öncelik tanınmıştır. Bu dönem yazarları diğer edebi türlere oranla tiyatroya daha az rağbet gösterdiği için tiyatro eserleri de azalmıştır. Verilen eserlerde de uyarlamadan çok kaynağa sadık çeviri yolu benimsenmiştir.

Servet-i Fünuncuların kaynak yazın dizgesine yaklaşan çeviri anlayışıyla gözden düşen uyarlama, Meşrutiyet dönemi tiyatrosunda yeniden rağbet kazanmakla kalmamış, bu dönemde hem daha çok uyarlama oyun yazılıp sahnelenmiş hem de uyarlama meselesi daha çok tartışılmıştır. Devrin tiyatro dünyasına yön veren kurumu olan Darülbeydi'nin edebi heyeti, çevirmekten çok uyarlamaya taraftardır. Kısa zamanda Fransız tiyatrosundan eser uyarlamak salgın bir hastalık halini almış, tiyatro faaliyetleri çoğu zaman bir gecede yazılan nitelsiz uyarlamaların sahneye konulmasından ibaret olmuştur. Bu dönemde uyarlama yapanların çoğunun, eserlerinin uyarlama olduğunu bile belirtmeyi gerekli görmeden kaynak eserleri doğrudan kendilerine mâl ettikleri bilinmektedir. Kaynaklara çoğunlukla telif eser olarak geçen bu uyarlamalar, ancak Metin And'ın *Çingirak* hakkındaki çalışmasında olduğu gibi, eserlerin uyarlama olduğu yıllar sonra açığa çıkarılmıştır. Edebiyat tarihi açısından çoğu üçüncü derece önemli, günün popüler Fransız yazarlarından uyarlanan eserlerin asıl yazarlarını bugün bilip ulaşabilmek oldukça güç bir iştir. Dönemin uyarlama ile uğraşan yazarlarının bir kısmının, özellikle kıyıda köşede kalmış Fransız yazarları uyarlamak üzere seçmelerinin sebebi, bu uyarlamaları kendilerine mâl etmek istemeleri olabilir. Bu sebeple Fransızca aslı bilinmediği için hâlâ telif olarak kabul edilen pek çok uyarlama oyununun varlığından söz edilebilir.

Meşrutiyet dönemi tiyatro yazınında, uyarlama konusunda pratik ile teorinin birbirini tutmadığı vardığımız en önemli sonuçtur. Pratikte salgın hastalık boyutlarına varan uyarlama eğilimiyle hiçbir dönemde olmadığı kadar çok uyarlama oyun kaleme alınmıştır. Ne yazık ki çoğunluğu hiçbir sanat değeri taşımayan bu uyarlamalar sebebiyle edebiyat çevrelerinde uyarlamaya karşı tepki doğmuş, yazılıp çizilenlerle teoride uyarlama yöntemi olumsuz yönde eleştirilmiştir. Böylece uyarlama faaliyetleriyle beraber uyarlama karşıtları da artmış, Mehmet Rauf, Fuad Köprülü, Ali Canip, Kemal Emin ve Reşat Nuri Güntekin'in başını çektiği pek çok isim özellikle gazete sütunlarında uyarlama yöntemini tartışan yazılar kaleme almışlardır. Bu olumsuz örnekler sebebiyle uyarlamanın milli tiyatroya giden yolu tıkayacağı sıklıkla dile getirilmiştir.

Pek çok uyarlama oyunun da hedef alınarak eleştirildiği bu yazılarda, dönemin bakış açısına göre uyarlama oyunların başarı ölçütü de tespit edilmiştir: Eser seçimi, şahısların seçimi, âdet ve yaşayış açısından yerli hayata uygunluk, gereksiz perde olmaması ve uyarlayıcının yaratılışıyla metne kattıkları ölçüsünde uyarlama başarılı ya da başarısız olarak nitelendirilmiştir.

İncelediğimiz bu dönemlerde uyarlamanın hem genel olarak çeviri faaliyetleri içinde hem de tiyatro yazınında kendisine müstakil bir yer edinemediği, tercüme kavramının karşıladığı pek çok şeyden biri olduğu, tam olarak ayrımının yapılamadığı görülmüştür. Türk edebiyatının, özellikle tiyatronun gelişiminde önemli bir yer işgal etmiş olan uyarlamaya dair yazılıp çizilenin de -çok olmasına karşın- derinliksiz olduğu görüşündeyiz. Türk aydını, yazarı ilk tanışıklığından itibaren uyarlamayı tartışmaya, olumlu ya da olumsuz yönde eleştirmeye başlamış; ancak ne olduğu, nasıl işlediği, çeviri içi mi dışı mı olduğu hep muğlak kalmıştır. Dolayısıyla yerli kaynaklardan uyarlamaya dair elde ettiklerimiz eser önsözlerinde ya da gazete sütunlarında kalmış, özel olarak bu konuyla ilgili bir inceleme eserine konu olamamış tenkitlerdir. Bu yazılarda da uyarlamanın ne olduğu, neleri kapsadığından çok uyarlanan oyunların başarısı ya da başarısızlığı dile getirilmiş, kurulacak milli tiyatroya faydası ya da zararı yine mesele gereğince derinleştirilmeden tartışılmıştır. Uyarlama yapanlar kendilerini savunmuş, yapmayanlar ise uyarlama yerine çeviri yapılması gerektiğini dile

getirmişlerdir. Uyarlama konusu savunma ya da eleştirme aracı olmuş, çoğunlukla çeviri dışı, değersiz görülmüş, zaman zaman da hırsızlıkla bir tutulmuştur.

Üçüncü bölümde, betimleyici kuramın çeviri sürecine dair normlarından faydalanılarak Molière ve Ahmet Vefik Paşa'nın sekiz eseri incelenmiş ve örnek aldığı kaynak metnin yerli edebiyat dizgesindeki eşdeğerini sunmaya yönelik bir çeviri anlayışı benimseyen Ahmet Vefik'in, erek metni ve erek kitleyi çeviri odağına alarak kabul edilebilir, uyarlamalı çeviri yaptığı sonucuna varılmıştır. Yazar daha uyarlama sürecinin öncesinde, uyarlama yapmak üzere erek yazın dizgesinde eksik olan edebi türü, tiyatroyu seçerek başarıyı getirecek bir uyarlama kararı almıştır. Tespit ettiği açığı doldurmak üzere ise eserlerinde insanın değişmeyen evrensel taraflarını ve her dönemde etkili olan evrensel sorun ve durumları işleyen Molière'i seçmiştir. Molière'in de özel olarak sanat yaşamının son döneminde yazdığı, evrensel öze ulaştığı eserlerini uyarlamış, daha önce kaleme aldığı kendi devri ve kültürüyle özdeşleşen uyarlanamayacak eserlerini çevirmiştir.

Dört uyarlama eserin bu kararlardan sonra başlayan uyarlama süreci boyunca tespit ettiğimiz genel verilere göre ise uyarlayıcı kaynak esere biçimsel düzlemde üç şekilde müdahale etmiştir: Sahne sayısını eksiltme/arttırma, sahne atlama ve sahne kısaltma. Dört uyarlamada da kaynak eserlerin perde sayısına sadık kalan uyarlayıcı uyarlama işlemini sahneler üzerinde uygulamıştır. Genel olarak kaynak eserin sahne sayılarına ve sahne içeriğine müdahale edilmiştir. Buna göre kaynak eserin mevcut sahneleri birleştirilerek ya da bölünerek eserin sahne sayısını azaltılmış ya da arttırılmıştır. Ayrıca sahne içeriğinde tekrar eden diyaloglar çıkartılarak sahneler kısaltılmıştır. Nadir olarak da (sadece Meraki'de) kültürel açıdan erek dizgeye yabancı gelecek içeriğe sahip olan sahneler (Meraki'de atlanan balet ve opera sahnesi) de atlanarak tamamen uyarlama metinden çıkarılmıştır.

İçerikte ise kaynak dil ve kültür ile erek dil ve kültür arasında uyumsuzlukların ortaya çıktığı durumlarda yapısal, bireysel ve konusal türde kaymalar saptanmıştır. Bu kaymalar kaynak ve erek dil ile kültür dizgesinin farklılığından, iki dil arasındaki düzamlamsal farklılıklardan, günlük hayatta, inanışlar ve genel kabuller konusundaki

farklılıklardan ve uyarlayıcının kendi dil kullanım tercihleri ile üslûbundan kaynaklanmaktadır.

İki dil ve kültür arasındaki içerik farklılığından kaynaklanan bu kaymalar, uyarlama metne eşdeğerlikler olarak yansımıştır. Kaynak eserin dil ve kültür bağlamında, erek dil ve kültüre yabancı gelecek unsurlarının erek dil ve kültürde eşdeğerleri varsa bunlar kullanılmış, yoksa bu unsurlar metinden tamamen çıkarılmıştır. Bu işlem sırasında kaynak metinle erek metin arasında dil ve kültür farklılığının yol açtığı kavram ve eylem düzeyindeki farklılıklar da kavramsal ve eylemsel eşdeğerliklerin tespit edilip kullanılmasıyla giderilmiştir.

Uyarlayıcının kaynak metne dört uyarlamada da sadık kaldığı tek kaynak eser unsurunun olay akışı olduğu görülmüştür. Genel olarak dört uyarlamada da kaynak eserdeki olay akışının değişiklik yapılmadan tekrar edildiği uyarlamalarda, nadiren ana olay halkalarına bağlanan daha küçük ve önemsiz olay parçalarına erek kültürle uyumsuz durumlar içerdiği için müdahale edilmiştir. Genel akış takip edildiği için bu küçük değişiklikler hissedilmemiştir.

İçerikteki değişikliklere ayrıntılı olarak bakıldığında, uyarlayıcının zaman ve mekân, kişiler ve dil açısından da kaynak metinden ayrılan uyarlama kararları aldığı tespit edilmiştir. Kaynak eserlerde geçen olaylar zinciri uyarlama metinlere aktarılırken;

- Zaman dilimi kaynak eserlerin yazıldığı XVII. yüzyıldan uyarlamaların yazıldığı XIX. yüzyıla taşınarak güncellenmiş, mekânlar yerleştirilmiştir.
- Kişilerin sayısına, olay akışı içindeki ve diğer oyun kişileri karşısındaki konumuna, kaynak metinlerin onlara yüklediği rol ve değerlere dokunulmadan isimleri, ünvanları ve meslekleri yerleştirilmiştir.
- Dil yöresel ağızlardan alınmış kelimeler, ünlem ve seslenme sözcükleri, deyimler ve atasözleri kullanılarak yerleştirilmiştir.
- Kaynak ve erek kültür arasındaki dinî ve ahlâki kabuller, cinsiyet rolleri, ticari ve kanuni düzen, günlük yaşam, eğlence hayatı, giyim-kuşam alışkanlıkları ve yeme-içme düzenine dair farklılıklar yerli hayata uyarlanarak yerleştirilmiştir.

Uyarlayıcı Ahmet Vefik Paşa'nın dört uyarlamasında da belirttiğimiz değişen unsurlar değişmeyenlere oranlandığında, erek dil ve kültürün öncelendiği ve hedef kitle için kabul edilebilir bir çeviri yapıldığı sonucuna varılır. Ahmet Vefik, kaynak metnin bir benzerini erek dil ve kültürün şartları içinde yeniden kaleme almayı hedeflediği için uyarlama yöntemini tercih etmiştir. Uyarlamak üzere seçtiği kaynak dil ve kültür ile uyarlama yaptığı kendi kültür ve dilini iyi tanınması, bu alanlardaki bilgisi ve uzmanlığı sayesinde de yerli edebiyat dizgesinde yazılmışçasına başarılı, telif eser kıymetinde uyarlamalar kaleme almıştır. Uyarlama sürecinde yazarın en büyük başarısı yabancı esere yerli havası verirken komedi unsurunu yitirmemesi, hatta kaynak eserlerdeki komedi unsurlarını yerli hayattan komik tip ve durumlar, yöresel ağız ifadeleri ve sözcük oyunları ile zenginleştirmesidir. Bu başarılı uyarlama kararlarıyla hedef kitlenin yadırgamadan kabul ettiği, erek dizgede merkez konuma yükselerek yazın faaliyetlerine yön veren uyarlamalar vermiştir.

Ahmet Vefik Paşa uyarlamada çıraklığı aşarak yerli özü, batılı tiyatro tekniği ve kendi yaratıcı gücüyle birleştirerek milli tiyatroya giden yolu da işaret etmiş bir öncüdür. Örnek aldığı Molière'in Fransız tiyatrosunda oynadığı rolü, kendisi Türk tiyatrosunda üstlenmiştir. Ancak Tahsin Nahid, İbnürrefik Ahmet Nuri gibi isimlerin dışında bu yolu hakkıyla takip eden çıkmamış, arkadan gelenler uyarlama yöntemini kolaycılık olarak algılayıp, bu vasıta ile aşmaları gereken çıraklıktan genellikle kurtulamamışlardır. Bu netice uyarlama yönteminin değil, onu hakkıyla uygulayamayanların başarısızlığıdır. Yoksa çeviriyle birlikte Batı milletlerine hem medeniyet hem sanat ve kültür hayatındaki ilerlemeyi kazandıran yollardan biri olan uyarlama, günümüzde de sanatsal ve kültürel üretimde işlevi ve popülerliğinden bir şey kaybetmiş değildir.

KAYNAKÇA

- Adaptare. (t.y.). erişim: 25.02.2013, <http://en.wiktionary.org/wiki/adaptare>.
- AHMET MİDHAT (1897), “Müسابaka-i Kalemîyye-i İkrâm-ı Aklam”, **Malûmât**, 4 Eylül 1313.
- AHMET MİTHAT (1998), **Bütün Oyunları**, (Haz. İnci Enginün), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- AHMET VEFİK PAŞA (1869), **Zoraki Tabip**, Bursa: Bursa Vilayet Matbaası.
- AHMET VEFİK PAŞA (1882), **Dekbazlık**, Bursa: Bursa Vilayet Matbaası.
- AHMET VEFİK PAŞA (1900a), **Zoraki Tabip**, Bursa: Bursa Vilayet Matbaası.
- AHMET VEFİK PAŞA (1900b), **Merakî**, Bursa: Bursa Vilayet Matbaası.
- AHMET VEFİK PAŞA (1900c), **Azarya**, Bursa: Bursa Vilayet Matbaası.
- AHMET VEFİK PAŞA (1928), **Merakî**, İstanbul: Cihan Matbaası.
- AHMET VEFİK PAŞA (1927), **Zoraki Tabip**, İstanbul: Cihan Matbaası.
- AHMET VEFİK PAŞA (1933a), **Zoraki Tabip, Molière - Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı**, (Haz. Mustafa Nihat Özön), İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- AHMET VEFİK PAŞA (1933b), **Meraki, Molière - Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı**, (Haz. Mustafa Nihat Özön), İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- AHMET VEFİK PAŞA (1933c), **Azarya, Molière - Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı**, (Haz. Mustafa Nihat Özön), İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- AHMET VEFİK PAŞA (1933ç), **Dekbazlık, Molière - Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı**, (Haz. Mustafa Nihat Özön), İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- AUGIER, Emile (1888), **Nedamet mi? Heyhat!**, (Çev. Ahmet Mithat), İstanbul: Tercüman-ı Hakikat Matbaası.

- AKBAYAR, Nuri (1985), “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Çeviri”, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**, İstanbul: İletişim yayınları, II: 447-451
- AKI, Niyazi (1989), **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I**, İstanbul: Dergâh yayınları.
- AKINCI, Gündüz (1973), **Türk-Fransız Kültür İlişkileri (1071-1859) – Başlangıç Dönemi -**, Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- AKTAŞ, Hasan (2001), “Nazirecilik Geleneği ve Çağdaş Şiirimizin Ufukları”, **Hece Türk Şiiri Özel Sayısı**, 10: 310-322.
- AKTULUM, Kubilay (1999), **Metinlerarası İlişkiler**, Ankara: Öteki Yayınevi.
- AKTULUM, Kubilay (2006), “Yenidenyazmak”, **Frankofoni**, 18: 157-181.
- AKÜN, Ömer Faruk (1979), “Şemseddin Sami”, **İslâm Ansiklopedisi**, C. 11, 411-422, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı yayınları.
- Ali Canip (1919), “Edebiyatta Mevzu”, **Büyük Mecmua**, nr. 13, s. 199.
- ALPAY, Meral (1976), **Harf Devriminin Kütüphanelerde Yansıması**, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- ALTAY, Ayfer, (2002), “Osmanlılardan Günümüze, Türkiye’de Çeviri Etkinliği”, **H.Ü. Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi**, 12: 1-14.
- AND, Metin (1970), “Âli Bey ve Çingirak”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 1: 141-153.
- AND, Metin (1971), **Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu (1908-1923)**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- AND, Metin (1972), **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- AND, Metin (1974), “Türkiye’de Molière”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 5: 51-64.
- AND, Metin (1982), **Ataç Tiyatroda**, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

- AND, Metin (1983), *Şair Evlenmesi'nden Önceki İlk Türkçe Oyunlar*, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi.
- AND, Metin (1999), *Osmanlı Tiyatrosu*, Ankara: Dost Kitabevi yayınları.
- ANDREW, Dudley (1976), *The Major Film Theories* [Elektronik Sürüm], New York: Oxford University Press.
- ATAÇ, Adnan (2004), “19. Yüzyılda Türkiye’de Cerrahinin Gelişimi ve Op. Dr. Cemil Topuzlu Paşa”, **Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma Merkezi Dergisi**, S.16, Ayırbaşım, Ankara.
- AYDIN, Bilgin (2007), “Divan-ı Hümayun Tercümanları ve Osmanlı Kültür ve Diplomasisindeki Yerleri”, **Osmanlı Araştırmaları XXIX**, 41-86.
- AYTAÇ, Gürsel (2003), *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Say Yayınları.
- AYTAŞ, Gıyasettin (2002), *Tanzimat'ta Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- AYTAŞ, Gıyasettin (2013), “II. Meşrutiyet Sonrası Tiyatro Edebiyatı”, *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış-Yeni Türk Edebiyatı*, Ankara: Kurgan Edebiyat.
- BALCI, Sezai (2014), *Babîlî Tercüme Odası*, İstanbul: Libra.
- BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı (2006), *Tiyatro Nedir*, (Haz. Atila Alpöge, T. Yılmaz Ögüt, Ali Y. Baltacıoğlu), İstanbul: Mitoş-Boyut.
- AKSOY, Bülent, Mehmet Rifat ve Işın Bengi Öner (1995), *Çeviri ve Çeviri Kuramı Üstüne Söylemler*, İstanbul: Düzlem Yayınları.
- BASTIN, Georges L. (1998), “Adaptation”, **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**, (Ed. Mona Baker), London and New York: Routledge.
- BAŞKAN, Özcan, (1988), *Bildirişim. İnsan ili ve Ötesi*, İstanbul: Can Yayınları.

- BAY, Özlem (2013), *Fransız Edebiyatından Yapılan İlk Edebi Çeviriler Üzerinde Analitik Bir Uygulama (1860-1900)*, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BAYRAKDAR, Füsün (2008), *Kültür Aktarımında Çeviri Stratejileri: Yüksel Pazarkaya'nın Türkçe-Almanca Çeviri Örneğinde Bir Araştırma*, YL Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Üniversitesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, Çanakkale.
- BELLENGER, William A. (1830), *A Dictionary of Idioms: French and English* [Elektronik Sürüm], London: Sherwood, Gilbert and Piper.
- BENGİ ÖNER, Işın (1990), "Çeviri Bir Süreçtir... Ya Çeviribilim?", *Argos*, 27 Kasım 1990, 137-142.
- BENGİ ÖNER, Işın (1995), "Çeviribilimde Bireysel Kuramlardan Geniş Ölçekli Bir Bakış Açısına Doğru.", *Çeviri ve Çeviri Kuramı Üzerine Söylemler*, (Haz. Mehmet Rifat), İstanbul: Düzlem Yayınları, 9-32.
- BENGİ ÖNER, Işın (1999), "Bir Söz Ustası ve Bir Devrimci: Ahmed Mithat Efendi", *Çeviri Bir Süreçtir... Ya Çeviribilim, Forum 2*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 67-76.
- BENGİ-ÖNER, Işın (2001), *Çeviri Kuramlarını Düşünürken*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- BENGİ-ÖNER, Işın (2006), "Çeviribilimde Bir Hacı-i Evvel: Ahmet Mithat Efendi", *Merhaba Ey Muharrir. Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, (yay. Haz. Nüket Esen ve Erol Köroğlu), 338-346, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- BENGİ-ÖNER, Işın (2008), "Çeviribilimde Bireysel Kuramlardan Geniş Ölçekli Bir Bakış Açısına Doğru", *Çeviri Seçkisi I: Çeviriyi Düşünenler*, (Haz. Mehmet Rifat), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- BERK, Özlem (2001), "Ulusların ve Ulusal Kimliklerin Oluşturulmasında Çeviri Yöntemlerinin Rol ve İşlevi", *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4, 49-66.

- BERK, Özlem (2009), “Batılılaşma ve Çeviri”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce - C. 3: Modernleşme ve Batıcılık*, İstanbul: İletişim Yayınları, 511-520.
- BERKES, Niyazi (2011), *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, (Haz. Ahmet Kuyaş), İstanbul: YKY.
- BOZTAŞ, İsmail (1992), “Çeviri, Çeviride Eşdeğerlilik ve Dilbilim”, *Dilbilim 20. Yıl Yazıları*, Ankara: Karaca Dil Kursu Yayınları, s. 35-40.
- BOZTAŞ, İsmail ve OKYAVUZ-YENER, Şirin (2005), *Açıklamalı Çeviri Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- BRISSET, Annie (1990), *A Sociocritique of Translation: Theatre and Alterity in Quebec, 1968-1988*, (Çev. Rosalind Gill ve Roger Gannon), Toronto: University of Toronto Press.
- BRYANT, John (2002), *The Fluid Text: A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- CANİP, Ali (1919), “Edebiyatta Mevzu”, *Büyük Mecmua*, nr. 13, 1919, s. 199.
- CATFORD, John C. (1965): *A Linguistic Theory of Translation*. Londra: Oxford University Press.
- COHEN, Keith (1977), “Eisenstein’s Subversive Adaptation”, *The Classic American Novel and the Movies*, (Ed. Gerald Peary ve Roger Shatzkin), New York: Ungar, 239-256.
- COHN, Ruby (1976), *Modern Shakespeare Offshoots*, Princeton: Princeton University Press.
- ÇAVUŞ, Gülkan (2005), *Kaynak-Odaklı ve Erek-Odaklı Çeviri Yaklaşımlarında Eşdeğerlik Sorunu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Çeviri Anabilim dalı.
- ÇERİ, Bahriye (1997), *Ahmed Vefik Paşa, Devir-Şahsiyet-Eser*, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- ÇERİ, Bahriye (2002), “Ahmet Vefik Paşa”, **Türk Dünyası Edebiyatçıları, Ansiklopedisi I**, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 184-190.
- DARAGO, Reşat Nuri (1961), “Çeviri Üzerine”, **Türk Dili**, 112: 186, 187.
- DEMİRCİOĞLU, Cemal (2003), “19. Yüzyıl Sonu Türk Edebiyatında ‘Tercüme’ Kavramı”, **Journal of Turkish Studies-Türklük Bilgisi Araştırmaları, -Kaf Dağının Ötesine Varmak. Günay Kut Armağanı II**, V. 27/II, 13-31.
- DEMİRCİOĞLU, Cemal (2005), *From Discourse to Practice: Rethinking “Translation” (Terceme) and Related Practices of Text Production in the Late Ottoman Literary Tradition*, Doktora Tezi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DEVELLİOĞLU, Ferit, (2001) **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Ankara: Aydın Kitabevi.
- DİLÇİN, Cem (2000), *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara: TDK Yayınları.
- DİLÇİN, Cem (2014), *Adlar Sözlüğü*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- DİNO, Güzin, (2008), *Türk Romanının Doğuşu*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- DOĞAN, Âbide (1998), “Tahsin Nâhid ve Tiyatrosu”, *Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı*, Ankara, 181-194.
- DRYDEN, John (1989), “Metaphrase, paraphrase and Imitation”, *Readings in Translation Theory*, (Yay. Haz. Andrew Chesterman. Oy Finn Lectura Ab., s. 7-13.
- EKER, Arzu (2008), “Çeviri Normlarının Doğası ve Çevirideki Rolü”, *Çeviri Seçkisi II – Çeviri(bilim) Nedir?*, (Haz. Mehmet Rifat), İstanbul: Sel Yayıncılık, 149-164.
- ENGİNÜN, İnci, (1999), *Mukayeseli Edebiyat*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

- ENGİNÜN, İnci (2007), *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- ENGİNÜN, İnci ve Zeynep Kerman (2011), *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri- 4 Eser Tanıtma ve Önsözler*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- ERCİLASUN, Bilge, (2013), "Milli Tiyatro", *II. Meşrutiyet Devrinde Tenkit*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 170-217.
- ERDOĞAN, İrfan (2005), "İletişimin Bağlamı", *İletişimi Anlamak*, s.79-95, İstanbul: Erk Yayınları.
- ERUZ, Sakine (2003), *Çeviriden Çeviribilime*, İstanbul, Multilingual.
- ERUZ, Sakine (2010), *Çokkültürlülük ve Çeviri. Osmanlı Devleti'nde Çeviri Etkinliği ve Çevirmenler*, İstanbul, Multilingual.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990a), "Polysystem Theory", *Polysystem Studies. Poetics Today*, 11: 1, 9-26.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990b), "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", *Polysystem Studies. Poetics Today*, 11: 1, 45-51.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1997), "The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer", *Target*, 9:2, Amsterdam: John Benjamins, s.355-363.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (2008), "Yazınsal Çoğuldizge İçinde Çeviri Yazının Durumu", (Çev. Saliha Paker), *Çeviri Seçkisi II – Çeviri(bilim) Nedir?*, (Haz. Mehmet Rifat), s. 125-131, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- FEUILLET, Octave (1881), *Bir Fakir Delikanlının Hikâyesi*, (çev. Ahmet Mithat), İstanbul: Tercüman-ı Hakikat Matbaası.
- FISCHLIN, Daniel ve Mark Fortier, (2000), *Adaptations Of Shakespeare: A Critical Anthology Of Plays From The Seventeenth Century to the Present*, London and Newyork: Routledge.

- GARİPER, Cafer ve Yasemin Küçükcoşkun (2007), “Nazım Hikmet’in Ferhad ile Şirin ve Yusuf ile Menofis Adlı Tiyatro Eserlerinde Yeniden Yazma ve Edebî Dönüştürme”, *Nevin Önberk Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri I –Tiyatro*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 137-164.
- GERÇEK, Selim Nüzhet (1941), “İlk Türkçe Piyes”, **Perde ve Sahne dergisi**, 8.
- GIDDINGS, Robert, Keith Selby ve Chris Wensley (1990), *Screening the Novel: The Theory and Practice of Literary Dramatization*, London: Macmillan.
- GÖKALP ALPASLAN, G. Gonca (2007), “İlk Türkçe Oyunlardan Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşşger Ahmed Üzerine Bir İnceleme”, **Bilig**, S. 41: 45-68.
- GÖKTÜRK, Akşit (2006), *Sözün Ötesi*, İstanbul: YKY.
- GÖKTÜRK, Akşit (2011), *Çeviri: Dillerin Dili*, İstanbul: YKY.
- GUTT, Ernst-August (1991), *Translation and Relevance: Cognition and Context*, Oxford: Blackwell.
- GÜNTEKİN, Reşat Nuri (1976), *Reşat Nuri Güntekin’in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*, (Haz. Kemal Yavuz), İstanbul: MEB Basımevi.
- GÜNYOL, Vedat, (1983), “Türkiye’de Çeviri”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, İstanbul: İletişim yayınları, II: 324-330.
- GÜRAY, Sevim (1966), *Ahmet Vefik Paşa*, Ankara: TDK yayınları.
- GÜRSEL, Nedim, (1978), “Çeviri Etkinliği ve Kültür”, **Türk Dili Dergisi: Çeviri Sorunları Özel Sayısı**, TDK Yayınları, 322: 21-26.
- HOLMES, James (1988), “The Name & Nature of Translation Studies”, *Translated! Paper on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam: Rodopi, s. 53-64.
- HUTCHEON, Linda (2006), *A Theory of Adaptation*, New York and London: Routledge.

- KAPLAN, Ramazan (1998), *Klasikler Tartışması. Başlangıç Dönemi*, Anaka: AKM Yayınları.
- KAYAOĞLU, Taceddin (1998), *Türkiye’de Tercüme Müesseseleri*, İstanbul: Kitabevi.
- KERMAN, Zeynep, (1978), *1862-1910 Yılları Arasında Victor Hugo’dan Türkçeye Yapılan Tercümelere Üzerinde Bir Araştırma*, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- KIZILTAN, Rezzan (2000), “Tarihte Çeviri I”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, C: 40, S:1.2, s. 71-88.
- KIZILTAN, Rezzan (2001), “Tarihte Çeviri II”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, C: 41, S:1, s. 37-68.
- KNUTSON, Susan (2012), “ ‘Tradaptation’ Dans le Sense Québécois: A Word for the Future”, *Translation, Adaptation and Transformation*, (Ed. Laurance Law), London and New York: Continuum, 112-122.
- KOCK, Paul de (1877), *Üç Yüzlü Bir Karı*, (çev. Ahmet Midhat ve Ebuzziya Tevfik), İstanbul: Mihran Matbaası.
- KOÇ, Haşim (2006), “Osmanlı’da Tercüme Kavramı ve Tanzimat Dönemindeki Edebî Tercümelere Dair Çalışmalar”, **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**, Cilt 4, 8: 351-381.
- KOLCU, Ali İhsan (1992), *Temâşâ Mecmuası (İnceleme ve Edebiyatla İlgili Metinler)*, Yüksek Lisans Tezi, Sivas; Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KOTT, Jan and MAROWITZ, Charles (1994), “The Kott - Marowitz Dialogues: Measure for Measure”, **New Theatre Quarterly**, 10: 38, 157-166.
- KÖKSAL, Dinçay (2005), *Çeviri Eğitimi: Kuram ve Uygulama*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- KÖPRÜLÜ, Fuat (1919), “Adaptasyon Merakı”, **Büyük Mecmua**, nr. 3, s. 37, 1919.

- KUDRET, Cevdet, (1940), *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- KURTULUŞ, Hilmi (1987), *Türk Tiyatrosu*, İstanbul: Toker Yayınları.
- MCNALLY, Terrence (2002), “An Operatic Mission: Freshen the Familiar”, **New York Times**, 1 Sept., 19-24.
- METE YUVA, Gül (2011), *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, İstanbul: YKY.
- MOLIERE (1891), *Le Medecin malgré lui* [Elektronik Sürüm], (Haz. F. E. A. Gasc), Boston: D. C. Heat & Co.
- MOLIERE (1884), *Les fourberies de Scapin* [Elektronik Sürüm], (Haz. Gustave Masson), Oxford: Clarendon Press.
- MOLIERE (1905), *Le Malade Imaginaire* [Elektronik Sürüm], (Haz. Everett Ward Olmsted), Boston: Ginn and Company.
- MOLIERE (1922), *L'avare* [Elektronik Sürüm], (Haz. Lois M. Mortarty), London: Mcmillan and Co.
- MOLIERE (1943), *Zoraki Hekim*, (Çev. Sabiha Omay), Ankara: Maarif Matbaası.
- MOLIERE (1943), *Cimri*, (Çev. İsmail Hâmi Dânişmend), Ankara: Maarif Matbaası.
- MOLIERE (1944), *Scapin'in Dolapları*, (Çev. Orhan Veli Kanık), Ankara: Maarif Matbaası.
- MOLIERE (1962), *Hastalık Hastası*, (Çev. İsmail Hâmi Dânişmend), Ankara: Maarif Matbaası.
- NAMIK KEMAL (1969), *Namık Kemal'in Mektupları*, C. 2, (Haz. Fevziye Abdullah Tansel), Ankara: TTK Yayınları.
- NEWMARK, Peter (1988), *A Textbook of Translation*, Hertfordshire: Prentice Hall International.

- NORD, Christina (1997), *Translating as a Purposeful Activity*, Manchester: St Jerome Publishing.
- NUTKU, Özdemir (1970), “Darülbedayi'in Oyun Seçimindeki Tutumu Üzerine Notlar”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 1: 69-139.
- OFLAZOĞLU, A. Turan (2011), *Molière*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- OKAY, Orhan, (2005), *Batılulaşma Devri Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh yayınları
- ÖNERTOY, Olcay (1980), *Edebiyatımızda Eleştiri Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemleri*, Ankara: Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Basımevi.
- ÖTTİNGER, A.G. (1960): *Automatic Language Translation. Lexical and Technical Aspects with Particular Reference to Russian*, Cambridge: Mass.
- ÖZAKMAN, Turgut (1998). *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*. Ankara: Bilgi Yay.
- ÖZGÜ, Melahat (1974), “Molière'in 300. Doğum Yıldönümü Anısına: Molière”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 5: 1-23.
- ÖZÖN, Mustafa Nihat (1939), “Türkçede İlk Tercüme”, **Oluş**, 28 Mayıs 1939, 22: 340-341.
- PAKER, Saliha (1987/Güz), “Tanzimat Döneminde Avrupa Edebiyatından Çeviriler: Çoğuldizge Kuramı Açısından Bir Değerlendirme”, **Metis Çeviri I**, 22-31.
- PAKER, Saliha (1988), “Nineteenth-Century Ottoman Adaptations of Molière”. *Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association*. Münih: Space and Boundaries, 1988. 382-387.
- PAKER, Saliha (2008), “Tanzimat Döneminde Avrupa Edebiyatından Çeviriler: Çoğuldizge Kuramı Açısından Bir Değerlendirme”, **Çeviri Seçkisi I - Çeviriyi Düşünenler**, (Haz. Mehmet Rifat), s. 22-32, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- PAVİS, Patrice (1989), “Problems of Translation for the Stage: Interculturalism and Post-Modern Theatre”, (Çev. Loren Kruger), *The play out of context*:

transferring plays from culture to culture. (Ed. Hanna Scolnicov and Peter Holland), Cambridge: Cambridge University Press, 25-45.

PAVİS, Patrice (1999), *Sahneleme, Kùltürler Kavşagında Tiyatro*, (çev. Sibel Kamber). Ankara: Dost Yayınları.

PERİN, Cevdet (1946), *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*, İstanbul: Pulhan Matbaası.

PERİN, Cevdet (2011), *Fransız Edebiyatı Tarihi*, Ankara: Elips Kitap.

POPOVİÇ, Anton (2008), “Çeviri Çözümlemesinde ‘Değiş Kaydırma’ Kavramı”, Çev.: Y. Salman, *Çeviri Seçkisi II*, İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 87-92).

RECAİZADE M. EKREM (1997), *Bütün Eserleri I*, (Haz. İsmail Parlatır, Nurullah Çetin, Hakan Sazyek), Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.

REYNOLDS, Peter (1993), *Novel Images: Literature in Performance*, London and New York: Routledge.

RİFAT, Mehmet (1995), “Göstergebilimsel Açıdan Çeviri Etkinliği, Çeviri Kuramı ve Çeviri Kuramının Kuramı”, *Çeviri ve Çeviri Kuramı Üstüne Söylemler*, (Ed. Mehmet Rifat), İstanbul: Düzlem Yayınları.

RİFAT, Mehmet (2008), “Yıkmanın ve Yeniden-Yaratmanın Üretici Süreci Olarak Çeviri”, *Çeviri Seçkisi I - Çeviriyi Düşünenler*, (Haz. Mehmet Rifat), s. 111-116, İstanbul: Sel Yayıncılık.

ROSENTHAL, Laura J. (1996), “(Re)Writing Lear: Literary Property and Dramatic Authorship”, *Early Modern Conceptions of Property*, (ed. J. Brewer ve S. Staves), London; Routledge: 323-338.

SAFFET Nezîhî, “Tercümelerimiz”, *Mâlûmât*, no. 331, 14 Mart 1318/26 Mart 1902.

SAID, Edward W. (1983), *The World The Text and The Critic*, Cambridge: Harvard University Press.

- SCHAFFNER, Christina (1998), Skopos Theory, **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. (ed. Mona Baker), London: Routledge, 235-238.
- SEGER, Linda (1992), *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*, New York: Henry Holt and Co.
- SEVENGİL, Refik Ahmet (1959), *Türk Tiyatrosu Tarihi I- Eski Türklerde Dram Sanatı*, İstanbul: Maarif Basımevi.
- SEVENGİL, Refik Ahmet (1968), *Türk Tiyatrosu Tarihi III- Tanzimat Tiyatrosu*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- SEVÜK, İsmail Habib, (1940), *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Matbaa-i Amire.
- SEVÜK, İsmail Habib, (1941), *Avrupa Edebiyatı ve Biz II*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- STAM, Robert (2000), “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”, *Film Adaptation*, (ed. James Naremore), London: The Athlone Press, 54-76.
- STAM, Robert (2005), “Introduction: The Theory and Practice of Adaptation”, *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, (Ed. Stam ve Raengo), s. 1-52, Oxford: Blackwell.
- ŞAHİN, Dursun (2007), *Feraizcizade Mehmet Şakir Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- ŞEMSEDDİN SAMİ (2010), **Kamus-ı Türkî**, (Haz. Paşa Yavuzarslan), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ŞENER, Sevda (1974), “Molière ve Türk Komedyası”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 5: 23-31.
- TAHİR GÜRÇAĞLAR, Şehnaz (2008), “Çoğuldizge Kuramı. Uygulamalar. Eleştiriler”, *Çeviri Seçkisi I – Çeviriyi Düşünenler*, (Haz. Mehmet Rifat), İstanbul: Sel Yayıncılık, 193-209.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2006), *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: YKY

- TANRIKULU, Lokman (2010), *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 'Huzur' Romanının Almanca Çevirisi 'Seelenfrieden' Örneğinde Edebi Çeviri Eleştirisi*, Basılmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2010.
- TANSEL, Fevziye Abdullah (1953), “Muallim Nâci'nin Arapça ve Acemce'den Tercümeleri”, *Tercüme*, 56: 51-67.
- TEKİN, Şinasi (1992), “İslâmiyet Öncesi Türk Edebiyatı”, *Türk Dünyası El Kitabı*, C.3, Ankara; Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 21-24.
- TEVFİK FİKRET (1993), *Dil ve Edebiyat Yazıları*, (Haz. İsmail Parlatır), Ankara: TDK Yayınları.
- TEZCAN, Semih (1978), “En Eski Türk Dili ve Yazını”, *Bilim, Kültür ve Öğretim Dili Olarak Türkçe*, Ankara: TTK Yayınları, 305-306.
- TOLUN, Atila (1978), “Uyarlamalar ve Ahmet Vefik Paşa'nın Uyarlamalarının Özellikleri”, *Türk Dili Çeviri Sorunları Özel Sayısı*, 322: 96-104
- TOLUN, Atila (2007), *Ahmet Vefik Paşa'nın Molière Çevirileri*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- TUNCEL, Bedrettin (1938), *Tiyatro Tarihi*, C. 1., İstanbul: Devlet Basımevi.
- TOURY, Gideon (1985), “A Rationale for Descriptive Translation Studies”, *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, (der. T. Hermans), London & Sidney: Croom Helm, 16-41.
- TOURY, Gideon (1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam: John Benjamins.
- TOURY, Gideon, “Culture Planning and Translation” [Elektronik Sürüm], <http://www.tau.ac.il/~tourney/works/gt-plan.htm>, e.t. 23.01.2013.
- TUĞLACI, Pars (1981), *Okyanus Ansiklopedik Sözlük I*, İstanbul: Cem Yayınevi, s. 17.

- TURAN, Şerafettin (2014), *Türk Kültür Tarihi-Türk Kültüründen Türkiye Kültürüne ve Evrenselliğe*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Türk Dil Kurumu (2005), **Türkçe Sözlük**, Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, (1977), “Adapte, Adaptasyon”, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 30-32.
- ÖZÖN, Mustafa Nihat- DÜRDER, Baha (1967), *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ULUĞTEKİN, Melahat Gül, (2004), *Ahmet Vefik Paşa'nın Çevirilerinde Osmanlılaşan Moliere*, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Master Tezi)
- ULUĞTEKİN, Gül (2010), “Le Tartuffe'ten Tartüf'e: Ahmet Vefik Paşa'dan Bir Çeviri Uyarlama”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 30: 123-140.
- UMUR, Ziya (1983), **Roma Hukuku Lügati**, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- UŞAKLIGİL, Halit Ziya (2008), *Kırk Yıl*, İstanbul: Özgür Yayınları.
- ÜLKEN, Hilmi Ziya (2011), *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- VARDAR, Berke (1978), “Dilbilim Açısından Çeviri”, **Türk Dili Çeviri Sorunları Özel Sayısı**: Temmuz 10.
- VARDAR, Berke (1990), “Dilbilim Açısından Çeviri”, **Metis Çeviri**, 11: 99-100.
- VARDAR, Berke (2005), *Fransız Edebiyatı*, İstanbul: Multilingual.
- VENUTİ, Lawrence (1995), “The Translator's Invisibility”, *A History of Translation*, Londra ve New York: Routledge.
- VENUTİ, Lawrence (1998), ‘Strategies of Translation’, **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**, (haz. Mona Baker), Londra: Routledge, s. 241.

- VERMEER, Hans, (1995), *A Skopos Theory of Translation* (pre-print), Heidelberg, 1995.
- VİNAY, J. P ve DARBELNET, J. (1995), *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*, (Çev. Juan Sager and M. J. Hamel), Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- VURAL KARA, Sergül (2010), “Tarihsel Değerlendirmeler Işığında Türkiye’de Çeviri Etkinliği”, *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C. 6, 1: 94-101.
- WESTBROOK, Brett (2010), “Being Adaptation: The Resistance to Theory”, *Adaptation Studies. New Approaches*, (Ed. Christina Albrecht-Crane ve Denis Cutchins), Cranbury: Fairleigh Dickinson University Press, 25-45.
- YALÇIN, Alemdar (2002), *II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- YALÇIN, Hüseyin Cahit (1975), *Edebiyat Anıları*, (Haz. Rauf Mutluay), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- YAZICI, Mine (2010), *Çeviribilim Temel Kavram ve Kuramları*, İstanbul: Multilingual.
- YAZIKSIZ, Necip Asım (1993), *Kitap*, (Haz. Türker Acaroğlu), İstanbul: İletişim Yayınları.
- YILDIZ, Ayşe (2009), “Tercüme Kavramı ve Türkçe Mesnevilerde Tercüme Meselesinin Klâsik Edebiyatlar Bağlamında Yorumlanması Denemesi”, *Turkish Studies*, Volume 4/7 Fall, 939-954.
- YETKİN, Suut Kemal (2007), *Estetik Doktrinler*, Ankara: Palme Yayıncılık.
- YUVA, Gül Mete (2011), *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, İstanbul: YKY.

YÜCE, Başak (2009), *Galatât-ı Tercüme Defterlerinde Çeviri Normları*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

EKLER

Ek 1: 1869-1923 YILLARI ARASI UYARLAMA OYUN TABLOSU

YIL	KAYNAK ESER	UYARLAMA ESER	UYARLAYICI
1869	<ul style="list-style-type: none"> • Molière: Le mariage forcé • Molière: Le medecin malgré lui 	Zor Nikâhı (komedi / 1 fasıl) Zoraki Tabib (komedi / 3 fasıl)	Ahmet Vefik Paşa Ahmet Vefik Paşa
1870	<ul style="list-style-type: none"> • Molière: George Dandin • Eugène Grangé ve Victor Bernard: Madame est couchée 	Tosun Ağa (Memiş Ağa ¹⁹³) (komedi/ 3 perde) Kokana Yatıyor (komedi / 1 perde)	Âli Bey Âli Bey
1871	<ul style="list-style-type: none"> • Molière: Les Fourberies de Scapin 	Ayyar Hamza (komedi / 3 fasıl)	Âli Bey
1873	<ul style="list-style-type: none"> • Molière: L'Avare 	Pinti Hamit (komedi / 5 fasıl)	Teodor Kasap
1875	<ul style="list-style-type: none"> • Xavier Boniface: Les cabinets particulier • Victor Hugo: Anjélo ou le tyran de Padou 	Çingirak (Gizli Odalar yahud Çalma Kapıyı Çalarlar Kapıyı) (komedi / 2 perde) Habîbe yahut Semahât-ı Aşk (dram / 4 perde)	Âli Bey Ebüzziya Tevfik
1879	<ul style="list-style-type: none"> • Molière: L'Avare 	Azarya (komedi / 5 fasıl)	Ahmet Vefik Paşa
1881	<ul style="list-style-type: none"> • Molière: Les Fourberies 	Dekbazlık (komedi / 3	Ahmet Vefik Paşa

¹⁹³ Güllü Agop, eserin adını *Memiş Ağa* olarak değiştirip kendisininmiş gibi duyurarak 1875'te oynamıştır. "Nitekim Hayal gazetesinin 20 Temmuz 1290 tarih ve 87. sayısında şu satırları buluyoruz: Memiş Ağa namında olan komedyada da Ayyar Hamza oyunun muharriri saadetli Ali Beyefendinin Tosun Ağa namile Moliere'den tercüme ettiğini her dakika isbata hazırız. Tosun ismini muharraran kendince bazı mütalaaya mebni Günü Agob Memiş Ağa'ya tahvil etmiştir" (And 1970: 141).

	de Scapin	fasıl)	
1885	<ul style="list-style-type: none"> • Molière: Le Misanthrope • Molière: Le Malade imaginaire • Molière: L'Amour médecin • Leon Chancerel: La Farce de Maître Pathelin 	Adamcıl (komedi / 5 fasıl) Merakî (komedi / 3 fasıl) Tabib-i Aşk (komedi / 3 fasıl) Dolandırıcının Sonu (komedi / 1 perde)	Ahmet Vefik Paşa Ahmet Vefik Paşa Ahmet Vefik Paşa ? ¹⁹⁴
1886	<ul style="list-style-type: none"> • Voltaire: Alzire 	Hükm-i Beşer yahut İki Sevdazedeler	Ahmet Fahri Mustafa
1906	<ul style="list-style-type: none"> • Molière: Sganarella ou Le cocu Imaginaire 	Tam Müstebbit yahut İşkilli Memo (1 fasıllık orta oyunu)	Teodor Kasap
1908	<ul style="list-style-type: none"> • Leon Xauroff: Cher Maître 	Şair	İ. Ahmet Nuri
1909	<ul style="list-style-type: none"> • Henri Boujaue: Adele est Grosse 	Hoşkadem Gebe	İ. Ahmet Nuri
1910	<ul style="list-style-type: none"> • André Sylvane: La Layette • F. Fanson-Fernand: Le Mariage de Mile Beulemance • A. Valabregue - F. Wiehele: Carolie et Cie 	Kundak Takımları (komedi) Kayseri Gülleri (komedi) Kirli Çamaşırlar (komedi)	Hüseyin Suat Yalçın Münir Nigar-Hüseyin Suat Yalçın Hüseyin Suat Yalçın
1911	<ul style="list-style-type: none"> • Gaston de Caillavet: l'Amour veille • ??: 	Bir Sukut-u Nâtamam (komedi / 4 perde) Mısır Püskülü. Fecayi-i Hayatiyyeden (1 perde)	Müfid Ratıb Ercüment Ekrem Talu
1912	<ul style="list-style-type: none"> • Georges Courteline: Bourdurroche 	Kapatma (komedi / 2 perde)	Kemal Emin Baran
1913	<ul style="list-style-type: none"> • ??: Comme les feuilles 	Sonbahar Yaprakları (4 perde)	Abdullah Naim
1914	<ul style="list-style-type: none"> • H. Bernstein: La Griffe 	Fahişe	Muhsin Ertuğrul

¹⁹⁴ Uyarlayanı belli olmayan eser, Kitapçı Nasrullah tarafından basılmıştır. Kapağında "Maarif Nezâret-i Celilesi'nin ruhsatıyla tab olunmuştur. Fransızca okunmuş bir esercikten iktibasen yazılmıştır" bilgisi vardır.

1916	<ul style="list-style-type: none"> • Emile Fabre: La Maison d'Argile • Daniel Riche: Le Pretexte • Henry Batay: ? 	<p>Çürük Temel</p> <p>Hisse-i Şayia Hazan Yuvası</p>	<p>Hüseyin Suat</p> <p>İ. Ahmet Nuri Halit Fahri</p>
1917	<ul style="list-style-type: none"> • Henry Kistemaekers: La Flambe • R. de Flers- G. A. De Caillave: Le Belle Aventure • Octave Feuille: De Charybde it Scylla • Max Maurey: La Lettre de Reommendation 	<p>Uçurum (3 perde)</p> <p>Bir Böcek İki Çiçek (komedi) Yağmurdan Doluya</p> <p>Tavsiyename</p>	<p>Muhsin Ertuğrul</p> <p>Tahsin Nahit</p> <p>Mehmet Rauf</p> <p>Münir Nigâr</p>
1918	<ul style="list-style-type: none"> • Alfred Savoir: La Huitieme Femme de Barbe – bleue • Guy de Maupussant: Musette • A. Bisson: ? • Paul Gavault-R. Charvay: ? • A. Dumas: Francillon • Tristan Bernard: Le Vrai Courage • ? : ? • E. Pailleron: La Sourie 	<p>Sekizinci¹⁹⁵ (komedi / 4 perde)</p> <p>Odalık (komedi / 4 perde)</p> <p>Nur Baba Köşkü</p> <p>Sevda Hanım Zevcem</p> <p>Fürûzan Hakiki Kahramanlık (komedi / 1 perde)</p> <p>Anize (tarihi manzum piyes / 5 perde) Fare</p>	<p>İbnürrefik Ahmet Nuri (Sekizinci)</p> <p>İbnürrefik Ahmet Nuri (Sekizinci)</p> <p>İbnürrefik Ahmet Nuri (Sekizinci)</p> <p>İbnürrefik Ahmet Nuri (Sekizinci)</p> <p>Halit Ziya Uşaklıgil Reşat Nuri Güntekin (Hayreddin Rüşi takma adıyla) Muhiddin Mekki</p> <p>Halit Ziya</p>
1919	<ul style="list-style-type: none"> • Paul Hervieux: Connais toi • P. Wolff: Le Secret de Polichinelle • H. Kistmaekers: La Rivale • H. Bernstein: le Berceil • H. Bernstein: La Rafale 	<p>Kendini Bil</p> <p>Tatlı Sır</p> <p>Rakibe (3 perde) Belkıs Bora</p>	<p>Halit Fahri Reşat Rıdvan</p> <p>Tahsin Nahit İ. Ahmet Nuri İsmail Galip</p>
1920	<ul style="list-style-type: none"> • Lucien Nepoty: Les Petit • T. Bernar: Le Poulailler 	<p>Üvey Kardeşler Dört Cihar</p>	<p>Ahmet Muvahhit İ. Ahmet Nuri</p>

¹⁹⁵ Eser ilk olarak 1918 (12 Kanunusani 1334) tarihinde İleri gazetesinin 1775. sayısında yayımlanmış; ardından 1923 (1339)'da kitap olarak basılmıştır.

	<ul style="list-style-type: none"> • R. De Flers- G. A. Caillavet: (L'Amour Veille • Georges Courteline: Vingt jours a l'Ombre • R. de Flers - G. A. de Caillavet: • P G. Feydeau: Le Bourgeon • Alphonse Daudet: l'Arlesienne Victorien Sardou: Les Pattes de Mouche • Victorien Sardou: Les Pattes de Mouche 	<p>Aşk Uyumaz</p> <p>Ceza Kanunu</p> <p>Kalbin Gençliği</p> <p>Bahar Hastalığı</p> <p>İzmirli Kız (5 perde)</p> <p>Kargacık Burgacık¹⁹⁶</p>	<p>İsmail Müştak</p> <p>İ. Ahmet Nuri</p> <p>Mahmut Yesari</p> <p>Reşat Nuri Güntekin</p> <p>Kemal Emin Baran</p> <p>Mehmet Rauf</p>
1921	<ul style="list-style-type: none"> • Anatole France: La Comédie de celui qui épousa une femme muette • M. Hennequi: Mon Bébé • R. de Flers - G. A. de Caillavet: Miguette et sa mere • Emile Fabre: La Maison sous l'Orage • Max Lindau: Le Procureur Hallers • Albert Carre: Dr. Jojo • H. Bernstein: Le Detour • Octave Feuillet: Rue Pigal No. 115 • ??:? • Henry Bataille: Maman Calibri 	<p>Aman Hanım Biraz Sus (komedi / 2 perde)</p> <p>Üçüzler Nazlı ile Annesi</p> <p>Harap Yurt</p> <p>Karanlık Kuyu</p> <p>Lokman Zade İnhiraf Pembe Köşk</p> <p>Şeref Paşa</p> <p>Cici Anne (4 perde)</p>	<p>Selim Nüzhet Gerçek</p> <p>Selami İzzet Selami İzzet</p> <p>Mahmut Yesari (Suat Memduh takma adıyla)</p> <p>Reşat Nuri Güntekin (Mehmet Ferit takma adıyla)</p> <p>İ. Ahmet Nuri Arapzade Cevdet Mehmet Rauf</p> <p>İ. Galip Arcan</p> <p>Halit Fahri Ozansoy</p>
1922	<ul style="list-style-type: none"> • Paul Gavault: Mon Bon Oncle • Alfred Picard: Jeunesse • P. Wolff- G. Leroux: Le Lys 	<p>Amca Bey</p> <p>Gençlik Sevmek Hakkı</p>	<p>Besime Rauf¹⁹⁷</p> <p>Mehmet Rauf</p> <p>Reşat Nuri Güntekin</p>

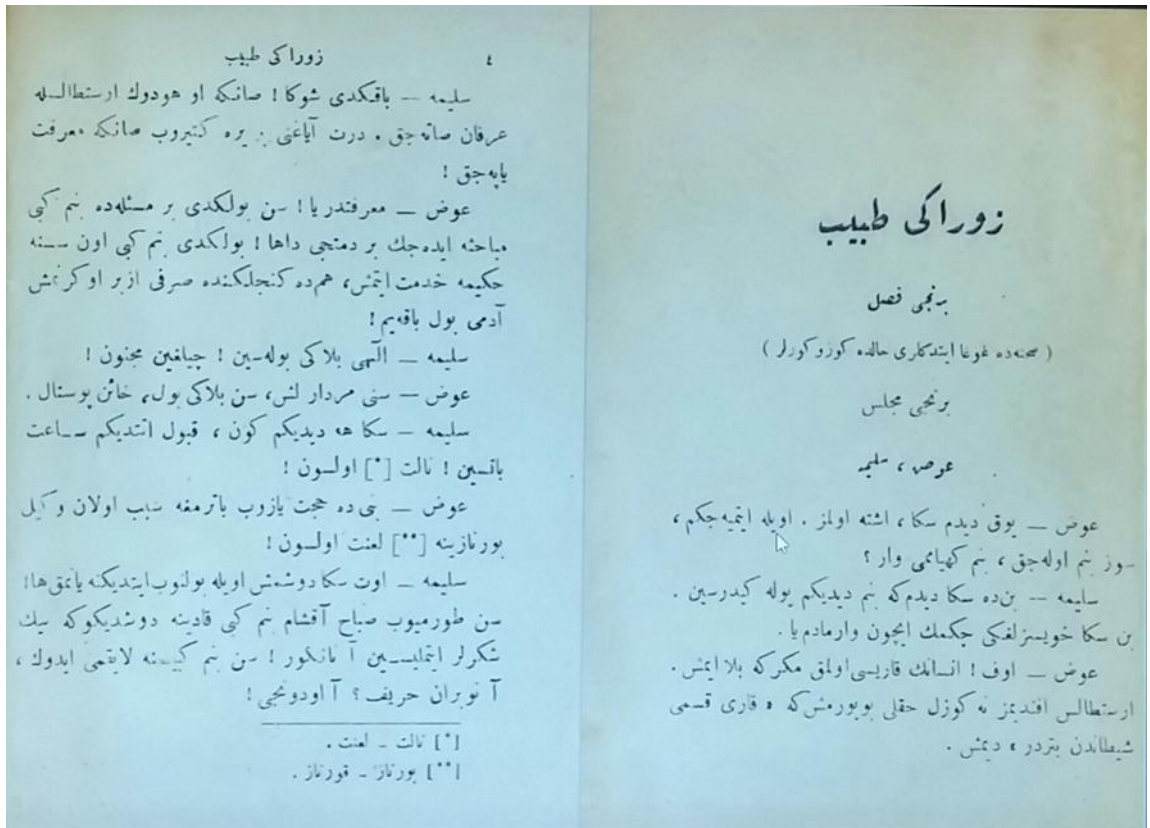
¹⁹⁶ Basılmamıştır. Metin And'ın kitaplığında el yazısı nüshası mevcuttur.

¹⁹⁷ Mehmet Rauf, eşi Besime Rauf'un adını kullanarak uyarlamıştır.

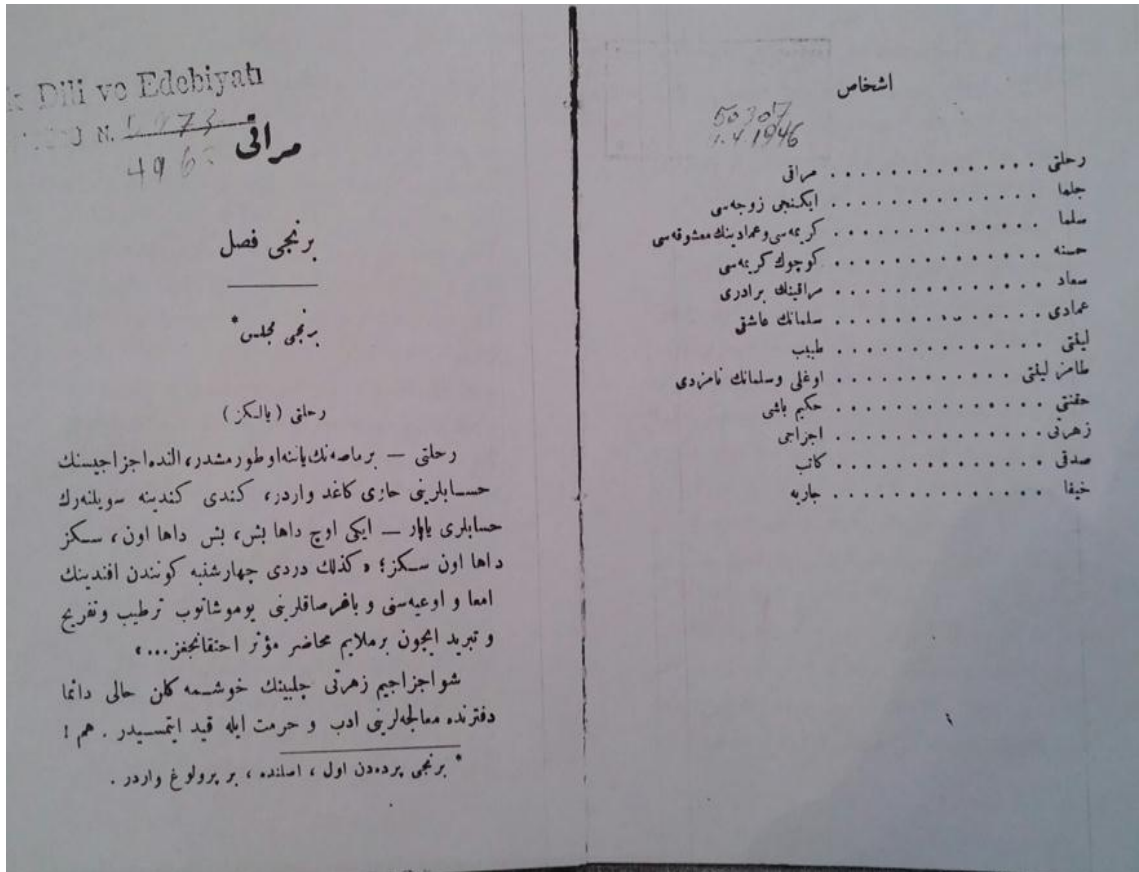
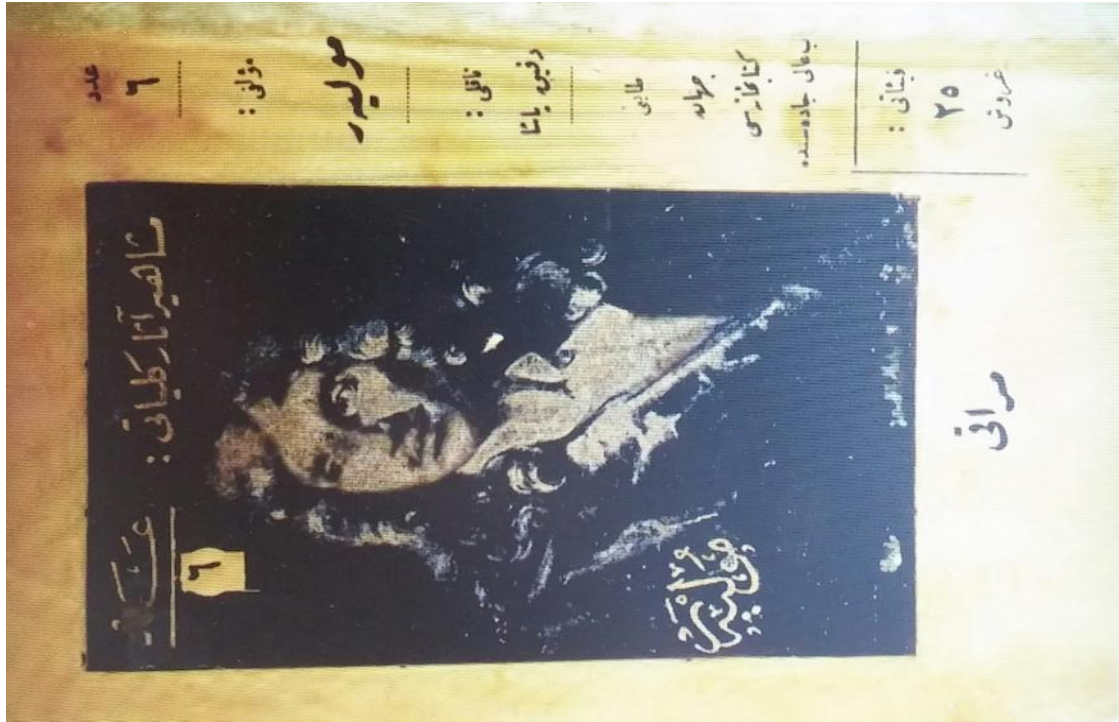
	<ul style="list-style-type: none"> • Alfred Savoir: Julie • Alfred Savoir: Compartement des Dammes Seules • Yves Mirande - M. Vaucaire: ? • Gaston Leroux: Alsace • Paul Hervieux: Le dédale • Victoria Némardau: Fedora • Maurice Hennequin-Georges Duval: Le coup de fouet 	<p>Yegâne Bir Donanma Gecesi</p> <p>Baş Tacı</p> <p>İzmir</p> <p>İlk Göz Ağrısı (4 perde) Leylâ</p> <p>Kamçı</p>	<p>İ. Ahmet Nuri Reşat Nuri Güntekin</p> <p>Halit Fahri</p> <p>Mahmut Yesari Faruk Nafiz Mehmet Rauf</p> <p>Mehmet Rauf</p>
1923	<ul style="list-style-type: none"> • Tristan Bernard: Le Petit Cafe • R. de Flers - G. A. Caillavet: La coeur a ses raisons • A. Bisson: Les Suprises de Divorce • Felix Gandera: A tout Coesur • H. Kistmaekers: L'Exilees • H. Bordeaux: Un Medecin de Campagne • Octave Mirbeau: Le Portefeuille • A. Bisson: Chateau Historique • B. Coulus-M. Hennequin: La Sonette d'Alarme • Paul Gavault-R. Charvay: Mlle. Josette ma Femme 	<p>Karaman Kahvesi</p> <p>Sevda Politikası</p> <p>Kaynanam</p> <p>Dokuzuncu</p> <p>Kasırga Köy Hekimi</p> <p>İhtiyar Serseri¹⁹⁸</p> <p>Nur Baba Köşkü</p> <p>İstanbul Havası</p> <p>Sevda Hanım Zevcem</p>	<p>Reşat Nuri Güntekin</p> <p>Reşat Nuri Güntekin</p> <p>Halit Fahri - Mahmut Yesari İ. Ahmet Nuri</p> <p>Muhsin Ertuğrul Mahmut Yesari</p> <p>Reşat Nuri Güntekin</p> <p>İ. Ahmet Nuri</p> <p>A. ve B. Muvahhit</p> <p>A. ve B. Muvahhit</p>

¹⁹⁸ *Gazeteci Düşmanı ve Şemsiye Hırsızı* telifleriyle basılmıştır.

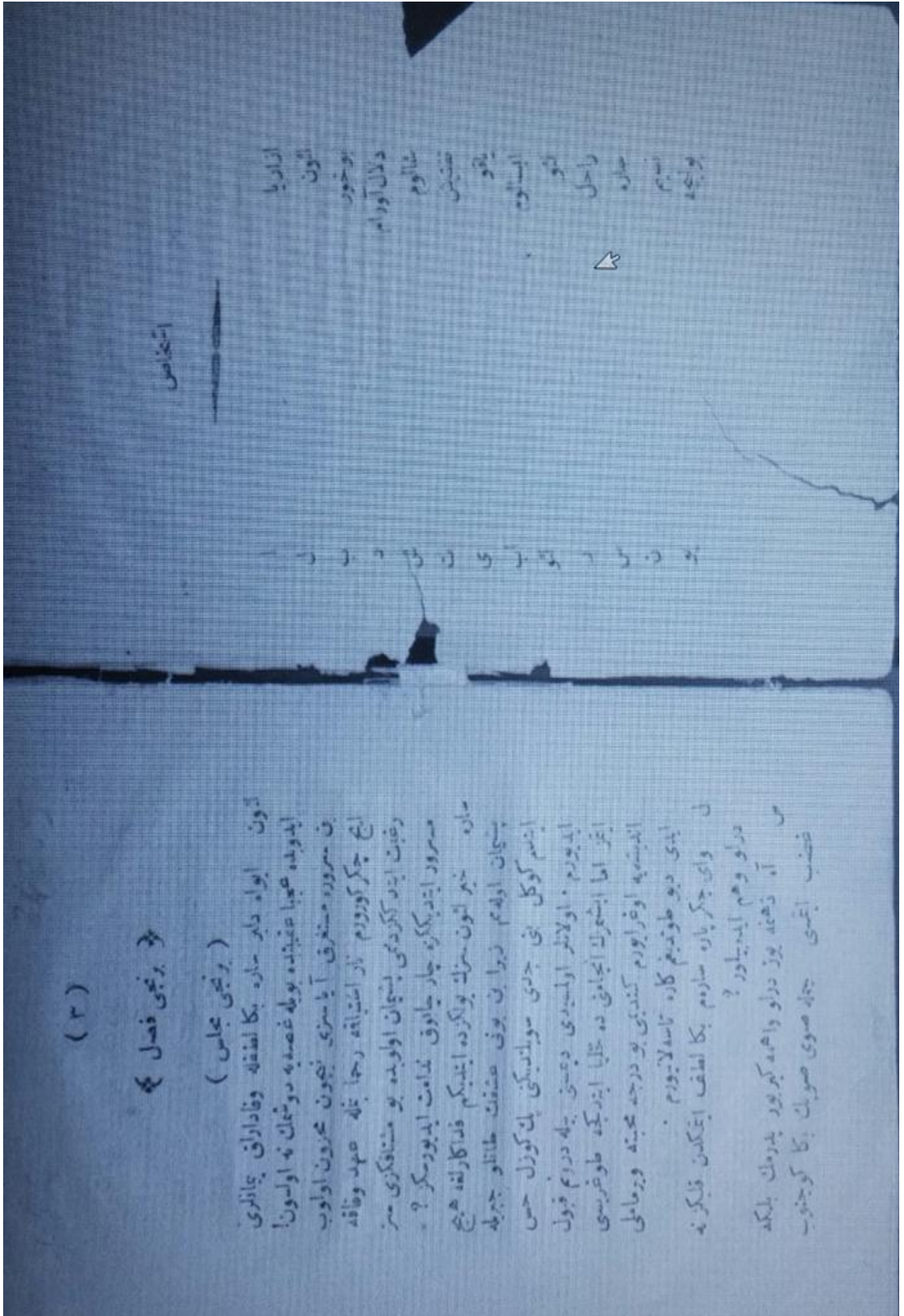
EK 2: İNCELENEN UYARLAMA ESERLER



Zoraki Tabip, Ahmet Vefik Paşa (1869)



Meraki, Ahmet Vefik Paşa (1900)



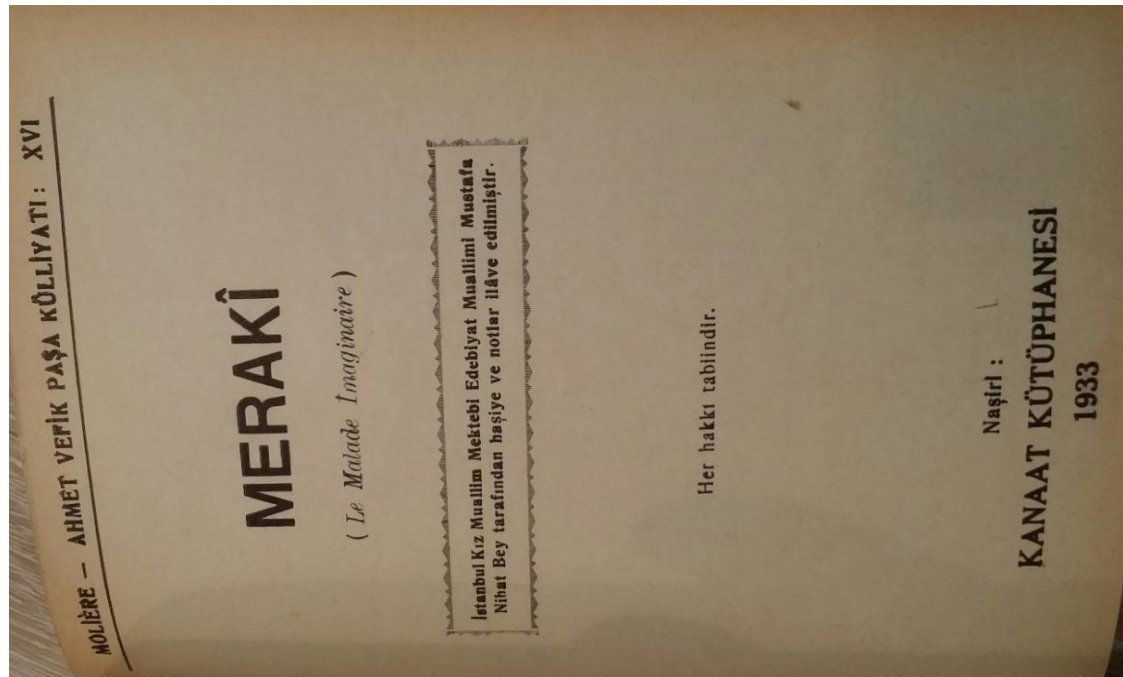
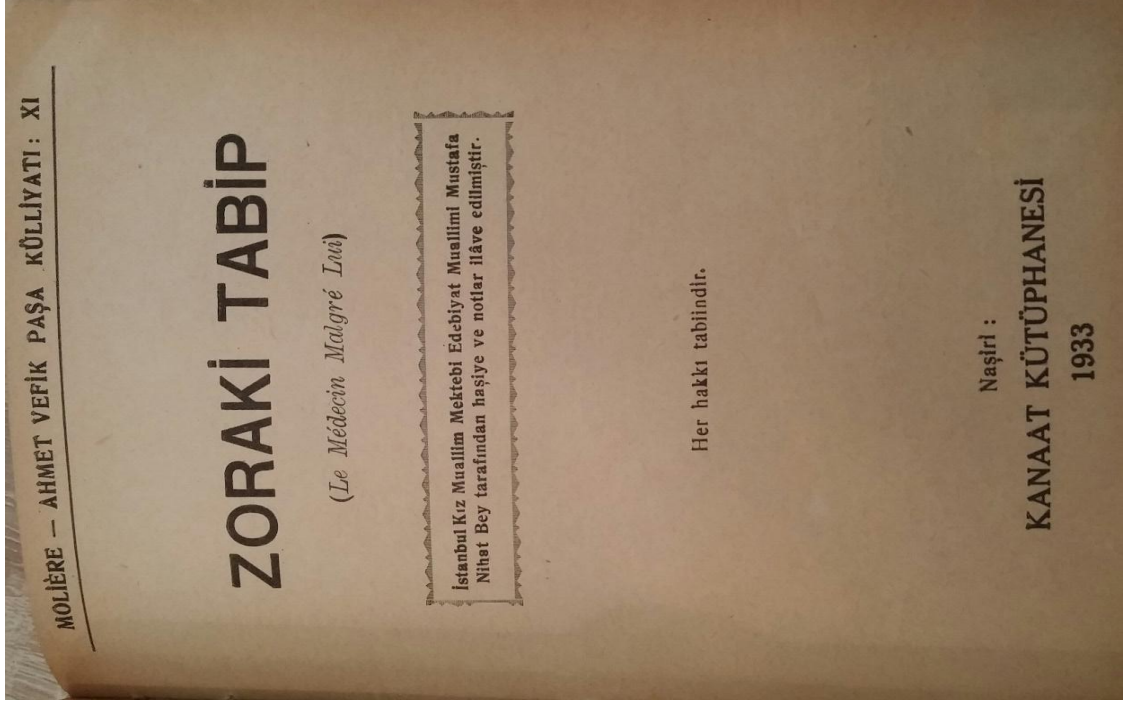
(۳)

شخصی مجلس

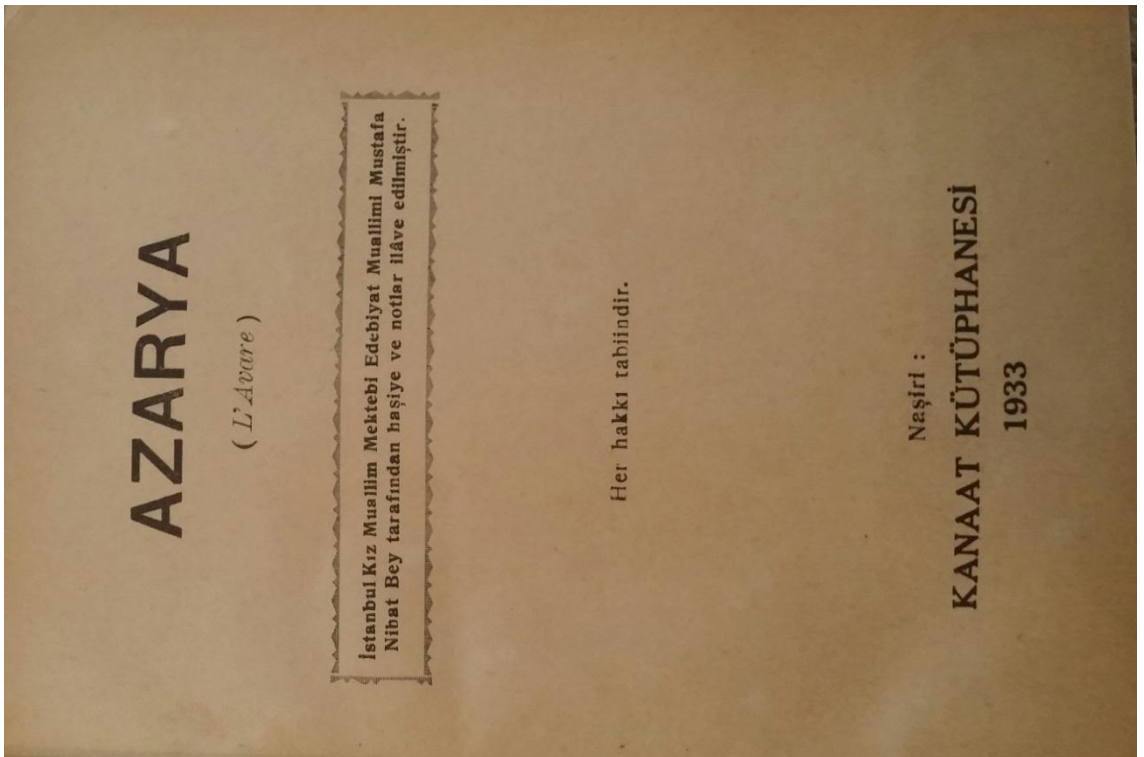
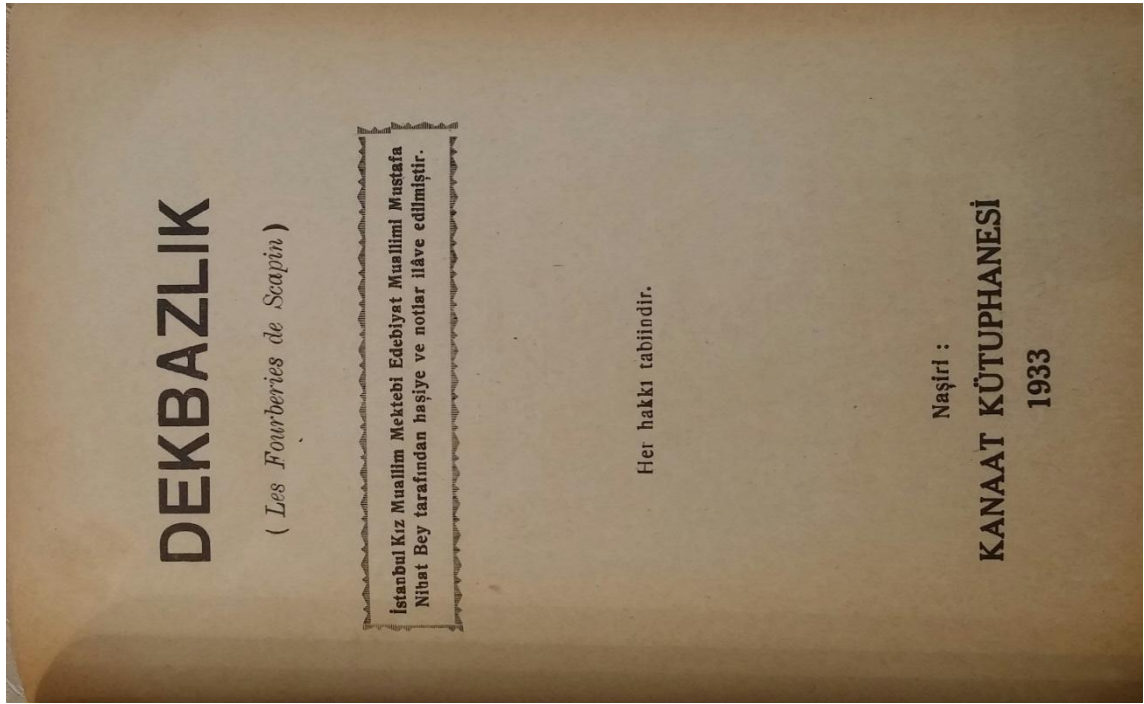
(شخصی مجلس)

نون ایوان دایر ساره بکا لطفله وفاداراق پانلری
 ایدوبده صعبا عیبیده بویله غصده به دوشمک نه اولسون
 بن سروره مستغرق آ یا سیزی نجهون محزون اولوب
 ایچ چکر کوروروم ناز استیاقه رجعا نله عهد وفاقه
 رفیقیت ایند کزدیمکی بشیمان اولوبده بو منتفاکری سر
 سرور ایتدی ککره چار جابوق ندامت ایدورسکر ؟
 ساره نیر نون سنک یونکرده ایندیکم فداکارانه هیچ
 بشیمان اولدم زوای بن یونی عشقت طائلو جهرله
 اینسم کوکل بنی چندی سولدیکنی پک کوزل حس
 ایدوزوم اولانلر اولسیدی دعستی بیله دروغ قبول
 ایتر اما ایشهرک انجامتی ده ختلیا ایتدیکه طوغریسی
 اندیشه اوغرا بوزوم کندیبی بو درجه محبتده ویرمالی
 ایدی دیو طوغریتم کاره ناسه لایوزوم
 لی وای چکر باره ساره بکا لطف اینکدن فیکر نه
 درلو وهم ایدیلور ؟
 س آه زهنه یوز درلو واهمه کیر یوز پیرمک بلنکه
 ضنطب ایشی چچه صوی صویک بکا کوچنوب

Azarya, Ahmet Vefik Paşa (1900)

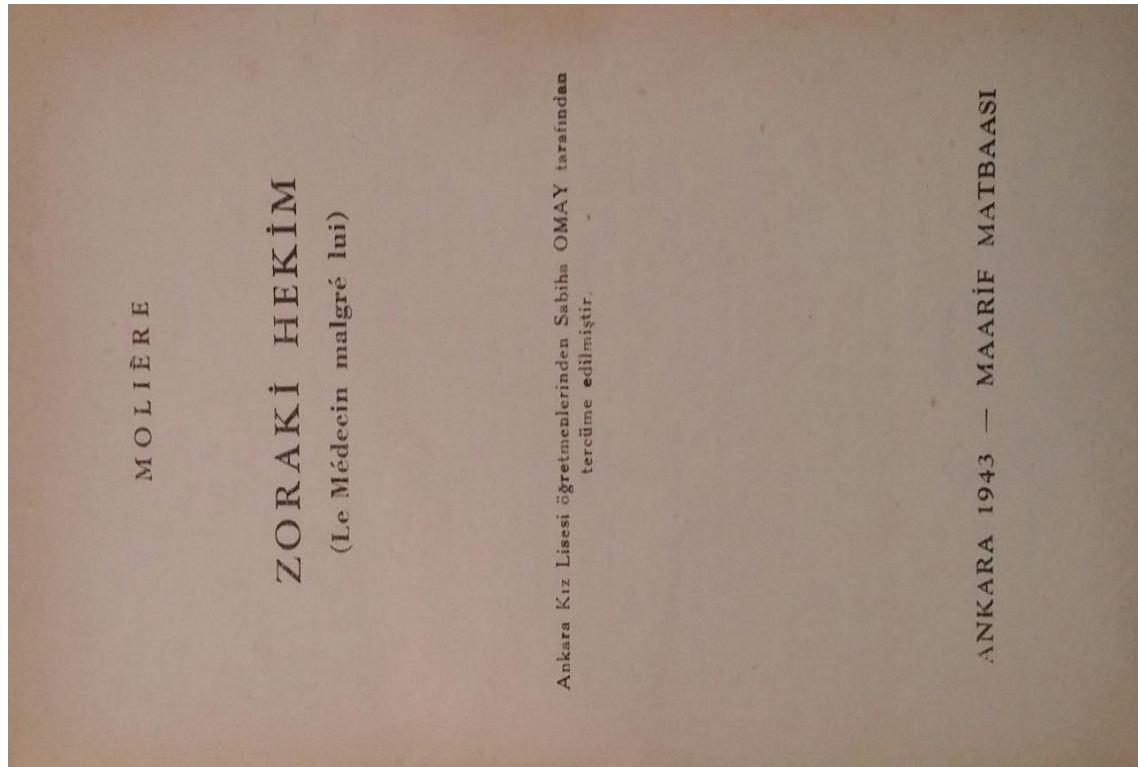
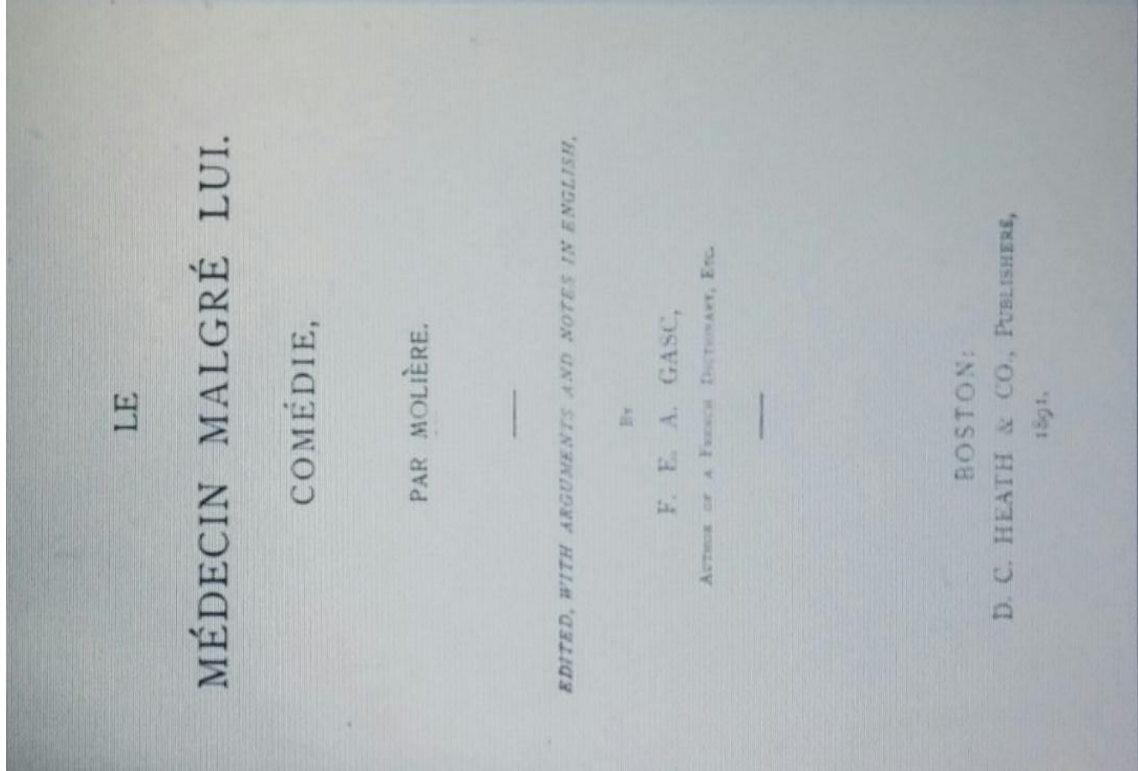


Mustafa Nihat Özön'ün derlediği Ahmet Vefik Paşa Külliyyatında *Zoraki Tabip* (1933) ve *Meraki* (1933)

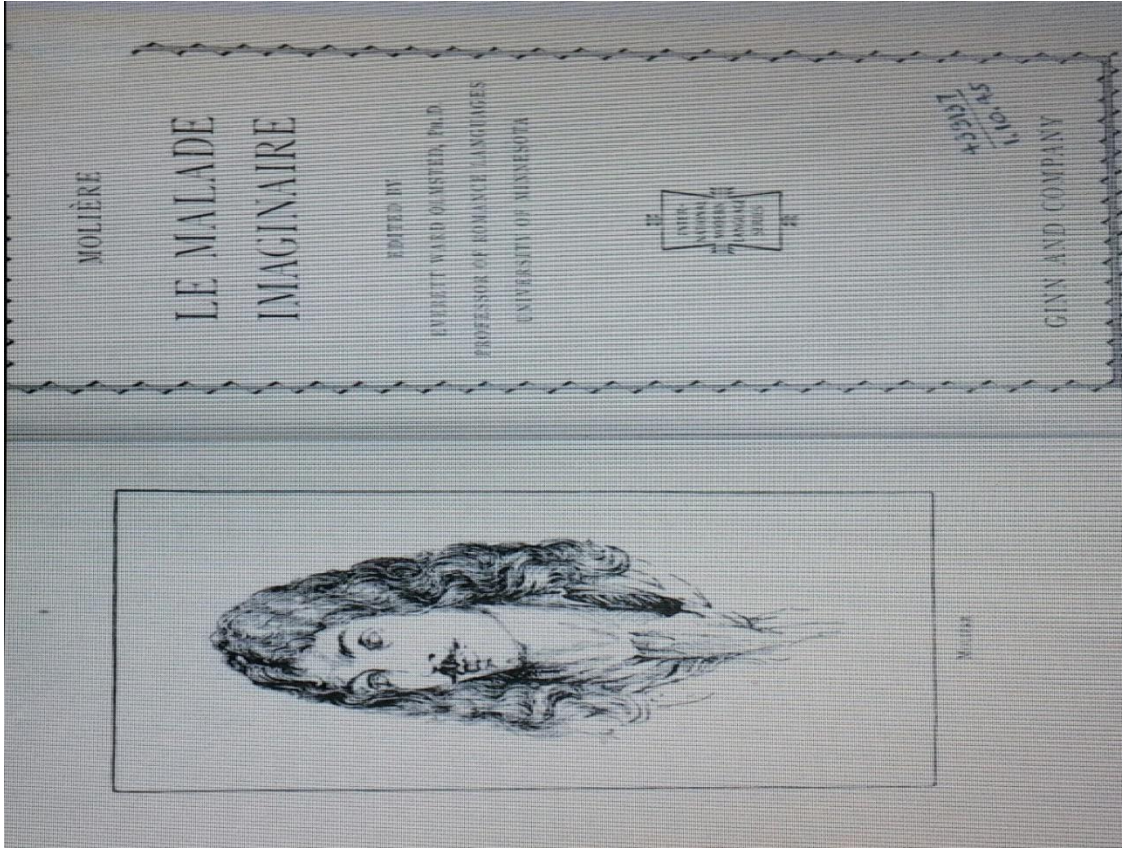
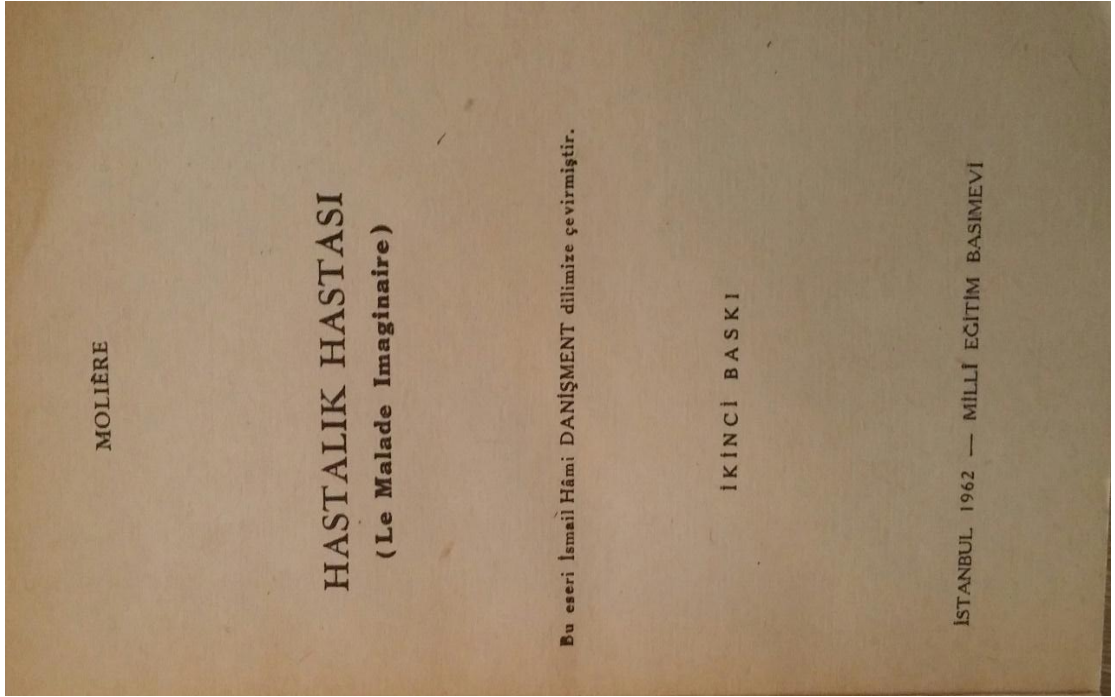


Mustafa Nihat Özön'ün derlediği Ahmet Vefik Paşa Külliyyatında *Azarya* (1933) ve *Dekbazlık* (1933)

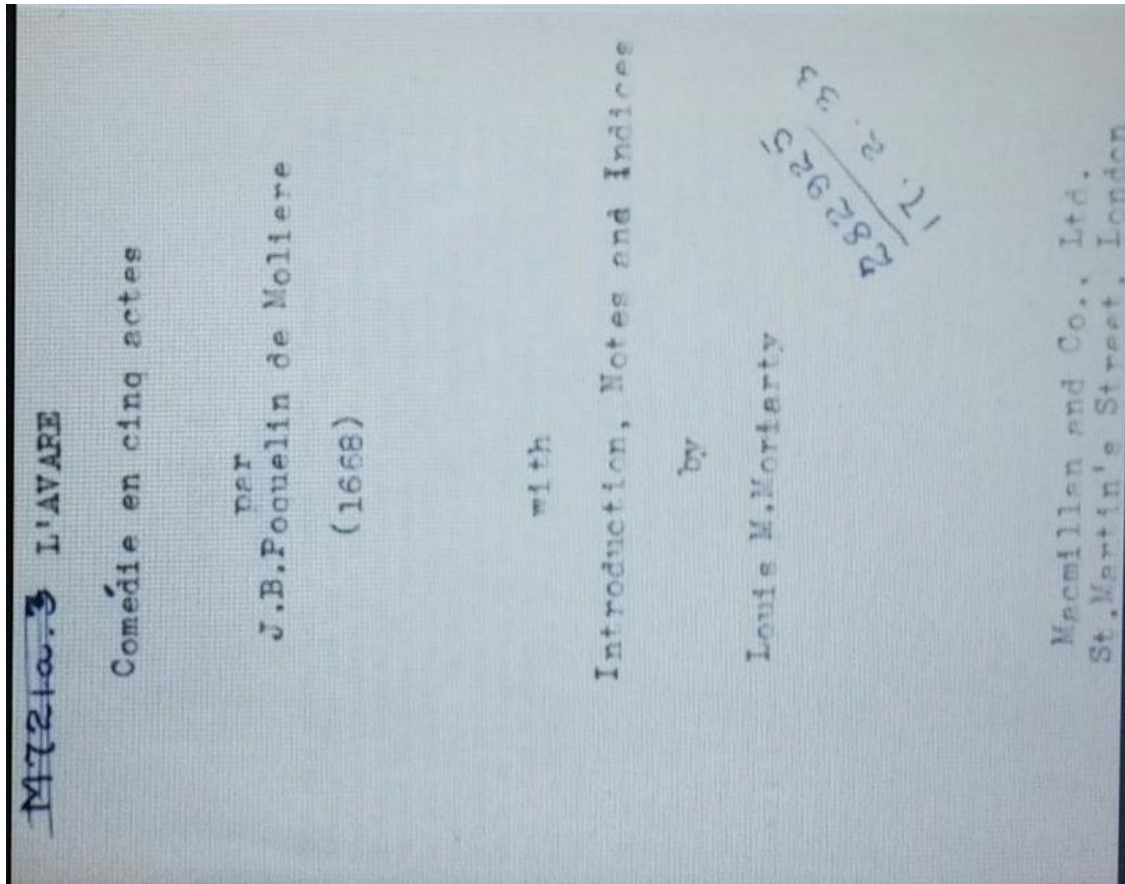
EK 3: İNCELENEN KAYNAK ESERLER



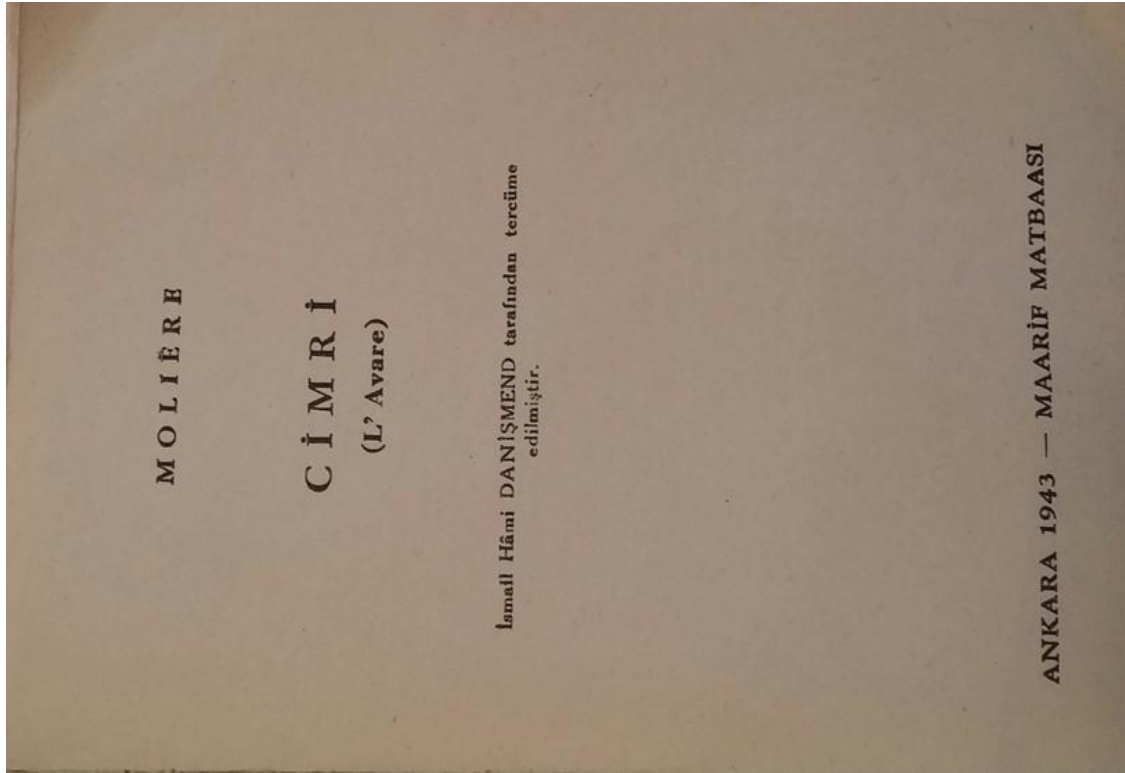
Le Médecin Malgré Lui (1891) ve *Zoraki Hekim* (1943)

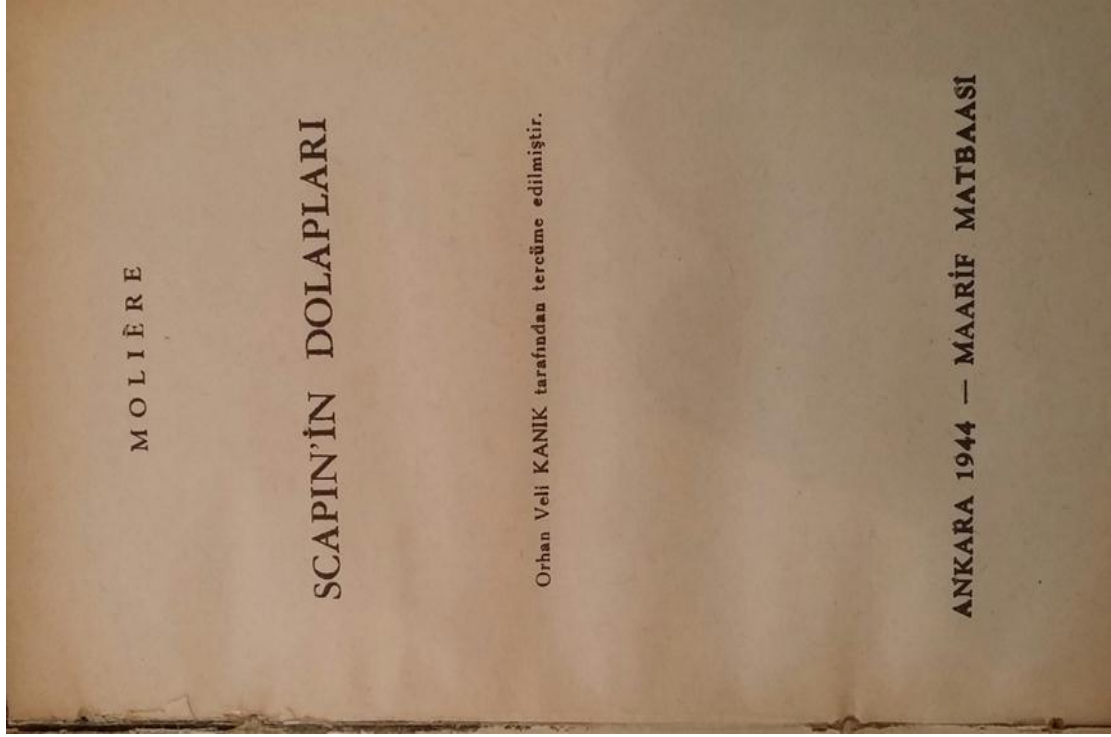
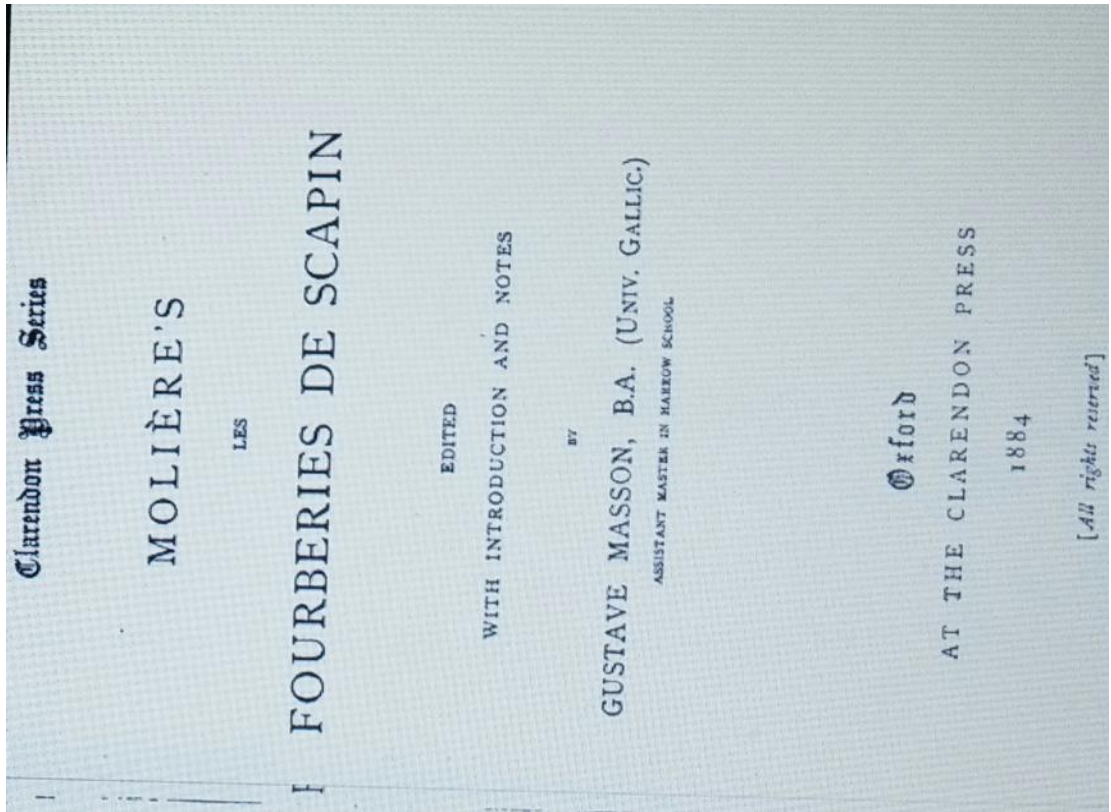


Le Malade Imaginaire (1905) ve *Hastalık Hastası* (1962)





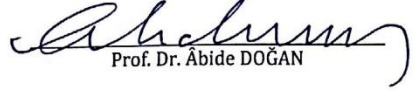
L'avare (1922) ve *Cimri* (1943)





Les Fourberies de Scapin (1884) ve *Scapin'in Dolapları* (1944)

EK 4: ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU

 <p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU</p>
<p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BÖLÜMÜ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</p> <p style="text-align: right;">Tarih: 26/02/2016</p>
<p>Tez Başlığı / Konusu: Türk Tiyatrosunda Uyarlama (1860-1923)</p> <p>Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmam:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır, 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir. 4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir. <p>Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p> <p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p>
<p style="text-align: right;">Tarih ve İmza 26.02.2016 </p> <p>Adı Soyadı: Sibel BULUT Öğrenci No: H08143603 Anabilim Dalı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BÖLÜMÜ Programı: YENİ TÜRK EDEBİYATI Statüsü: <input type="checkbox"/> Y.Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input checked="" type="checkbox"/> Bütünleşik Dr.</p>
<p><u>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</u></p> <p>Tezin Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını bildirdim.</p> <p style="text-align: center;"> Prof. Dr. Abide DOĞAN</p> <p>Detaylı Bilgi: http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr Telefon: 0-312-2976860 Faks: 0-3122992147 E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr</p>



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
ETHICS BOARD WAIVER FORM FOR THESIS WORK**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE TO THE DEPARTMENT PRESIDENCY**

Date: 26/02/2016

Thesis Title / Topic: Adaptation in Turkish Theatre (1860-1923)

My thesis work related to the title/topic above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

Name Surname: Sibel BULUT

Student No: H08143603

Department: TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE

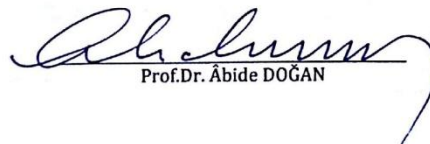
Program: MODERN TURKISH LITERATURE

Status: Masters Ph.D. Integrated Ph.D.

Date and Signature

26.02.2016

ADVISER COMMENTS AND APPROVAL


 Prof. Dr. Abide DOĞAN

EK 5: ORJİNALLİK RAPORU

 <p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU</p>
<p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</p> <p style="text-align: right;">Tarih: 26/02/2016</p> <p>Tez Başlığı / Konusu: Türk Tiyatrosunda Uyarlama (1860-1923)</p> <p>Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 318 sayfalık kısmına ilişkin, 25/02/2016 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 11'dir.</p> <p>Uygulanan filtrelemeler:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, 2- Kaynakça hariç 3- Alıntılar hariç/dâhil 4- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç <p>Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p> <p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p> <p style="text-align: right;">Tarih ve İmza 26.02.2016 </p> <p>Adı Soyadı: SİBEL BULUT Öğrenci No: H08143603 Anabilim Dalı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI Programı: YENİ TÜRK EDEBİYATI Statüsü: <input type="checkbox"/> Y.Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input checked="" type="checkbox"/> Bütünleşik Dr.</p>
<p>DANIŞMAN ONAYI</p> <p style="text-align: center;">UYGUNDUR.</p> <p style="text-align: center;"> Prof. Dr. Âbide DOĞAN</p>



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
THESIS/DISSERTATION ORIGINALITY REPORT**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
TO THE DEPARTMENT OF TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE**

Date: 26/02/2016

Thesis Title / Topic: Adaptation in Turkish Theatre (1860-1923)

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options stated below on 25/02/2016 for the total of 318 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 11%.

Filtering options applied:

1. Approval and Declaration sections excluded
2. Bibliography/Works Cited excluded
3. Quotes included
4. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

Name Surname: SIBEL BULUT
Student No: H08143603
Department: TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE
Program: MODERN TURKISH LITERATURE
Status: Masters Ph.D. Integrated Ph.D.

Date and Signature

26.02.2016

ADVISOR APPROVAL

APPROVED.

Prof. Dr. Abide DOĞAN