

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**AHMET VEFİK PAŞA’NIN ÇEVİRİLERİNDE
OSMANLILAŞAN MOLIÈRE**

MELAHAT GÜL ULUĞTEKİN

Türk Edebiyatı Disiplininde Master Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Bir Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2004

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Melahat Gül Uluğtekin

Anneme

Ve

Babama

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Dr. Saliha Parker
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Dr. Süreyya Karacabey Çelik
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Kürşat Aydoğan
Enstitü Müdürü

ÖZET

Bu çalışmada, Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'den yaptığı beş çeviri-uyarlamayı çoğuldizgeci bir bakış açısıyla incelemek amaçlanmıştır. Bu çerçevede, 1879-1882 yılları arasında Ahmet Vefik tarafından yazılmış olan *Zor Nikâhı*, *Don Civani*, *Dudu Kuşları*, *Tartüf* ve *Adamcıl* adlı oyunlar, Molière'in 1659-1666 yılları arasında yazmış olduğu, *Le Mariage Forcé*, *Dom Juan ou Le Festin de Pierre*, *Les Précieuses Ridicules*, *Le Tartuffe ou L'Imposteur* ve *Le Misanthrope* adlı özgün yapıtlarla karşılaştırılmıştır. Bu oyunlar çerçevesinde, özellikle politik, dinî ve ahlakî uzantıları olan kimi sahneleri, paragrafları, cümleleri ve sözcükleri Ahmet Vefik'in erek metine aktarmadığını ya da anlamı değiştirerek aktardığını öne sürmek mümkündür. Dolaylı politik uzantısı olan ve görece “tehlikesiz” noktalarda ise Ahmet Vefik'in çeşitli “yerel kaydırma”lar kullanarak erek kültürün “kabul edilebilirlik” çeviri normlarına yakın durduğu söylenebilir. “Repertuvar” a yeni bir tür ve yeni yapıtlar kazandırma amacıyla bir “kültür planlayıcısı” olarak Ahmet Vefik'in tiyatronun erek kültür tarafından benimsenmesi ve sahiplenilmesi çerçevesinde yapıtlar verdiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Tanzimat, tiyatro, çoğuldizge, çeviri

ABSTRACT

This study aimed to deal with five translations-adaptations of Molière by Ahmet Vefik Pasha, using the theory of polysystem. In this context, the plays written by Ahmet Vefik between the years 1879-1882, titled as *Zor Nikâhı*, *Don Civani*, *Dudu Kuşları*, *Tartüf* and *Adamcıl* were compared to the original works of Molière that were written between the years 1659-1666 and titled as *Le Mariage Forcé*, *Dom Juan ou Le Festin de Pierre*, *Les Précieuses Ridicules*, *Le Tartuffe ou L'Imposteur* and *Le Misanthrope*. Considering these plays, it was claimed that either Ahmet Vefik did not transfer some scenes, paragraphs, sentences and words having some implications of political, religious and moral aspects, or he changed the meaning while transferring. Coming to points that have indirect or relatively less “dangerous” political implications, he used some “local shifts” by being closer to the “acceptable” translation norms of the target culture. It was concluded that as a “culture planner”, Ahmet Vefik, aimed to introduce a new branch to the “repertoire” and create new works as well, in the context of appropriation of the theatre by the target culture.

Key Words: Tanzimat, theatre, polysystem, translation

TEŞEKKÜR

Bu alıőmanın baőından sonuna kadar verdiği destek ve değerli bilimsel katkıları için Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon'a içten teőekkürlerimi sunmak istiyorum. Tez çalıőmamın farklı aőamalarında verdiği destek ve değerli katkıları için Yrd. Doç. Dr. Sühü Oğuzertem'e teşekkür borçluyum. Ayrıca, bu çalıőmaya son halini veren çeşitli katkılarından ötürü Prof. Dr. Saliha Parker ve Dr. Süreyya Karacabey'e teşekkür ederim. Çalıőmamın temel aőamalarında bilimsel katkılarıyla bana destek olan Cemal Demircioğlu ile literatür taramasında yardımlarını esirgemeyen Nuri Aksu'ya teşekkür ediyorum.

Bu alıőma boyunca bana her konuda yardımcı olan ve beni cesaretlendiren dostlarım Esra Onurluer, Őeyda Başlı ve Evren Aşan'a tüm kalbimle teşekkür ederim.

Bilimsel katkılarının yanısıra her konudaki destek ve yardımlarıyla yanımda olan babam Murat Uluğtekin'e ve annem Sevda Uluğtekin'e teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	sayfa
Özetv
Abstractvi
Teşekkürvii
İçindekilerviii
Giriş1
I. Çoğuldizge Kuramından Çeviri ve Uyarlamaya Bir Bakış	.18
A. Çeviriden Uyarlamaya29
B. “İyi” Çeviri Nedir?.31
II. Molière ve Ahmet Vefik’in Yapıtlarına Çoğuldizge	
Kuramı Çerçevesinde Karşılaştırmalı Bir Bakış36
A. <i>Le Mariage Forcé</i> ve <i>Zor Nikâhı</i>38
1. <i>Zor Nikâhı</i> ve <i>Le Mariage Forcé</i> : “Matriks” Normları Açısından Bir Bakış39
2. <i>Zor Nikâhı</i> ve <i>Le Mariage Forcé</i> : Metinsel-dilsel Normlar ve Kültürel Farklar40
3. <i>Zor Nikâhı</i> ’nda “Sansür”44
B. <i>Dom Juan ou Le Festin de Pierre</i> ve <i>Don Civani</i>45

1. <i>Don Cívani</i> ile <i>Dom Juan ou Le Festin de Pierre</i> :	
“Matriks” Normları Açısından Bir Bakış48
2. <i>Don Cívani</i> ile <i>Dom Juan ou Le Festin de Pierre</i> :	
Metinsel-dilsel Normlar ve Kültürel Farklar49
3. <i>Don Cívani</i> ’de “Sansür”54
C. <i>Les Précieuses Ridicules</i> ve <i>Dudu Kuşları</i>56
1. <i>Dudu Kuşları</i> ve <i>Les Précieuses Ridicules</i> :	
“Matriks” Normları Açısından Bir Bakış57
2. <i>Dudu Kuşları</i> ve <i>Les Précieuses Ridicules</i> :	
Metinsel-dilsel Normlar ve Kültürel Farklar58
3. <i>Dudu Kuşları</i> ’nda “Sansür”65
Ç. <i>Le Tartuffe ou L’Imposteur</i> ve <i>Tartüf</i>67
1. <i>Tartüf</i> ve <i>Le Tartuffe</i> : “Matriks” Normları	
Açısından Bir Bakış68
2. <i>Tartüf</i> ve <i>Le Tartuffe</i> : Metinsel-dilsel Normlar	
ve Kültürel Farklar68
3. <i>Tartüf</i> ’te “Sansür”74
D. <i>Le Misanthrope</i> ve <i>Adamcıl</i>77
1. <i>Adamcıl</i> ve <i>Le Misanthrope</i> : “Matriks”	
Normları Açısından Bir Bakış79
2. <i>Adamcıl</i> ve <i>Le Misanthrope</i> : Metinsel-dilsel	
Normlar ve Kültürel Farklar81
3. <i>Adamcıl</i> ’da “Sansür”84
Sonuç88

Seçilmiş Bibliyografya94
Özgeçmiş99

GİRİŞ

Bu çalışmada, çeviri metinlerin, çevrildikleri dilin kültürel bağlamı ile ilişkileri sorunu, Ahmet Vefik'in Molière'den çevirdiği ve 1879-1882 yılları arasında yayımlanan *Le Mariage Forcé- Zor Nikâhı*, *Dom Juan ou Le Festin de Pierre- Don Cívani*, *Les Précieuses Ridicules- Dudu Kuşları*, *Le Tartuffe ou L'Imposteur- Tartüf* ve *Le Misanthrope- Adamcıl* adlı beş çeviri-uyarlama çerçevesinde değerlendirilecektir. Molière'in oyunlarının genel niteliklerini yansıttığı düşünülerek seçilen bu oyunlarda, yapıtın hangi bölümlerinde sözcük sözcük çeviri yapıldığı, hangi öğelerin nasıl “uyarlandığı”, “eklendiği” veya “atıldığı” ile çeviride “seçilen” sözcükler, bu “seçim”lerin yapıldığı sosyo-kültürel temel bağlamında ele alınacaktır. Bu çerçevede, özgün yapıtın aktaran tarafından nasıl alımlandığı ile başka bir dil ve başka bir kültürel bağlama nasıl uyarlandığı görülmeye çalışılacaktır.

Çeviriler, on dördüncü yüzyıldan itibaren Osmanlı edebiyatını etkilemiştir. Ancak “çevirilerin bariz bir şekillendirici işlev gördüğü” (Paker, “Tanzimat Döneminde...” 31) bir dönem olarak Tanzimat, çeviri edebiyat içinde özel bir önem taşır. Çeviri çalışmalarındaki “kültürel dönüş” ile birlikte, geniş anlamda “kültürel aktarım” olarak görülmeye başlanan çeviri ve uyarlamaların (Holbrook 77), Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı “medeniyet dairesi”ne geçişinin başlangıcı olarak görülebilecek 19. yüzyılın ikinci yarısında incelenmesi önemlidir.

Osmanlılarla Fransızlar arasında Kanuni Sultan Süleyman döneminden itibaren başlayan siyasal yakınlaşma, 18. yüzyıldan itibaren düşünce hayatındaki Fransız etkisi ile sürer. Osmanlı'nın Batı ile ilk etkileşimi, Osmanlı'daki azınlıklar aracılığıyla başlamıştır (Perin 13). Fransız kültürü, 18. yüzyılda dünyada etkin konumdadır. Fransızca, Latince'nin yerini alarak “diplomasi, felsefe, ilim, sosyete” dili konumuna ulaşmıştır (14). Bu çalışmanın kapsadığı dönemde (1869-1882) “otorite dili” (Holbrook 82-83) olarak kabul edilen Fransızca'nın Türk aydınları için “aracı dil” olma özelliği de vardı. Batı edebiyatının diğer ürünleri Fransızca çevirilerinden okunmaktaydı (Enginün 12). Dönemin “aracı” ve “otorite” dilinden yapılmış ilk çevirilerin, tiyatro gibi Tanzimat döneminde doğan yeni bir tür içinde ele alınması, “kültürel aktarım” çerçevesinde anlamlı görünmektedir.

İlk çevirilere ilişkin çalışmalar yapan eleştirmenler, bir taraftan çevirilerde belli bir politikanın izlenmediğini vurgulayıp çevrilen ya da uyarlanan yapıtlarda “tesadüfîlik”, “rastgelelik” ve “eklektizm” gibi kavramları öne çıkarırken (Dino *Türk Romanının Doğuşu*, Tanpınar *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Ülken *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*), diğer taraftan “ahlak” nosyonunun belirleyici rolünden söz eder (Kudret *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*).

Bir başka önemli sorun, “özgün”, “uyarlama” ve “çeviri” tanımları arasındaki geçişkenliktir. Özgün yapıtları çevirilerden ayırmada karşılaşılan çeşitli zorluklar, “taklit”, “benimseme” ve “intihal” gibi kavramlar çerçevesinde tartışmayı gerektiriyor (Toska). Çevirinin “serbest” ya da “edebî” olması gerekliliğine dair Ortaçağ ve Rönesans'ta ortaya çıkan tartışmanın (Fawcett 108), farklı “çeviri tipleri”nin varlığının kabulüyle (Bastin, Toska) sürdüğü söylenebilir. Şemsettin Sami'nin, özgün yapıtın ilk sekiz bölümünden oluşan *Sefiller* çevirisinin “özgün metne gerek üslup, gerek sözcük seçimi açısından fazla yakın olduğu iddiasıyla” eleştirilmiş olması (Paker, “Tanzimat

Döneminde...” 38), “çeviri”, “*terceme*”, “uyarlama” gibi kavramlardan – yapıtların çevrildiği/uyarlandığı dönemde– ne anlaşıldığının tanımlanması gerekliliğine çarpıcı bir örnektir. Bu dönemde, “yeterli” olarak nitelendirilebilecek çevirilerden çok “kabul edilebilir” çevirilerin yapıyor olması, Saliha Parker’e göre, dil zorluklarının yanısıra “çevirilere olan talebin artması, bunları dergi ve gazetelerde tefrika etme imkânı ve okur kitlesinin zevki konusundaki önyargılar”a bağlıydı (38).

“Tanzimat’ta Shakespeare Çevirileri: Duyumların Fikirlerle Çevrilmesi” adlı makalesinde Jale Parla, Namık Kemal ve Mehmet Nadir’in yaptığı Shakespeare çevirilerinden yola çıkarak –idealizm/duyusallık, iyi/kötü, ruh/beden gibi– ikili karşıtlıkları, Tanzimat yazarlarının çeviri anlayışını değerlendirmede kullanmıştır. Dönemin çevirilerinde, Osmanlı edebî geleneği ile Batı edebiyatı arasındaki epistemolojik ayrımı vurgulayan Parla, özgün yapıtın dayandığı dünya görüşünün nasıl algılandığı ve nasıl değiştirilip dönüştürüldüğü üzerinde durur. Özgün yapıtın temellendiği dünya görüşünün nasıl alımlandığı bu çalışma için de önem taşıyor. Ancak, özgün yapıtla çeviri yapıt arasındaki farklılıkların ne dereceye kadar “alımlama hatası” (Kahraman), ne dereceye kadar dönemin “*terceme*” anlayışına uygun “seçimler” olduğunun dikkatle belirlenmesi gerekiyor. Bu çerçevede, çevirmenin bir metni kısmen veya tamamen uyarlamaya karar vermesi, “hedeflenen okuyucunun bilgi ve beklentileri”, “hedeflenen dil”, “özgün ve hedeflenen metinlerin anlamı ve amaçları” gibi “koşullar” ile yakından ilişkilidir (Bastin 7-8).

Linguistik kuramların dar sınırlarından zamanla kurtulan çeviri çalışmaları, kültürel, tarihsel ve sosyolojik bağlama giderek daha çok önem vermeye başlamıştır (Woodsworth 100). Çevirinin edebiyat için taşıdığı önem düşünüldüğünde, çevirmenlerin “sosyo-kültürel bağlamların dinamikleri ve çeşitliliği içinde, aktarımın

olduğu kadar değişimin de aracıları olarak gözlemlenebileceği” (Paker, “Preface” ix) görüşü dikkate değerdir.

Osmanlı’da III. Mustafa döneminde Mühendishane-i Bahr-ı Hümayun’un açılmasıyla bu okulda, Avrupa usulü eğitim yapılabilmesi amacıyla Fransızca’dan Türkçe’ye, özellikle topçuluk ve istihkâma ait pek çok yapıt çevrilmiştir (Perin 34). Batılılaşma hareketlerinin ilk olarak askerî alanda başlamasının sonucu olarak ilk çeviri yapıtlar bu alanda ortaya çıkmıştır.

Fransız ve Osmanlı kültürleri arasındaki siyasal ilişkiler Kanunî Sultan Süleyman döneminde başlamıştır. Yirmi Sekiz Çelebi Mehmet Efendi, Fransa’ya gönderilen ilk Türk elçisidir. Cevdet Perin’e göre Mehmet Efendinin *Sefaretname*’si “Fransa’da olup bitenler hakkında ilk defa malumat ver[me]” özelliği taşıyordu (22).

1786 mayısında III. Selim henüz veliahtken İshak Bey’i Paris’e göndermiştir (Perin 39). Askerî, sanayî ve bilimsel alanlarda Avrupa’da neler olup bittiğini inceleme görevi verilen İshak Bey, Avrupa’ya gönderilen ilk Türk öğrenci olarak görülebilir. İshak Bey’in Avrupa’ya gönderilmesindeki amaçlardan biri de Bâbîâli’yi Rum ve Ermeni tercümanlardan arındırmaktı. Perin’e göre bu hareket, Tercüme Kalemi’ne doğru atılmış bir adım olarak düşünülebilir (39).

Bu çalışmanın sınırları içinde Osmanlı İmparatorluğu’nda çeviri kurumlarının tarihçesinden söz etmek olanaklı değildir. Belirtilmesi gerekli bir nokta, Namık Kemal, Ziya Paşa ve Jön Türkler gibi devlete muhalif yazarların çevirilerinin varlığına karşın, çeviri çalışmalarının devlet tarafından desteklenmesi bağlamında kurumsallaşmış bir çeviri etkinliğinin varlığıdır.

Taceddin Kayaoğlu’nun aktardığına göre, II. Abdülhamit döneminde (1876-1909) “tercüme” meselesine önem verilmiş ve Maarif Nezareti’nin merkez

örgütü içine dahil edilerek tercüme, bir devlet politikası haline getirilmiştir.

1879’da kurulan Telif ve Tercüme Dairesi başarılı olamayınca yerine Encümen-i Teftiş ve Muayene Heyeti kurulmuştur. Bu heyetin ise etkisi uzun süre hissedilen bir sansür kurumu olarak işlemiş olduğunu (156) belirtmek gereklidir.

Özellikle devletin desteği ve müdahalesinin olduğu çeviri alanında Tanzimat dönemi yazarlarının izlediği belli bir çeviri politikasından söz etmek mümkün müdür? Bir “medeniyet projesi” yürütücüleri olan tanzimat dönemi yazarlarının çoğunun belli bir amacı olduğundan yola çıkıldığında bir anlamda “kültürel planlama”dan söz etmek mümkün görünüyor. Bununla bağlantılı olarak Bilge Ercilasun, Tanzimat döneminde yazılan bütün yapıtların belli bir çerçevede içinde ele alınabileceğini belirtir. Dönemin eleştirmenleri dikkate alındığında, Tanzimat yapıtlarından beklenen üç temel ölçüt ortaya çıkar. Bunlar, toplumsal yarar fikri, hakikate, tabiata ve akla uygunluk ile yeni bir dil ve üslup olarak sıralanır (37-8). “Telif”, “terceme” ve “nakl” gibi farklı türde yapıtların tanımlarının belki de en geçişken olduğu Tanzimat gibi bir dönemde, telif yapıtlar için geçerli olan bu beklentinin çeviriler için de geçerli olduğunu düşünmek mümkündür.

Çalışmanın problematiği açısından, Molière’in hangi yapıtlarının Ahmet Vefik Paşa tarafından “çevrildiği”, hangilerinin “uyarlandığı” ile bazı bölümlerin neden atlandığı sorularının en iyi çoğuldizge kuramından yanıtlanabileceği görüşümdedir. “Yazınsal çoğuldizge” kavramını ilk kez 1970’te ileri süren Itamar Even-Zohar, amacının “sanat değeri olmadığına karar verilmiş olan eserlerle herhangi bir biçimde ilgilenmeyi önleyen geleneksel estetik yaklaşıma özgü yanılgıları ve bunlardan doğan güçlükleri gidermek” (“Yazınsal Çoğuldizge İçinde...” 193) olduğunu belirtmiştir. Kuram, her türlü yazınsal ve yarı-yazınsal metnin bir “dizgeler topluluğu” olarak ele alınmasını öngörür. İlk kez Saliha Parker tarafından Türk edebiyatında Tanzimat

döneminde Batı'dan yapılmış çevirilerin değerlendirilmesinde kullanılan çoğuldizge kuramı, “ilk bakışta oldukça dağınık ve devingen” görünen Tanzimat edebiyatına ilişkin önemli olguların ortaya çıkmasını sağlamıştır (Gürçağlar 254). Bu çerçevede, Gideon Toury'nin geliştirmiş olduğu “çeviri normları” Ahmet Vefik'in yapıtlarını incelemede kullanılacaktır.

Bu çalışmada, özgün metinleri kullanılacak olan Molière'in (1622-1673) asıl adı Jean Baptiste Poquelin'dir. Kralın hizmetinde bulunan zengin bir burjuva ailesinde doğdu. 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 etmekteydi. Bu durum, onun yaşamı boyunca süren bir ikilemdir (Rohou 206).

Molière hukuk eğitimini yarım bırakarak “özgürlükçüler”e (*libertins*) katılmış, dönemin ölçütlerine göre marjinal bir meslek olan tiyatroculukta karar kılmıştır. Bir tiyatro grubuyla Fransa'nın çeşitli bölgelerini gezmiş, 1653-1657 yılları arasında o sıralarda “özgürlükçü” olan Conti prensinin koruyuculuğuna girmiştir. Paris'e döndükten sonra ise, 1665'ten itibaren kralın koruyuculuğuna girmiştir. Bu tarihten sonra tiyatro grubunun adı “kralın oyuncularını” olarak çevrilebilecek “troupe du roi” olmuştur (Rohou 206-7).

Molière'in eleştirel bir kişilik olduğu ve “özgürlükçü” çevrelerde kendine bir yer edindiği bilinmektedir. *Tartuffe* ve *Dom Juan* gibi yapıtları da bunun bir göstergesi sayılabilir. Ayrıca, tiyatrocunun ve “özgürlükçü” olması nedeniyle sofular için hedef konumundadır (216). Bunun yanısıra, burjuva yaşam tarzını benimsemiştir, “büyükler”i ziyaret eder, devletin kültür organında önemli bir yeri vardır (Rohou 207).

Jean Rohou'ya göre, Molière'in *Dom Juan*'dan önceki oyunları, "iyilere karşı kötüler" yapısının dışına çıkmıyordu. Bu yapı, *Le Misanthrope* ile birlikte kırılmıştı. Birinci Molière, anti-hümanizmaya karşı çıkan, sağlam bir iyimserdi. İnsan doğasının iyiliğine inanırdı. Komedinin, insanda aklı, toplumda adaleti, halkta zevki ve görgüyü ortaya çıkarıp kötülüğü yok edeceğini düşünmekteydi. Bazı kişisel zorluklar ile *Tartuffe* için verdiği mücadele bakış açısını değiştirdi. Akıl onun için artık gerçeğe hükmeden ideal değildi (265-270).

Siyasî alanı terkeden Molière, tıp ve burjuva ailelerle ilgilenmeye başladı. *L'Avare*, *Le Bourgeois Gentilhomme*, *Scapin*, *Les Femmes Savantes*, *Le Malade Imaginaire* gibi yapıtlar verdi. Sonraları siyasî iktidarın beklentileriyle de uyumlu olarak Molière, eleştirel bir bakış açısı içeren oyunlar yerine müzikal komedi ve bale ağırlıklı oyunlar yazmıştır. 1664 Ocak'ından 1666 Ağustos'una kadar yazdığı yedi oyunun ikisi, 1666 Aralık'ından 1671 Aralık'ına kadar yazdığı on üç oyunun onu bu mahiyetteydi (Rohou 271).

Jean Rohou'ya göre, Molière'in *Dom Juan* ve *Le Misanthrope*'un dışındaki tüm yapıtlarında aynı yapıyı bulmak mümkündür. Merkezde bir "monomanyak" vardır. Bu kişiler, Orgon gibi ruhanîlikle, Argan gibi görünüşüyle, Harpagon gibi mal varlığıyla, Magdelon ve Cathos gibi entellektüellikle, Arnolphe veya diğer kıskançlar gibi eşleriyle takıntılı olabilirler.

Bu çalışma için seçilen oyunlar, *Le Mariage Forcé* (1664), *Dom Juan ou Le Festin de Pierre* (1665), *Les Précieuses Ridicules* (1659), *Le Tartuffe ou L'Imposteur* (1664) ve *Le Misanthrope*'tur (1666). Bu oyunlar, Molière'in yazarlığındaki çeşitli evreleri en iyi biçimde yansıttığı düşünüldüğü için seçilmiştir. *Les Précieuses Ridicules*, *Le Tartuffe* ve *Le Mariage Forcé*, merkezlerinde "monomanyak" kişilerin olduğu oyunlara örnektir. *Dom Juan* ile

Le Tartuffe 'ün temel benzerlikleri sahte sofuların eleştirilmesidir. Bunlar arasında *Le Misanthrope* ve *Dom Juan*, iyiler ve kötüler arasındaki ikili karşıtlığın yumuşatılmış olduğu oyunlar olarak dikkat çekerler (Rohou 265). *Le Mariage Forcé* ise komik olanın kaba bir içtenlik içerdiği bir oyun olarak “fars” türüne yakındır (Jouanny 544-5). İncelenen oyunlardan, *Tartüf* ve *Adamcıl*, Fransızca asıllarına uygun olarak nazım biçiminde yapılmış çevirilerdir. *Zor Nikâhı*, *Don Civani* ve *Dudu Kuşları* ise nesir biçimindedir.

Metin And'a göre, Batının önemli yazarlarından yapıtları en çok çevrilen Molière olmuştur. İlk Molière çevirileri, sarayda Safvet Bey tarafından çevrilmiştir ve sahnelenmiştir. Bu çevirilerin metinleri günümüze ulaşmamıştır. Ahmet Vefik Paşa'nın Molière çeviri ve uyarlamaları And'ın aktardığına göre Molière külliyyatının tümünü içeriyordu ancak on dokuzunun baskısı yapılmıştı. Günümüze kadar gelen yapıtlar ise on altı tanedir. Ahmet Vefik'ten başka, Âli Bey, Ziya Paşa, Ahmet Hilmi, Teodor Kasab ve Mirza Habib'in de Molière çeviri ve uyarlamaları vardır (And 438).

Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'den “uyarlama” yaparak dilimize kazandırdığı kabul edilen yapıtları şunlardır: *Zor Nikâhı* (*Le mariage forcé*), *Zoraki Tabip* (*Le médecin malgré lui*), *Yorgaki Dandini* (*George Dandin*), *Azarya* (*L'Avare*), *Tabib-i Âşk* (*L'Amour médecine*), *Meraki* (*Le malade imaginaire*), *Dekbazlık* (*Les fourberies de Scapin*).

Ebülgazi Bahadır Han'dan çevirdiği *Şecere-i Türki*'nin yanısıra, Voltaire, Fénelon ve Lasage gibi yazarlardan da çeviriler yapmıştır. Molière'den “çeviri” olarak dilimize kazandırdığı kabul edilen yapıtları ise şunlardır: *İnfial-i Aşk* (*Le dépit amoureux*), *Dudu Kuşları* (*Les précieuses ridicules*), *Don Civani* (*Dom Juan*), *Savruk* (*L'Etourdi*), *Kocalar Mektebi* (*L'Ecole des maris*), *Kadınlar*

Mektebi (L'Ecole des femmes), Tartüf (Le Tartuffe), Adamcıl (Le misanthrope) ve Okumuş Kadınlar (Les femmes savantes).

Ahmet Vefik Paşa (1813?-1891) oyun yazarı, sözlükçü ve devlet adamı olarak tanınmıştır. Divan-ı Hümayun'un ilk müslüman tercümanıdır. Hariciye memurlarından Mehmet Ruheddin Efendi'nin oğludur. 1834'te babasıyla birlikte gittiği Paris'te Fransızca, İtalyanca, Latince ve Yunanca öğrendi. 1838'de Tercüme Odasına girdi, 1845'te Tercüme Odası baş mütercimi görevine getirildi. 1860'ta Paris büyükelçisi oldu. Darülfünun'da hikmet-i tarih dersleri verdi (*Tanzimattan Günümüze* 41). 1865-71 yılları arasında kendisine resmî bir görev verilmediği için fikrî ve edebî çalışmalarına yoğunlaştı. Molière'den yapmaya başladığı çevirileri ve *Atalar Sözlüğü* adlı yapıtını bu yıllarda tamamladı. 1876'da Petersburg'da toplanan Oryantalistler Kongresinde Türkiye'yi temsil etmiştir. 1878 ve 1882 yıllarında iki kez "başvekil" unvanıyla sadrazamlık görevini yürütmüştür.

Ahmet Vefik Paşa, tiyatro ve lugatçılık alanlarında öncü çalışmalar yapmıştır. Bursa valiliği sırasındaki edebî etkinlikleri, yaşamının en verimli dönemini oluşturmuştur. Molière'in oyunlarını çevirip uyarlamasının yanısıra, bu oyunları sahnelemiş, halka tiyatroyu sevdirmeye çalışmıştır (*Tanzimattan Günümüze* 41).

Tanzimattan Günümüze Edebiyatçılar Ansiklopedisi 'nde belirtildiğine göre, "dil konusunda belirli bir hedefi olmadığı için uyarlamalarında pek tutarlı olamamış, aynı yapıtta farklı imla kullanması, hatta Çağatayca gibi bazı Türk lehçelerinden kelimeler alması, eleştirilmesine yol açmıştır" (41). Ancak, *Lehçe-i Osmanî* adlı yapıtında, Anadolu Türkçesine "lisan-ı Osmani" adını vererek Anadolu Türkçesini bağımsız olarak ele alması ve Türk tarihinin başlangıcı

hakkında önemli fikirler öne sürmesi, Ahmet Vefik'e "döneminde ulusal bilince ulaşmış bir kültür ulusçusu" (42) değerlendirmesinin atfedilmesine neden olmuştur. Böyle bir değerlendirme tartışılabilir görünse de hızlı bir toplumsal değişimin yaşandığı bir dönemin aydını olarak Vefik Paşa'nın dil, tarih ve tiyatro alanlarında öncü çalışmalar yapmış olduğu belirtilmelidir.

Ahmet Vefik Paşa daha çok Türk tarihi ve Türk dili alanlarında yapıtlar vermiştir. Bunlar arasında, *Atalar Sözü: Türki Durûb-ı Emsal* (1852) ile *Lehçe-i Osmani* (1876) önemli yapıtlarındandır. Yedi bine yakın Türk atasözünü bir araya getirmiş olmasının yanısıra, Türk lügatçılığında bir dönüm noktası olarak kabul edilen lügatında ilk kez çeşitli Türk lehçeleri ve yayılma sahaları hakkında bilgi vermiştir.

Vefik Paşa, Tanzimat dönemindeki "dilde sadelik" hareketinin yandaşlarındandır. Örneğin, *Zor Nikâhı*'nda o dönemin aydınlarının ağdalı dil tutumlarını, Üstad-ı Sani kişiliğinde gülünç duruma düşürerek eleştirir (Güray 45).

Ahlak ile toplumun örf ve âdetlerinin, Molière'in hangi yapıtlarının çeviri, hangi yapıtlarının uyarlama olacağını belirlemiş olduğunu savunan Cevdet Perin (86-7) gibi Sevim Güray da Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'in kimi oyunlarını çevirmeyi, kimi oyunlarını da uyarlamayı seçtiğini belirtir:

[Ahmet Vefik] bu ayrımı gelişigüzel yapmamış, konu bakımından toplumumuza ve geleneklerimize uymayan oyunları çevirmekle yetinmiştir. Örneğin, o dönemde kadına yer vermeyen Türk toplumuna, *Okumuş Kadınlar* ve *Kadınlar Mektebi*'ni uyarlamak gereksizdi. Yine, o yılların bağınaz anlayışı *Tartüf*'teki ikiyüzlü papaz tipini sahnede imam olarak görmeye katlanamazdı. Bu türlü

nedenlere dayanarak Ahmet Vefik Paşa Molyer'in birçok oyunlarını uyarlama yoluna gitmemiş, çevirmiştir. (Güray 58)

Ancak, oyunların çoğuldizge kuramı açısından yapılan incelemesi, eleştirmenler tarafından “çeviri” sınırları içinde değerlendirilmiş oyunların dönemin çeviri anlayışı göz önüne alınarak değerlendirilmesi gerekliliğini ortaya koyar. Vefik Paşa çevirisinde Tartüf’ün “ikiyüzlü bir papaz” olarak kaldığı doğrudur. Ancak, kaynak metinde olduğu gibi “birkaç kadeh şarap” değil, “üç beş fincan kahve” yuvarlar. Popovic’in “yerel kaydırma” kavramı çerçevesinden düşünüldüğünde, özgün metinle çeviri metin arasındaki bu tip farklılıklar kayda değerdir. Acaba Ahmet Vefik Paşa, “çeviri” olarak sınıflandırılan yapıtlarının hangi bölümlerinde “harfiyyen terceme”yi seçmiş, hangi bölümlerinde “yerel kaydırma”lar ile erek dizge alıcısının yapıtı bütünlüğü içinde daha iyi kavramasına çalışmıştır? Bu seçimleri yönlendiren çeviri öncesi ve çeviri süreci normları nelerdir? Bir kültür planlayıcısı olarak Vefik Paşa’nın genelde Tanzimat edebiyatındaki rolü ile özelde batılı anlamda tiyatronun benimsenmesi açısından önemi nedir?

Osmanlı’da batılı tiyatro ile 1840’ta yabancı sanatçılar tarafından yabancı dilde müzikal ya da müzikal olmayan oyunların sahnelenmesiyle başlayan ilk ilişkiler (Önertoy 52) için Ahmet Hamdi Tanpınar “1839-1856 yılları arasında memlekete giren yenilikler arasında bizce en mühimi” saptamasında bulunur (Tanpınar 148). Tiyatro, hem yeni bir tür olması hem de düşünce hayatını etkilemesi bakımından önemlidir (148).

Metin And’a göre, Tanzimat döneminde, uyarlamalar alanında en etkin çalışmayı Tulûat tiyatroları yapmaktaydı. Diğer toplulukların tutunan oyunlarını kendilerine göre değiştirerek sahnelemekteydiler. Ancak, hepsini tam birer

uyarlama saymak doğru değildir. “Yabancı oyunları yerli kişilere, yerli çevreye uyarlamada büyük başarı gösterenler vardı, bu alanda Ahmet Vefik Paşanın Molière uyarlamaları bunun eşsiz örnekleridir” (446) diyen Metin And’a göre, bu uyarlamaların en başarılı olanları şunlardır: *Zor Nikâh (Le Mariage forcé)*, *Tabib-i Aşk (L’Amour médecin)*, *Merakî (Le malade imaginaire)*, *Zoraki Tabib (Le médecin malgré lui)*.

Vefik Paşa’nın Molière’den yaptığı çeviri ve uyarlamaların, onun sağlam batı kültürü ve tiyatro anlayışı ile birlikte düşünüldüğünde, önemli bir girişim olduğunu belirten Tanpınar, Vefik Paşa’nın kullandığı dilin yeterince titiz olmamasını eleştirir (157). Benzer biçimde, Sevim Güray da Türk dili üzerine çalışmalarda bulunmuş ve Türkçe sözlük düzenlemiş Ahmet Vefik Paşa’nın dili kullanışta her zaman özenli olmadığını, günlük sözcüklerin yanısıra argo sözcükler ve farsça tamlamalar kullandığını belirtir. Oyun çevirilerinde Ahmet Vefik, atasözleri ve deyimlere de sıklıkla yer vermiştir (53-54).

Tanpınar, Ahmet Vefik’te, Suavi ve Süleyman Paşalarla birlikte Türkçülük düşüncesinin doğduğunu belirtir (157). *Tanzimattan Günümüze Edebiyatçılar Ansiklopedisi*’nde de Ahmet Vefik’in Türkçülük hareketinin öncülerinden olduğu belirtilmektedir (41). Ahmet Vefik’e atfedilen Türkçülük fikirleri, onun bir Tanzimat dönemi aydını olarak dilde sadeleşmeyi savunmuş olması ve *Lehçe-i Osmanî* ile *Atalar Sözü: Türki Durûb-ı Emsal* adlı yapıtları vermiş olması ile ilintilendirilmelidir. İki kültür arasındaki etkileşim ve “benimseme” sorununun yanı sıra, Vefik Paşa’nın dönemin egemen kültürü sayılabilecek Fransız kültürünün dilinden yapmayı seçtiği çeviri ve uyarlamalar, ayrıca tiyatro gibi yeni ve en son gelen bir türü (Perin) seçmiş olması dikkate değer öğelerdir. Bu çerçeveden bakıldığında, Ahmet Vefik Paşa’nın “kültür planlayıcılığı” ile çeviri

etkinliği arasındaki ilişkinin kurulması, onun çeviri politikası ve Tanzimat döneminde oynadığı önemli rolü daha iyi anlamak için gerekli görünmektedir.

Tanzimat döneminde tiyatro ve ortaoyunu üzerine yapılan tartışmalar, 1870'lerde bir tür olarak tiyatronun, geleneksel ortaoyunu ile ilişkiler bağlamında, dönemin aydınları tarafından nasıl değerlendirildiğini anlayabilmek açısından önemlidir. Cevdet Kudret'in aktardığına göre, ortaoyununu "Türk tiyatrosu" olarak sayan ve bu oyunları "işleyip düzene koyarak ulusa hizmet edecek ulusal tiyatro[nun] kurulabileceğini" (8) ilk kez ileri süren Ziya Paşa, 28 Mayıs 1870 tarihli İnkılap gazetesinde, "o edepsiz ortaoyunlarının tiyatro ile karşılaştırılmayacağı", "ortaoyununun tiyatroya başlangıç sayılmayacağı" ve "[sarayda] her gece oynatılan toramanlı karagözün kültür eğitimi için" kullanılmayacağı öne sürülerek eleştirilmiştir (Kudret, *Ortaoyunu II* 9). Ayrıca, içlerinde Namık Kemal'in de bulunduğu belli başlı Tanzimat aydınlarının "ortaoyununu sanattan saymadıkları, hatta zararlı buldukları" bilinmektedir (Kudret 11).

Batılı anlamda tiyatronun "ahlakı eğitme" işlevi ile ortaoyunun batılı bir tür olarak tiyatro ile ilişkisi, Tanzimat dönemi sonrasında da tartışılmaya devam edilmiştir. Örneğin, Ebuzziya Tefik, Cevdet Kudret'in aktardığına göre, ortaoyununa ve ortaoyuncularına ilişkin olarak 1901 ve 1909 yıllarında yazdığı iki yazısında birbirine ters iki görüş öne sürmüştür. 1901 tarihli "Ricâl-i Mensiyye" adlı yazısında meddahların "artist" olduklarını belirterek Yağcı İzzet, Kurban Oseb gibi meddahların Fransız Coquelin Kardeşlerden farkının yetiştikleri çevre farkından ibaret olduğunu savunmuştur. Bundan sekiz yıl sonraki yazısında ise Kudret'in aktardığına göre, "ortaoyununun tımarhanede bir deli tarafından

kurulmuş olup tiyatronun o yoldaki oyunlardan çıkmadığını, bunların tiyatro gibi ahlakı eğitmediğini” (16) ileri sürmüştür.

Nihal Türkmen’e göre, II. Mahmut, Abdülmecid, Abdülâziz ve II. Abdülhamit dönemlerinde Batılı tiyatronun yerleşmesine çalışılmasına karşın, ortaoyunu, 20. yüzyılın başlarına kadar rağbet görmeye devam etmiştir. 20. yüzyılın başlarından sonra, Batı kökenli tiyatronun oyun temalarının yerleşmesiyle ortaoyunu ortadan kalkmıştır (www.halksahnesi.org).

Türkmen’in aktardığına göre, 16. yüzyılda, İtalya’da klasik (edebî) tiyatrodan ayrı bir tiyatro türü olarak gelişen *Commedia dell’Arte*’nin ortaoyunu ile pek çok benzer tarafı vardır. Her ikisinde de sabit bir konu yoktur, oyun kişileri her oyunda aynı tiplerden oluşur ve kadın rolleri erkek oyuncular tarafından oynanır. Türkmen’e göre, her iki türün de doğuşu halk tiyatrosuna dayanmaktadır. Dolayısıyla, birbirinden farklı iki toplumun, farklı etkileri altında gelişmiş ve farklı gelenekleri olan iki seyirlik türüdür (www.halksahnesi.org). Başlangıcından itibaren komediye önemli etkisi olan *Commedia dell’Arte*, özellikle Molière’in oyunlarında etkili olmuştur. Örneğin, *Tartuffe*’teki “masum aşıklar”, “akıllı hizmetçi” gibi tipler, bu gelenekten gelmedir (www.american.edu).

Geleneksel ortaoyunu ile klasik batılı tiyatro arasındaki önemli farklardan biri, birincinin yazılı edebî metin olmamasıdır. Ortaoyunu, belli ve değişmeyen bir kanava içinde doğaçlamaya dayalı diyaloglarla sahnelenirken klasik batılı tiyatro oyunu, bir metne dayalıdır.

Sevim Güray’ın oyuncu Ahmet Fehim’in anılarına dayanarak aktardığına göre, Ahmet Vefik Paşa, Bursa’da kurmuş olduğu tiyatronun devamlılığını sağlamak için seyirci yetişmesine önem vermiştir. Örneğin, memurlara bilet

dağıtır, gece tiyatroya gelmeyenleri ertesi gün çağırarak nedenini sorarmış. Benzer biçimde, oyun oynanırken seyircinin, kendi alkışlarsa alkışlamasını, gülerse gülmesini istermiş (68). Seyircinin görece daha serbest olduğu ortaoyunu geleneği düşünüldüğünde, Ahmet Vefik'in batılı tiyatroyu ortaoyunundan farklı bir tür olarak gördüğü ve batıdan gelen bir tür olarak tiyatronun yerleşmesi amacını güttüğü söylenebilir.

Vefik Paşa'nın yeni bir tür olan tiyatrodan yapmayı seçtiği çeviri ve uyarlamalar, onun bir Tanzimat dönemi yazarı olduğu düşünüldüğünde, tiyatronun "benimsenmesi" çerçevesinde kültürel aktarım olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda Vefik Paşa yalnızca kültürel aktarımın değil, kültürel değişimin de öznesi konumundadır.

Tanzimat döneminde yeni bir edebî tür olarak tiyatronun önemi, Tanzimat projesinin "batı medeniyet dairesi"ne giriş niteliğinde olduğu düşünüldüğünde anlaşılabilir. Bir tür olarak tiyatronun benimsenmesi, yeni bir türün benimsenmesi anlamında kültürel aktarım olarak görülebilir. Çeviri ve uyarlamalar yoluyla Batı uygarlığının halk geleneğinden de beslenmiş klasik tiyatro yapıtlarının Ahmet Vefik tarafından seçilmiş ve Molière gibi metinlerinin Fransız edebî kanonunda "saygın" yeri olan bir yazarın on dokuz yapıtının bir külliyat halinde çevrilmiş olması, bir Tanzimat aydını olarak Ahmet Vefik'in "kültürel aktarım" ve "kültürel dönüşüm" gibi kavramlar çerçevesinde değerlendirilmesini önemli kılmaktadır.

Tanzimat döneminde yapılan tiyatro çeviri ve uyarlamalarına ilişkin olarak dönemin aydınlarının "uyarlama"ları, "çeviri"lere yeğ tuttıkları bilinmektedir (Güray, Paker "Nineteenth-Century Ottoman..."). Saliha Paker'e göre, tiyatro metinlerinde "uyarlama" konusundaki temel sorunsal, bir tiyatro metninin

çevirisinin sadece birtakım değişikliklerin erek kültür alıcısının beklentilerine göre mi “uyarlama” olarak nitelendirilebileceği ya da bir strateji olarak “uyarlama”da en önemli etkenin çevirmenin erek dizge alıcısının kültürel kimliğine göre oluşmuş normlarının kaynak metinden kaydırmalar seti olarak varsayıp sayılamayacağı sorunudur (383).

Uyarlamada birincil etkenin çevirmenin kendi erek dizge normlarının kaynak metinden “kayırmalar” olduğunu varsaymak Ahmet Vefik Paşa’ya bir kültür planlayıcısı olarak bakmakla örtüşmektedir. Tanzimat dönemi yazarlarına “toplumsal yarar”ı gözeten “uygarlık projesi” yürütücüleri olarak bakıldığında onların etkin öznel olarak seçimler yaptıkları görülebilir. Gerek süreç öncesi, gerek çeviri süreci normları, çevirmenlerin birtakım kararlar almalarını içerir. Tiyatro gibi yeni bir türde çeviri ve uyarlama yapmayı seçmiş Ahmet Vefik’in erek kültür alıcısının beklenti ve zevklerinin ötesinde etkin kararlar alan bir kültür planlayıcısı olduğu düşünülmektedir.

Oyunların Ahmet Vefik tarafından çeviriliş sırasına bakıldığında, ilk sırayı pek çok eleştirmen tarafından “uyarlama” olarak kabul edilen *Zor Nikâhi*’nin aldığını görüyoruz. Tanzimat döneminin sıkça işlenen konularından birini ele alan *Zor Nikâhi*, Batı’nın fars, Doğu’nun ortaoyunu türlerine yakın görünmektedir. Bu çerçeveden bakıldığında, Molière’den aktarılmak üzere seçilmiş ilk oyun olması önemlidir. Ahmet Vefik’in *Zor Nikâhi*, onun Molière’den aktardığı oyunlar arasında, Kasım 1869’da yayımlanıp sahnelenen ilk yapıttır (Tuncel 10). 1879-1882 yılları arasında yayımlanmış Ahmet Vefik Paşa’nın Molière külliyatında yer alan oyunlardan *Don Cívani*, ilk olarak 1881 Eylül’ünde sahnelenmiştir (Tuncel 15). İncelenecek oyunlardan *Dudu Kuşları*,

Tartüf ve *Adamcıl* da 1879-1882 yılları arasında yayımlanmıştır. Ancak, Osmanlı'da sahnelendiğine ilişkin bir bilgi yoktur.

Bu çalışmanın “Çoğuldizge Kuramından Çeviri ve Uyarlamaya Bir Bakış” adlı ilk bölümünde, çoğuldizge kuramı çerçevesinde Molière ve Ahmet Vefik Paşa'nın yapıtlarının karşılaştırmasında kullanılacak kavramsal araçlardan söz edilerek çalışmanın kuramsal çerçevesi ortaya konacaktır. Bu bölümde ilk olarak yapılmış mevcut çalışmalar, bu çalışmanın temel sorunsalı bağlamında değerlendirilmeye çalışılacaktır. İkinci olarak, çeviri ve uyarlama tanımları tarihsel bir bakış açısıyla ele alınarak “çeviri”, “uyarlama” ve “özgün” yapıtlar arasındaki geçişkenlik sorunu tartışılacaktır. Son olarak çevirideki “hata”lar ve “iyi” çeviri sorunları üzerine bir tartışma, çoğuldizge kuramı çerçevesinde yürütülecektir.

“Molière ve Ahmet Vefik'in Yapıtlarına Çoğuldizge Kuramı Çerçevesinde Karşılaştırmalı Bir Bakış” adlı ikinci bölümde ise çalışmanın problematiği bağlamında seçilmiş beş oyunun değerlendirilmesi gerçekleştirilecektir. Bu bölümde sırasıyla, *Le mariage forcé- Zor Nikâh*, *Dom Juan- Don Cívani*, *Les précieuses ridicules- Dudu Kuşları*, *Le Tartuffe- Tartüf* ve *Le misanthrope- Adamcıl* adlı oyunlar ilk olarak Toury'nin kavramsallaştırdığı “ ‘matriks’ normları”, ikinci olarak “metinsel-dilsel normlar”, üçüncü olarak da Osmanlıca metinlerdeki “sansür” sorunsalı bağlamında değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Son olarak genel bir değerlendirmenin yer alacağı “Sonuç” bölümünde ise çalışmanın bulguları tartışılacaktır.

BÖLÜM I

ÇOĞULDİZGE KURAMINDAN ÇEVİRİ VE UYARLAMAYA BİR BAKIŞ

İlk çevirilere ilişkin çalışmalar yapan eleştirmenler, bir taraftan çevirilerde belli bir politikanın izlenmediğini vurgulayıp çevrilen ya da uyarlanan yapıtlarda “tesadüflük”, “rastgelelik” ve “eklektizm” gibi kavramları öne çıkarırken (Dino 34, Tanpınar 263, Ülken 382), diğer taraftan “ahlak” nosyonunun belirleyici rolünden söz eder (Kudret 16).

Güzin Dino’ya göre, Tanzimat dönemindeki çeviriler belli bir kültür politikası çerçevesinde yapılmamıştır. Yazarların, Batı kültürüne sistemli bir yönelişleri söz konusu değildir:

[Y]enilik getiren ilk Osmanlı yazarlarının batı kültürüne yönelişleri sistemli bir biçimde olmamıştır; biyografyaları da, çevrilmek için seçilen yapıtlar da, düşüncelerinde ve seçtikleri kitaplarda tam bir karmaşıklık ve seçmecilik (eklektizm) içinde olduklarını gösterir (Dino 34).

Batıdan yapılan tercümelerin tanzimattan önce başladığını (357) belirten Hilmi Ziya Ülken de tanzimat sonrası tercümelerin “dağınık” ve “tesadüfi” olduğu görüşündedir:

[T]anzimattan sonra yapılan tercümelerin büyük bir kısmı dağınık ve tesadüfidir. Onların ne için, hangi fikirlere bağlanarak intihap edildiklerini tayin etmek kabil değildir. Ekseriya mütercimlerin heveslerinden veya tâbilerin ileriye sürdükleri mahdut bazı ihtiyaçlardan doğmuşlardır (Ülken 382).

Ahmet Hamdi Tanpınar da tercüme etkinliğinde “tesadüfilik” ve “bireysellik” in üzerinde durur:

Bu ilk devirde yapılan tercümelerin bir listesi kadar öğretici bir şey olamaz. Bütün teklifler, tesadüfen herhangi bir ecnebî dili öğrenen ve tesadüfen birdenbire inkişaf eden matbaacılığın ve okuma arzusunun beslediği yazı hayatını, memuriyet hayatına tercih eden ve düşüncesinin şöyle böyle tekâmülülünü yazı hayatında yapan ferdlerden gelir (Tanpınar 263).

Cevdet Kudret ise bu dönemde yapılan çevirilerde “ahlak” ölçütünün belirleyici rolünden söz eder:

[E]skiye bağlı kimi yazarlar, Frenkler’den birtakım 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 aşılammamak için, Avrupalılar’ın aşk ve alâka üzerine yazdıkları hikayeleri çevirmemeyi”, “tarih, bilim ve ahlakla ilgili olanları” (Hayal 1874) çevirmeyi salık veriyordu (Kudret 16).

Kudret'in söylediklerinden çıkan, "ahlak"ın hem Batıya hem de Doğuya dönük düşünürler tarafından vazgeçilmez bir ölçüt olarak görüldüğüdür. Bu çerçevede, tiyatro oyunları dahil olmak üzere edebî yapıtların "ahlak düzeltmeye" yardımcı araç olarak algılanma sorunu, çevirilecek yapıtların da "ahlakî" olmalarına dikkat edilmesine neden olacaktır. Bu ölçütün, yapıtların çevrilmek üzere seçilmesinde ve çevirilerin niteliğinde etkisi olacağı beklenmelidir. Öyleyse hangi yapıtların nasıl çevrileceğine dair en az bir ölçütün varlığından söz etmek mümkün görünmektedir.

Tesadüflük sorunu ile ilgili olarak belirtilmesi gerekli bir nokta da Japon edebiyatı ile Türk edebiyatı arasındaki benzerliktir. Enginün, Japon ve Türk edebiyatlarında 19. yüzyılın sonlarında yapılan ilk çevirilerin benzerliğini vurgulayarak bu yapıtların "edebî değil ahlakî olmaları açısından seçilmiş" (18) olduklarını belirtir.

Gürçağlar, çoğuldizge kuramının çeviri sürecine farklı bir bakış açısı getirdiğini, bu sürecin toplumsal-kültürel yönlerini vurgulayarak dilbilimsel kuramların yetersiz kaldığı "çeviri ve kültür ilişkileri, kültürel dönüşümde çevirilerin işlevi, çeviri ile ilgili tanım ve davranışların zaman içinde değişimi" gibi konuların tartışılmasına yeni bir boyut kazandırdığını belirtir (248). Itamar Even-Zohar'ın 1970'lerden beri geliştirdiği çoğuldizge kuramı, "çevirinin devingen ve tarihsel bir sürecin içinde yer aldığı" düşüncesini vurgulayarak toplumsal bağlamın önemini öne çıkarmıştır (Gürçağlar 243).

Çoğuldizge kuramınının çeşitli yönlerini vurgulayarak kurama katkıda bulunan araştırmacılardan, İrlanda metinlerinin İngilizce'ye çevirileriyle ilgili bir çalışma yapan Maria Tymoczko, "çoğuldizge kuramının çerçevesini, sömürgecilik sonrası dönemde çeviri olgularını da kapsayacak biçimde genişlet[miş] ve kuramı

özellikle kültürlerarası güç ilişkilerini ve eşitsizlikleri ortaya koyan yönüyle benimse[miştir]” (Gürçağlar 253). Bu çerçevede Osmanlı ve Fransız kültürleri arasındaki ilişkiler, “benimseme” (*appropriation*) kavramı bağlamında değerlendirilebilir. Tanzimat döneminde, roman ve tiyatro gibi batılı edebî türlerin özellikle Fransa’dan Osmanlı’ya çeviri ve uyarlama yoluyla aktarılması olgusunun kültürlerarası güç ilişkileri bağlamında değerlendirilmesi, Osmanlı çoğuldizgesinde neyin, ne kadar benimsendiğine dair fikir verebilir.

Çoğuldizge kuramı açısından Tanzimat döneminde yapılan çeviri ve uyarlamalara bakmak, çeşitli “norm”ları belirlemeyi gerektirmektedir. Gideon Toury, Even-Zohar’ın “eşdeğerlik” ve “yeterlilik” kavramlarından yola çıkarak çeviri ürünlerinin incelenmesinde düzenli çeviri davranışlarının belirlenmesi için kullanılacak “norm” kavramını oluşturmuştur (Gürçağlar 249-250).

1987 yılında *Metis Çeviri* dergisinde yayımlanan bir makaleyle Saliha Paker, çoğuldizge kuramının Türk edebiyatındaki ilk uygulayıcısı olmuştur. Daha sonraki araştırmacılar tarafından da “Batı edebiyatlarından yapılan çevirilerin incelenmesinde kullanılan çoğuldizge kuramı, ilk bakışta oldukça dağınık ve devingen bir alan olarak göze çarpan Tanzimat edebiyatına ilişkin çeşitli olguların açıklanmasına önemli katkılarda bulun[muştur]” (Gürçağlar 254).

Örneğin, Ahmet Midhat Efendi’ye ilişkin olarak Saliha Paker, onun amacının halkı okumaya teşvik etmek olduğunu dolayısıyla esas kaygısının bir okuyucu kitlesi oluşturmak ardından bu kitlenin kültür seviyesini yükseltmek olduğunu belirtir. Bu durum, Ahmet Midhat’ın belli bir çeviri politikasının varlığının göstergesidir.

Çeviri ve uyarlamaları iki kültür arasındaki etkileşim olarak tanımlamak, “kültür” kavramını da tanımlamayı gerektiriyor. Çoğuldizge kuramına yaptığı

çeşitli katkılarıyla tanınan Gideon Toury, “kültür” kavramını “yapısallaşmış seçenekler repertuarı” olarak tanımlamıştır. Bu repertuar, Toury’ye göre, “toplumsal etkileşim”i ayarlamakla kalmaz, toplumsal bir grup içinde tüm hareketleri (önemi ne olursa olsun) belirler (“Culture Planning...” 4).

Gürçağlar’ın Even-Zohar’dan aktardığına göre, çoğuldizge içinde oluşabilecek bir karşıtlık “merkez” ve “çevre” karşıtlıklarıdır. Merkeze yerleşen metinler çoğu zaman “saygın görülen” (*canonised*) metinlerdir. Ancak saygın görülen metinler içinde de merkez ve çevre ilişkileri vardır. Ayrıca “saygın görülmeyen” (*noncanonised*) metinler, zamanla saygın görülen metinlerin yer aldığı merkeze doğru kayabilirler. Saygın görülen ve görülmeyen metinler arasındaki gerilimler, bu devinime yol açarlar (246).

Çoğuldizgede oluşabilecek bir diğer karşıtlık da, Gürçağlar’ın Even-Zohra’dan aktardığı gibi, “birincil” (*primary*) ve “ikincil” (*secondary*) edebiyat kavramlarıyla ilintilidir. Birincil ve ikincillik saygınlıkla değil, bir edebiyatın yenilikçi ya da tutucu olmasıyla ilintilidir. Yerleşik bir repertuar, diğer modelleri sınırladığı yapı çerçevesinde oluşturuyorsa, bu repertuar ve dizgenin tutucu olduğu öne sürülebilir. Çoğuldizge kuramına göre, bu repertuardan çıkan metinler belli bir standart çerçevesinde üretilir. Bu standarttan sapan metinler “ikincil” konumdadır (Gürçağlar 246-7).

Çoğuldizge kuramına göre, çevirilerin birincil konumda olmaları için bazı koşulların gerçekleşmesi gereklidir: “(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) edebiyatta dönüm noktaları, bunalımlar ve yazınsal boşluklar yaşanırken” (Even-Zohar, “Yazınsal Çoğuldizge İçinde...” 195). Saliha Parker, ilk bakışta Tanzimat dönemindeki çeviri

etkinliklerinin üçüncü duruma uygun olduğunu söylemenin mümkün olduğunu belirtse de Tanzimat dönemindeki çeviri etkinliklerinin birinci ve ikinci durumların da birtakım koşullarını barındırdığını öne sürer (Paker, “Tanzimat Döneminde...” 40).

Ayrıca, belli bir dizgede çeviri edebiyatı “birincil” konumda ise, çeviri metin ile özgün metinler birbirine karışabilir ve çevirinin tanımı genişleyerek özgürleşebilir (Aksoy 43). Itamar Even-Zohar, “çeviri”nin çoğuldizgede birincil konumda olmasına ilişkin olarak şu saptamalarda bulunur:

Çeviri yazının *merkez* konumda olması, etkin bir biçimde çoğuldizgenin *merkezini biçimlendirmesi* demektir. Böyle bir durumda çeviri yazın büyük ölçüde yenilikçi güçlerin bir parçasıdır ve edebiyat tarihinde önemli olaylar olurken bu konumda bulunuyorsa, bu olaylarla özdeşleştirilebilir. “Özdeşleştirme”den dolaylı olarak şu anlaşılır: Özgün eserlerle çeviri eserler arasında açık seçik bir ayırım bulunmaz ve en önemli çevirileri yapanlar, başta gelen yazarlar, ya da başta gelen yazarlar arasına girmek üzere olan öncü yazarlardır. Bundan başka, yeni yazınsal örnekler meydana çıkmakta iken, çeviri, bu yeni örneklerin geliştirilmesini sağlayan araçlardan biri durumuna da gelebilir. (Even-Zohar, “Yazınsal Çoğuldizge İçinde...” 194-5)

Bu çerçeveden bakıldığında, Tanzimat döneminde çeviri, uyarlama ve özgün metinler arasındaki içiçe geçmişlik, çeviri edebiyatının “birincil” konumda olduğunu düşündürmektedir. Even-Zohar’a göre, çeviri metin, belirli bir kültüre ve edebiyat geleneğine yeni bir tür ve yapıt tanıtmak ve var olan ilişkileri değiştirmek amacı güttüğünde özgün metnin biçimlerini ve metinsel ilişkilerini

görece “sadık bir yolla yaratma” eğilimindedir (Aksoy 43-4). Öte yandan, erek çoğuldizge içinde çevirinin konumu “ikincil” ise, çevirmenin hazır örnekler bulma girişimleri, var olan kurallara uygun olma zorunluluğu engeline takılarak özgün metinden sapmayla sonuçlanabilir (Aksoy 44-5).

Tanzimat dönemi yazarlarından Ahmet Vefik Paşa’nın Molière’den yaptığı çeviri-uyarlamaları incelerken çoğuldizgeci yaklaşımı benimsemek, çeviri konusunun “kültürel aktarım” olarak ele alınmasıyla örtüşmektedir. Çeviri metinlerin, çevrildikleri dilin kültürel bağlamı ile ilişkileri çerçevesinde özgün yapıtın uyarlayan tarafından nasıl alımlandığı ile başka bir dil ve başka bir kültürel bağlama nasıl uyarlandığı, bu çalışmanın temel sorunsalıdır. Bu sorunsalın “tercümeleri üretildikleri kültürlerin birer olgusu” (Demircioğlu 13) olarak ele alan çoğuldizgeci bakış açısıyla incelenmesi yerinde olacaktır.

Bu bakış açısından bakıldığında “tercüme”, “sadece diller arasındaki bir aktarım olarak değil, bir kültürün öteki kültürlerle karşılaşması, onları ihtiyaçları doğrultusunda ithal veya ihraç etmesi”dir (14). Bir kültürün diğer kültürlerle karşılaşması, “benimseme” (*appropriation*) sorununu da beraberinde getirir. Diğer kültürün öğelerinin ne dereceye kadar sahiplenileceği ile bu sahiplenme ve benimsemenin koşullarının neye göre belirleneceği soruları önemlidir.

“Tercüme” olgusunun “kültürün o tarihsel momentindeki kavram ve terimlerle” düşünülerek irdelenmesi gerektiğini belirten Cemal Demircioğlu, günümüzdeki anlamıyla “çeviri”nin dönemin söylem ve sözlüklerinde “tercüme”nin eşanlamlısı olarak kullanılmamasının “basit bir terminoloji sorunu” olmayıp kavramlar ve tanımların artsüremli veya eşsüremli olarak değişebilirliğiyle ilintili olduğunu vurgular (14).

Itamar Even-Zohar da, “çeviri” kavramının (özellikle çeviri edebiyat “merkez” konumda iken) daha geniş bir çerçeveden değerlendirilmesi gerekliliğinden söz eder:

Çeviri yazın *merkez* konumda iken çevirilerle özgün eserler arasındaki sınırlar bulanık olduğundan, “çeviri eserler” kategorisini “yarı-çeviri” ve “çeviri gibi” eserleri de kapsayacak biçimde geniş tutmak gerekir. Bence bu gibi eserlerin, tarihsel olmayan ve durağan bir çeviri anlayışına göre bir yana atılmasındansa, böyle genişletilmiş bir kategorinin kapsamına alınması çeviri kuramı açısından daha yeterli sayılmalıdır. (Even-Zohar, “Yazınsal Çoğuldizge İçinde...” 199)

Saliha Parker’e göre, “terceme”, “kültüre özgü” (*culture-specific*) bir kavramdır. Bu kavram, Osmanlı’daki 13. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar olan çeviri etkinliklerinin tümünü kapsamaktadır (Paker, “*Terceme ve Nazire* Olarak Çeviri...” 120). Dolayısıyla, “terceme”ye bugünün “sadakat” odaklı çeviri anlayışından bakmak yerine, “terceme”nin daha geniş bir alanı kapsayan “esnek” bir kavram olduğu dikkate alınmalıdır. Paker, Agâh Sırrı Levend’in “terceme” ve “çeviri” arasında yaptığı ayrımı dikkat çeker (124). Levend’e göre “eski edebiyatımızda ‘terceme’, bugünkü ‘çeviri’yi aşan geniş bir anlam taşır” (Levend 80). Saliha Parker, “terceme” ve “çeviri”nin ulus-devletin oluşum süreci içinde, birbirlerinin karşıtları olarak tanımlanmış olduğunu ancak, “kültüre özgü” ve “zamana özgü” oluşları çerçevesinde, “terceme”nin “çeviri pratiklerinin toplamı”nı içeren bir alan olarak düşünüldüğünde bu karşıtlığın sorun olmaktan çıkacağını belirtir (127-9). Bu çalışmada, Ahmet Vefik Paşa’nın yapıtlarını

“çeviri-uyarlama” olarak adlandırmak da, “terceme”yi esnek bir bakış açısıyla değerlendirmek ile örtüşmektedir.

Demircioğlu, bu çerçevede “dönemin tercüme söylemlerinde ikili bir karşıtlık oluşturan” “nakl” ile “taklid” kavramları arasındaki ayırmadan söz eder (16). Tercüme stratejilerinin (*tarîk*) “Osmanlı toplumunda tercüme kavramının kültürel bağlamını oluşturduğu”nu belirten Demircioğlu, uygulamadaki şu stratejilerden bahseder: “harfiyyen/aynen”, “mealen”, “tevsien”, “taklid” (17). Ahmet Cevdet’in “nakl” ile “taklid”in başka olduğuna dair görüşünü genişleten Ahmet Midhat, “harfi harfine nakl” ile “mealen nakl” arasında da fark bulunduğunu belirtir (Demircioğlu 15-16).

Dönemin sözlüklerindeki tanımlardan yola çıkan Demircioğlu, “nakl” ile “tercüme” arasındaki yakın ilişkiyi vurgular. Şemsettin Sami ile Mehmet Selahî sözlüklerinde “terceme”, “nakl” sözcüğü ile açıklanmaktadır (16). Muallim Naci, edebiyat tercümelerinde, “aynen” tercüme yerine “mealen” ve “tevsien” yapılan tercümelemleri yeğlediğinden söz eder. Bu tercih, dönemin çeşitli tartışmalarında, tiyatro oyunlarının uyarlamalarının, çevirilerine yeğ tutulması ile (Güray, Paker) ilintilidir. Demircioğlu’na göre, 19. yüzyıl sonu itibariyle dönemin söylemleri “yeterli” ve “kabul edilebilir” tercümelemler arasında bir ayırım oluşturduğunu göstermektedir (19).

Çoğuldizgeci kuramda “eşdeğerlilik” kavramı tarihsel ve değişkendir. “Yeterlik” ve “kabul edilebilirlik”, “eşdeğerlik”in iki kutbudur. Eşdeğerlik, çeviri sürecinin anlaşılmasında kullanıldığında bir anlam ifade eder. Ayrıca, önemli olan kaynak metinle erek metin arasında eşdeğerlik olup olmadığı değil, eşdeğerliğin türü ve derecesidir (Öner 201).

Gideon Toury, erek metin ile kaynak metin arasında eşdeğerlilik ilişkisini belirleyen “çeviri normları”nı iki ana başlık altında “süreç öncesi çeviri normları” ve “çeviri süreci normları” olarak inceler. “Süreç öncesi çeviri normları” çevirinin hangi dilden yapılacağı, hangi yazarın hangi yapıtının çevrilmek üzere seçileceği gibi kararları içerir. “Çeviri süreci normları” ise, dilin oluşturulması da dahil olmak üzere, çeviri sırasında alınan kararların bütünüdür. Bunların dışında, “öncül norm”, çevirmenin çeviriyi kaynak dizgeye ya da erek dizgeye yakın yapmak konusunda aldığı çeviri öncesi karardır (Toury, “Çeviri Normlarının Doğası...” 237-240, Öner 201). Çeviri süreci normlarını, “‘matriks’ normları” ve “metinsel-dilsel normlar” olarak ikiye ayıran Gideon Toury, birincinin erek dil malzemesinin “dağıtımı” ve metnin “bölümlendirilmesi” ile ilişkiliyken ikincinin, erek metni oluşturacak metinsel ve dilsel malzemenin seçimi ile ilintili olduğunu belirtir (“Çeviri Normlarının Doğası...” 249).

Gideon Toury’ye göre, çeviride makro-düzeyde bir eğilimden söz edilemese bile “mikro-düzeydeki herhangi bir karara yine yeterlilik/ kabul edilebilirlik karşıtlığı bağlamında açıklama getirilebilir” (“Çeviri Normlarının Doğası...” 238). Toury’ye göre, çevirilerde kaynak dil ve kültürün normlarına yakın durulması çevirinin “yeterli”, erek dil ve kültürün normlarına yakın durulması ise, çevirinin “kabul edilebilir” oluşuyla ilintilidir (Toury, “Çeviri Normlarının Doğası...” 237, Toury, “Culture Planning...” 10). Ahmet Vefik Paşa’nın çeviri-uyarlamaları, “yeterlilik” ve “kabul edilebilirlik” biçimindeki iki kavramsal araç çerçevesinde değerlendirilebilir. Ahmet Vefik Paşa’nın, “kabul edilebilirlik”ten “yeterlilik”e giden çizgide nerede durduğu ile bu duruşun, çalışmanın temel problemi çerçevesinde düşünüldüğünde nasıl bir anlamı olduğu sorunları önemli görünmektedir.

Kendinden önceki kuramcılarının tersine, Gideon Toury, erek metin odaklı bir çeviri kuramı geliştirmiştir (Aksoy 46, Öner 199). Işın Bengi-Öner'in belirttiği gibi, Toury'nin kuramında, “çeviri olguları sadece erek dizgede gerçeklik kazanır”. Çeviri sürecini başlatan erek kültür ya da erek kültürün belli bir kısmıdır (Öner 199). Berrin Aksoy'a göre, erek kültürün “kabul edebilirliği” ve kaynak metne olan “yeterli uygunluk” olarak adlandırılan iki kutbun tam ortasına Toury, çeviriyi yerleştirmiştir. Hiçbir metin, tamamen “kabul edilebilirliği” veya “yeterli uygunluğu” sağlayamaz. Aksoy'un Toury'den aktardığı gibi, çeviri her seferinde katıldığı dizgeye yeni ve yabancı gelecek biçimler, bilgiler sunacaktır. Çeviri, özgün metne de tamamen “uygun” olarak yapılamaz, çünkü erek dilin ve erek kültürün kültürel kuralları kaynak metin yapılarında kaydırmalara yol açacaktır (Aksoy 46-7).

Özellikle Tanzimat döneminde yapılan çeviri etkinlikleri açısından önemli iki kavram da “kültür planlaması” (*culture planning*) ve “repertuar”dır. Toury'e göre “planlama, bilinçli ya da bilinçsiz olarak belli bir toplumsal grup içinde var olan duruma, grubun içinden veya dışından bir müdahaleyi içeren her türlü eylem”dir (“Culture Planning...” 4). Repertuarlar ise doğal bir evrim içinde gelişebileceği gibi, repertuarın değişimi yolunda çaba harcayan bireyler tarafından da geliştirilebilir. Bu kişi ve gruplar “kültür planlayıcıları”, repertuvara yeni seçenekler sunma girişimi de “kültür planlaması” olarak tanımlanmıştır (Toury, “Culture Planning...” 4-6, Even-Zohar “Culture Planning and The Market” 4-5).

A. Çeviriden Uyarlamaya

Saliha Parker'in "Nineteenth-Century Ottoman Adaptations of Molière" (Molière'in On Dokuzuncu Yüzyıl Osmanlı Uyarlamaları) adlı makalesinde "uyarlama" bir çeviri stratejisi olarak değerlendirilmiştir. Parker'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 (382).

Parker'in aktardığına göre, Popovic, "uyarlama" kavramı ve pratiğini "alıcı çevrenin edebî kanonunu ya da alıcıların iletişimsel taleplerini dikkate alarak çevirmenin metnin konusu, öğeleri, kahramanları ve kültürel özgüllükleri açısından yaptığı değiştirmeler" (Paker 382) olarak tanımlamıştır. Uyarlamanın, çevirinin sınırlarını zorlayan hatta aşan bir etkinlik olarak ortaya çıktığı söylenebilir (Rifat 297):

[Uyarlamalarda] bildirilerin yapısında değişmeler yapıldığı gibi, kalkış [kaynak] dilindeki bildirinin ilettiği durum da ortadan kaldırılır. Çevirmen uyarlamalarında, kalkış dilinin ilettiği durumun kabaca bir benzeri olarak kabul ettiği yeni, başka bir dildışı durum yaratıp varış [erek] metninin dilini ona göre kurar. Böylece, J. P. Vinay'nin de belirttiği gibi, her biri ancak bir tek kültür içinde var olabilecek iki ayrı durum söz konusu olur (Rifat 297).

19. yüzyılda Molière'in Türkçe'ye aktarılan komedilerini değerlendiren Saliha Parker, bunlardan bazılarının "sadık" (*faithful*), bazılarının da değişen ölçütler çerçevesinde "uyarlama" olarak tanımlanabileceğini belirtiyor. Parker'in vurguladığı bir nokta, uyarlama olarak kabul edilen yapıtların genel olarak "sadık"

olanlara üstün tutulmuş olmasıdır. Tanzimat döneminde uyarlamalar, Türk halkına Molière’i tanıtmak için daha işlevsel görülmüştür (383).

Sevim Güray’ın Reşat Nuri Güntekin’den alıntılıdığına göre, Ahmet Vefik Paşa’nın tiyatro alanındaki çalışmalarına, Molière’den “uyarlama”lar yaparak başlaması bilinçli bir seçimdir. Reşat Nuri’ye göre, Ahmet Vefik, tiyatronun ne yerli yapıtlarla ne de yabancı yapıt “çevirisi” ile kurulabileceğinin farkındaydı. Reşat Nuri’ye göre, tiyatrodaki iyi bir oyun çatısı kurmak, uzun deneyimler sonucu kazanılan bir tür teknik ve matematik işidir. Oyun çevirileri ise, kültürler arasındaki farklılıklardan ötürü erek kültüre yabancı kalırlar. Uyarlamaların oynanışı sırasında ise, “sahne, yerli bir hayatın tecellileriyle dolar”:

Tercümelerde oynayan aktör gibi dinleyen seyirci için de birer anlaşılmaz kukladan ibaret kalan kontlar, kontesler, şövalyeler ve saire karşımızda kendimizden insanların sıcaklığı ile tabîî hayatlarını yaşamaya başlarlar. Muharrir ve aktör gibi seyircinin de başka türlü yetişmesine ve normal yoluna görerek ilerlemesine imkân yoktur. (Alıntılaman Güray 69-70)

Reşat Nuri’nin bu sözlerinden çıkan önemli bir nokta da, batılı anlamda tiyatronun benimsenmesinin yazar, oyuncu ve seyirci açısından bir “ilerleme” olduğu düşüncesidir. Reşat Nuri’ye göre bu “ilerleme”nin sağlanması için en iyi yol, Batı tiyatrosuna ait oyunların yerlileştirilerek uyarlanmasıdır.

Saliha Parker, tiyatro metinlerinde “çeviri” ve “uyarlama” konusundaki temel sorunsalı şu şekilde ortaya koyar:

Bu noktada can alıcı soru, bir tiyatro metninin çevirisinin sadece birtakım radikal veya ortalama değişikliklerin erek kültür alıcısının beklentilerine ve zevklerine göre, başka bir deyişle o alıcının

“kabul edebilirliği”ne göre mi “uyarlama” olduğu *ya da* “uyarlama” stratejisinde birincil etkenin çevirmenin erek dizge alıcısının kültürel kimliğine göre oluşturulmuş normlarının kaynak metinden kaymalar/sapmalar seti olarak (kaynak metin-erek metin eşdeğerlik ilişkisinde gösterildiği gibi) varsayıp sayamayacağımız sorusudur (383)

Uyarlamada birincil etkenin çevirmenin kendi erek dizge normlarının kaynak metinden kaydırmalar olduğunu varsaymak Ahmet Vefik Paşa’ya bir kültür planlayıcısı olarak bakmakla örtüşmektedir. Tanzimat dönemi yazarlarına “toplumsal yarar”ı gözeten “uygarlık projesi” yürütücüleri olarak bakıldığında onların etkin özneler olarak seçimler yaptıkları görülebilir. Gerek süreç öncesi gerek çeviri süreci normları, çevirmenlerin birtakım kararlar almalarını içerir. Tiyatro gibi yeni bir türde çeviri ve uyarlama yapmayı seçmiş Ahmet Vefik’in erek kültür alıcısının beklenti ve zevklerinin ötesinde etkin kararlar alan bir kültür planlayıcısı olduğu düşünülmektedir.

B. “İyi” Çeviri Nedir?

Çeviriyi toplumsal-tarihsel bir bakış açısıyla incelemenin çeviribilim alanındaki etkilerinden biri de “iyi çeviri” kavramının kültürlere ve dönemlere göre değişebilir olduğunun kabul edilmesi olmuştur (Aksoy 52). Çeviriye ilişkin çeşitli kavramların yanısıra “terceme” ile “çeviri”nin “kültüre ve zamana özgü” oluşları çerçevesinde değerlendirilme gerekliliği ortaya konulmuştur (Paker, “Translation as *Terceme* and *Nazire*...” 120). Belirtilmesi gerekli bir nokta, çeviri kavramına ilişkin tartışmaların, örneğin “iyi” bir çevirinin nasıl olması gerektiğine

ve çeviride “yanlış-doğru” tartışmalarına ilişkin sorunların tartışılmasının Tanzimat döneminde olduğu gibi günümüzde de devam ettiğidir.

Akşit Göktürk, “çeviri kavramının sınırları” sorununa değinerek edebiyat yapıtlarının çeviri eleştirisine ilişkin olarak “çevirmen kişiliği, alımlama koşulları, dilbilimsel etkenler”in dikkate alınması gerektiğini belirtmiştir:

[Y]apıtın iki dildeki alımlanma koşulları, çeviri koşulları, çeviri okurunun beklentileri, en az kaynak dil ile çeviri dil arasındaki eşdeğerlilik ilişkileri ölçüsünde önem taşır. Özgün metin ile çeviri metnin alımlama açısından yapılacak çözümlemesinde, kaynak dilin yazın tarihine, geleneklerine, yapıtın ilk yayımlanışında tanıtma yazılarında dile gelen okur tepkisine, çevirmenin, içinde bulunduğu koşulları kavrayış çevrenine göz atmak gerekir. (82)

“Çeviride ‘Yanlış/Doğru’ Sorunu ve Şiir Çevirisinin Değerlendirilmesi” adlı makalesinde Saliha Paker, çevirideki “yanlış”ı şöyle tanımlar: “Bir çeviride “yanlış” varsa bu, sözcüklerin anlamını doğru anlayamamak ve aktaramamaktan ve/ya da bunları doğru olarak birbirine bağlayamamaktan, başka deyişle, sözdizimsel bağlamı doğru kuramamaktan ileri gelir” (153).

Bu tanımın dışındaki çeviri “yanlış”larına ilişkin olarak Paker, çeviri etkinliğinin bir süreç olarak ele alınması gerekliliğini vurgulayarak çeviride kaynak metinden ayrılıkların çeviri etkinliğinin kendi yapısına göre değerlendirmesi önerisinde bulunur (154). Anton Popovic’e göre kaydırmalar, çevirmenin özgün metnin “anlamsal özü”nü aktarmasına yarar:

Özgün metne göre yeni gibi görünen, ya da yeni gibi görünmesi gereken yerde öyle görünmeyen herşey, bir kaydırma olarak yorumlanabilir. [. . .] Çevirmenin kaydırmalara başvurması,

özgün metnin dizgesini çevirisinin dizgesinden ayıran değişikliklere, iki dili ve iki konuyu sunma yolunda, iki yöntemin gösterdiği ayrılıklara karşın, özgün metnin anlamsal özünü aktarmaya çabalamasındandır. (Popovic 134)

Saliha Parker'in Anton Popovic'e dayanarak belirttiği gibi, irdeleyici ve betimleyici bir çerçeveden bakıldığında, özgün metin ile çeviri metin arasındaki bazı farklılıklar “yanlış” değil “kaydırma” olarak nitelendirilebilir:

[Ç]evirilerde genellikle “yanlış” gözüyle bakılabilen olguyu, özgün metne göre bir yenilik ya da eksiklik gibi görünen her değişikliği Popoviç “kaydırma” olarak tanımlamış, “kaydırma”yı biçem düzeyinde görerek “deyiş”e bağlı olarak açıklamış ve incelemesinin sonunda, çeviri sırasında kaynak metne göre meydana gelen ayrılık ya da sapmaların ardında yatan temel ilkenin deyişte kaydırmalar olduğunu ileri sürmüştür (Paker 155).

Bu çerçevede, eşdeğerliğin saptanmasında, bir başka deyişle kaynak ve erek metinlerin karşılaştırılmasında, “kaydırma” olarak kavramsallaştırılan farklılıkların değerlendirilmesi en az benzerlikler kadar önemli görünmektedir.

Bu kuramda karşılaştırmaya temel oluşturacak aracı kavram Toury'nin “varsayımsal yapı” olarak adlandırdığı “yeterli çeviri” durumudur. Bu duruma göre çözümlerde [erek metnin kaynak metinle karşılaştırılması] saptanan kaymalar saptanır. Ancak Toury çevirideki kaymaların saptanmasını “kendi içinde bir son olarak” ele almaz. Bu saptamalar sayesinde “açıklayıcı varsayımlar” a gidilebilir (Öner 200).

Gideon Toury, özellikle bu “kaydırma”lar sırasında alınan kararların ön plana çıktığını belirtir (Aksoy 45). İngilizce, Rusça, Almanca, Fransızca ve Yiddiş’ten İbranice’ye yapılan çevirileri geniş ölçekli bir alan çalışmasıyla çeviri sürecinde çevirmeni yönlendiren kararları inceleyen Gideon Toury, dilbilimsel ve estetik kaygıların İsrail’de o dönemde yapılan çevirileri çok az etkilediğini, çeviri sürecinin en çok ideolojik öğelerden etkilendiğini ortaya çıkarmıştır. Tanpınar ve Güray’ın Ahmet Vefik’in yapıtlarındaki dilin özensiz olduğu ve edebî olmadığı ilişkin eleştirileri bu bağlamda değerlendirilebilir. Bir Tanzimat çevirmeni olarak Ahmet Vefik’in esas kaygısının dilin edebîliğinden çok, yeni bir türü ve yeni yapıtları erek dizgeye tanıtmak ve mal etmek olduğu öne sürülebilir.

Toury’nin çalışmasına ilişkin önemli bir başka bulgu da, “yazınsal nedenlerle çevirisi eşdeğer yazınsal örneklerle benzeyen metinlerin çeviri dizgesinin merkezine yerleş[mesi]” idi (Aksoy 45-6). Bu bulgu da, konu bakımından Tanzimat dönemindeki yazılan oyunlara benzeyen ve erek kültür alıcılarının beklenti ve zevklerine uygun düşen *Zor Nikâhı*’nın en başarılı uyarılma örneklerinden (Paker, And) sayılmasını açıklayabilir.

Saliha Paker, erek dizgenin Türk kültürü olduğu bir “yerel kaydırma”yı Türk okurunun bakış açısından kaynak metindeki sözcük/sözcük öbeğine eşdeğer görülebilecek sözcük/sözcük öbeği ile değiştirilmesi olarak tanımlar (“Çeviride ‘Yanlış/Doğru’...” 161). Anton Popovic’e göre, “kaydırmalar çevirmenin yapıtı ‘değiştirmek’ istemesinden değil, ona olabildiğince bağlı kalarak yeniden yaratmaya çalışması, örgensel bir bütün olarak, bütünlüğü içinde kavramaya çalışmasından” (134) kaynaklanmaktadır. Benzer biçimde Berrin Aksoy da, Popovic’e dayanarak çevirmenlerin kaydırmalara başvurmalarının nedeninin “bilgisizlik” ya da “sadakatsizlik” olmayıp dillerin arasındaki farklılıklara rağmen

özgünün içeriğini en iyi biçimde yaratma çabasıyla ilintili olduğunu vurgular (Aksoy 37). Dolayısıyla metinler arasındaki farklılıklar , en az eşdeğerlilikler kadar önemlidir (Paker 156).

Çoğuldizge kuramına getirilen eleştirilerden biri, kuramın metin odaklı oluşundan ötürü, özne/yapı karşıtlığı açısından bakıldığında dizgeler arasında çevirmeni ön plana çıkarmayıyla bağlantılıdır. Ancak son yıllardaki çalışmalarıyla Even-Zohar, “kültür repertuvarlarının oluşumunda bireylerin üstlendiği rolün altını çizerek dizgeci yaklaşımın insan ögesini de içerecek bir şekilde geliştirilmesinin önünde bir engel bulunmadığını ortaya koymuştur” (Gürçağlar 263). Çoğuldizgeci kuramın “repertuvar”, “kültür planlaması” ve özellikle “kültür planlayıcısı” kavramlarına verdiği önem düşünüldüğünde çevirmenin rolünün önemi de ortaya çıkmaktadır. Çevirmenler sadece aktarımın değil, değişimin de öznesidirler.

Popovic’e göre kaydırmalar, erek kültürde var olan yazınsal ilkelerin dizgesel olarak saptanmalarını ve dolayısıyla erek kültürün kültürel normlarının da ortaya çıkmasını sağlar (Aksoy 37-8). Berrin Aksoy’un Gentsler’den aktardığına göre, çoğuldizgeciler için erek dizgenin toplumsal kuralları ve yazınsal geleneği, çevirmenin estetik varsayımlarını etkilemekte ve çeviri ile ilgili karar ve yöntemleri yönlendirmektedir (43). Ahmet Vefik Paşa’nın estetik varsayımlarının Osmanlı’nın toplumsal kuralları ve yazınsal geleneği ile nasıl ilişkilendirilebileceği bu çalışmanın çoğuldizgeci yaklaşım çerçevesinde Ahmet Vefik’in Molière’den yaptığı çeviri-uyarlamaların incelendiği ikinci bölümünde ayrıntılı bir biçimde ele alınacaktır.

BÖLÜM II

MOLIERE VE AHMET VEFİK'İN YAPITLARINA ÇOĞULDIZGE

KURAMI ÇERÇEVESİNDE KARŞILAŞTIRMALI BİR BAKIŞ

Bu bölümde, Molière'in yazdığı ve Ahmet Vefik Paşa'nın Osmanlıca'ya aktardığı seçilmiş beş oyun çerçevesinde çoğuldizgeci kuram bağlamında bir karşılaştırma yapılmaya çalışılacaktır. Bu çerçevede incelenecek oyunlar sırasıyla, *Le Mariage Forcé- Zor Nikâhı*, *Dom Juan ou Le Festin de Pierre- Don Civani*, *Les Précieuses Ridicules- Dudu Kuşları*, *Le Tartuffe ou L'Imposteur- Tartüf* ve *Le Misanthrope-Adamcıl*'dır. Metinler arasında “eşdeğerlilik” açısından bir karşılaştırmanın yapılacağı bu bölümde, ilk olarak “ ‘matriks’ normları”, ikinci olarak “metinsel-dilsel normlar” ile kültürel farklar açısından bir değerlendirme yapılmaya çalışılacaktır. Bu bölümde son olarak “sansür” sorunsalına değinilerek oyunlar bir bütün olarak ele alınacak ve Ahmet Vefik Paşa'nın yapıtlarının anlaşılabilirliğine ve alımlanabilirliğine dair bir değerlendirme yapılacaktır. Oyunların değerlendirilmesinde özellikle çarpıcı olduğu düşünülen alıntılara yer verilecektir.

Bu çalışmanın, “Çoğuldizge Kuramından Çeviri ve Uyarlamaya Bir Bakış” adlı ilk bölümünde ayrıntılı bir biçimde anlatıldığı gibi, çeviri süreci normlarını, “ ‘matriks’ normları” ve “metinsel-dilsel normlar” olarak ikiye ayıran

Gideon Toury, birincinin erek dil malzemesinin “dağıtımı” ve metnin “bölümlendirilmesi” ile ilişkiliyken ikincinin, erek metni oluşturacak metinsel ve dilsel malzemenin seçimi ile ilintili olduğunu belirtmiştir (“Çeviri Normlarının Doğası...” 249). Bu çalışmanın temel sorunsalı gereği, oyunların incelenmesinde daha çok “metinsel-dilbilimsel normlar” ile kültürel farklılıklar üzerine yoğunlaşılacaktır.

İncelenen oyunlar içinde, *Adamcıl* ile *Tartüf*, nazım biçiminde yapılmış çevirilerdir. *Dudu Kuşları* ve *Don Civani* çevirileri ile *Zor Nikâhı* uyarlaması nesir biçimindedir. Nazım biçimindeki çevirilerde, Ahmet Vefik, hece ölçüsü kullanmıştır. Sekiz ile on üç arasında değişse de genel olarak onlu hece ölçüsü seçilmiştir (Güray 62). Sevim Güray’ın vurguladığı gibi, bütün divan edebiyatında ve Abdülhak Hamit’e değin Tanzimatçıların beyit bütünlüğü anlayışına Ahmet Vefik uymamaktadır. Ahmet Vefik, bölük dizeler (*enjambements*) kullanır ve anlam dizelerde sürer (63).

Zor Nikâhı’ndaki tüm kişi adları uyarlanmıştır. İvaz ve Ziyba gibi adların daha çok Ermeni toplumunda verilen adlar olduğu dikkate alındığında, Ahmet Vefik’in bu oyunu Osmanlı içindeki Ermeni azınlığa uyarlayarak aktardığı söylenebilir. “Çeviri” sınıfındaki diğer oyunlarda ise, en çok isim uyarlaması *Don Civani*’de bulunmaktadır. Bu oyunda, Dom Juan- Don Civani, Mathurine- Marigo, Charlotte- Katerina, Pierrot- Petro olarak değiştirilmiştir. *Dudu Kuşları* adlı oyundaki isim değişiklikleri, Gorgibus adının Gorci olarak değiştirilmesi ile Almonzor adının aslı olan El Mansur’a uygun biçimde Mansur olarak değiştirilmesinden ibarettir. *Tartüf* ve *Adamcıl* adlı oyunlarda ise herhangi bir isim değişikliği bulunmamaktadır.

A. *Le Mariage Forcé* ve *Zor Nikâhı*

İlk olarak 29 Ocak 1664'te Louvre sarayında kral için oynanan *Le Mariage Forcé*, Palais-Royal tiyatrosunda aynı yılın 15 Şubat'ında halka oynanmıştır (Jouanny 543). Ahmet Vefik'in yaptığı *Zor Nikâhı* adlı uyarlama ise ilk olarak 15 Kasım 1869 tarihinde sahnelenmiştir.

Zor Nikâhı, üç fasıllık bir balenin tek perdeli komedisidir. Eski komedilerin kaba, gülünç ve budala insan tipi olan Sganarelle'in merkezinde yer aldığı bir komedidir (Özön 5). *Zor Nikâhı*, Ahmet Vefik Paşa'nın çeviri ve uyarlamaları üzerine araştırmalar yapan çeşitli eleştirmenler tarafından (Perin , Parker, "Nineteenth-Century Adaptations..." 384) Vefik Paşa'nın yaptığı "uyarlama"lar arasında değerlendirilmiştir.

On sahneden oluşan oyunun özgün metinden yapılan kısa bir özeti şöyledir:

Yaşı elliyi geçmiş Sganarelle, Senyör Alcantor'un kızı olan Dorimène adında genç ve güzel bir kadınla evlenmeyi aklına koymuştur. Dostu Géronimo'dan bu konudaki fikrini açıkça söylemesini ister. Géronimo evlenmesinin uygun olmadığını söyleyince Sganarelle, Dorimène'i babasından istediğini, sözün kesildiğini ve nikâhın o akşam olacağını söyler. Géronimo onu desteklemek zorunda kalır. Dorimène'le karşılaşan Sganarelle, ona memnun olup olmadığını sorar. Dorimène, babasının çok katı olduğundan söz ederek kendisinin gezmeye ve eğlenmeye düşkün olduğunu, evliliklerinde herkesin özgür olacağından söz eder. Sganarelle'in içine bir kurt düşer. Géronimo, iki farklı okuldan olan filozoflara danışmasını salık verir. Aristocu Pancrace, kendi kendine konuşmaktadır. Sganarelle'i konuşturamaz. Sganarelle, kesinlik içeren hiç bir cümle kurmayan öteki filozofa gider. Sganarelle'in her sorduğu soruya

“öyle görünüyor”, “olabilir”, “ya öyle ya böyle” gibi yanıtlar veren Marphurius’a Sganarelle sinirlenip onu döver. Sonra iki çingene kadınıyla karşılaşır ve onlara fal baktırır. Dorimène’in onu aldatıp aldatmayacağı sorusunu kadınlar yanıtsız bırakır ve şarkı söyleyerek dans ederler. Sganarelle o sırada Dorimène ile sevgilisi Lycaste arasındaki konuşmaları duyar. Dorimène, Sganarelle ile sadece parası için evleneceğini söylemektedir. Bunun üzerine Sganarelle Senyör Alcantor’a kızıyla evlenmeyeceğini kibarca söylemeye çalışır. Dorimène’in ona uygun olmadığını söyler, sonra kendini kötüler. Alcantor, düşüneceğini söyler. Ardından Dorimène’in kardeşi Alcidas, babasının kararını bildirmek üzere gelir. Elinde iki silah vardır. Sganarelle’den birini seçmesini ister. Sganarelle dövüşmek istemez. Alcidas, dövüşmek ile evlenmek arasında bir seçim yapması gerektiğini söyleyince Sganarelle evleneceğini söylemeye mecbur olur. Alcidas için “tatlılıkla” hallolmasına sevindiğini söyler ve müjdeyi babasına verir. Alcantor, bu mutlu evliliği kutlamayı önerir.

1. *Zor Nikâhı* ve *Le Mariage Forcé*: “Matriks” Normları Açısından Bir Bakış

Zor Nikâhı, kaynak metin *Le Mariage Forcé*’ye uygun olarak

Osmanlıca’ya nesir biçiminde aktarılmıştır. *Zor Nikâhı*’nda İvaz Ağa’nın ilk sözlerinden sonra, Kâtip Müstecip Çelebi arasında geçen ikinci sahne başlar. Kaynak metinde ise ikinci sahne, Sganarelle’in Dorimène’le karşılaşmasına kadar başlamaz. Benzer biçimde, erek metnin yedinci sahnesinde de İvaz Ağa’nın sözleri başlı başına bir sahne olarak aktarılmıştır. Özgün metinde ise, İvaz Ağa’nın sözleri dördüncü sahne içinde yer alır, ayrı bir sahne olarak verilmez.

Kaynak metinde, Sganarelle ile Pancrace arasında geçen dördüncü sahne, erek metinde İvaz Ağa ile Hoca Üstad-ı Sani arasında altıncı sahnede geçmektedir. Sonuç olarak, erek metindeki toplam on yedi sahneye karşılık kaynak metinde yalnızca on sahne vardır. Sahneler erek metinde, kaynak metne göre daha kısa tutulmuştur.

2. *Zor Nikâhı* ve *Le Mariage Forcé*: Metinsel-dilsel Normlar ve Kültürel Farklar

Kişilerin isimlerinin uyarlandığı *Zor Nikâhı*'nda, “Pırpırılı İvaz Ağa” (Sganarelle), “Kâtip Müstecip Çelebi” (Géronimo), “Hoca Üstad-ı Sani” (Pancrace), “Hakim Senai” (Marphurius), “Hanedandan Büyük Ağa” (Alcantor), “oğlu Küçük Ağa” (Alcidas), “kızı Ziyba Hanım” (Dorimène), “iki çingene karısı” (deux égyptiennes), “Paşalı Hüsrev Bey” (Lycaste) ile “Ziyba Hanımın uşağı” yer almaktadır.

İvaz Ağa ile Müstecip Çelebi arasında geçen birinci sahnede, İvaz Ağa'nın düşüncesini açıkça söylemesi için ısrar ettiği Müstecip Çelebi “doğrusu da budur, sultanım” (10) diyerek fikrini açıkça söyleyeceğini vaad eder. Kaynak metinde Géronimo ise, bu anlama gelecek herhangi bir sözcük kullanmamıştır. Ayrıca, kaynak metinden farklı olarak ve erek kültürel öğelere göndermede bulunarak İvaz Ağa şöyle demektedir: “Ama canım Müstecip Çelebi evladınız başı için bir yemin edin, bir ant için” (11). Géronimo'nun Sganarelle'e yaşını sorduğu bölümde, İvaz Ağa, kaynak metinde karşılığı bulunmayan bir deyimle “adamin akli yaşında mı olur” şeklinde yanıt verir. Bu alıntılar, Popovic'in kavramsallaştırdığı yerel kaydırmalara örnek oluşturmaktadır.

Benzer biçimde, kaynak metindeki Roma, İngiltere, Hollanda gibi yer adları Bursa, Şam, Mısır olarak uyarlanmıştır. Sganarelle'in "elli altıda" buldukları yere dönmesi 1656'ya denk düşerken İvaz Ağa'nın dönüşü "elli ikiye" yani hicrî 1252, miladî 1836 tarihine denk düşmektedir. Ayrıca, yine yerel kaydırma örneği olarak "Sganarelle'ler soyu" nun (*la race des Sganarelles*) "İvazlar hanedanı" olarak uyarlanmış olduğu göze çarpmaktadır. "Vay be" gibi bir anlama gelen "vertu de ma vie" sözcükleri "Maşallah kırk bir kere! Neuzübillah!" şeklinde, "evlenecek yağlı kuyruk" gibi bir anlama gelen "bon parti" sözleri de "bulunmaz kelepir" olarak aktarılmıştır. Kendisini akşam düğüne çağıran Sganarelle'e Géronimo "gelmezlik etmeyeceğim ve nikâhı daha iyi şerefliendirmek için maske takacağım" (*je n'y manquerai pas, et je veux y aller en masque, afin de les [noces] mieux honorer*) (552) diyerek yanıt verir. Müstecip Çelebi de "Kusur etmem, gelirim efendim. Bir varıp temizce giyineyim, velimenize hürmet olsun" (19) der.

Yine yerel kaydırma olarak nitelendirilebilecek bir dizi örnek şöyledir: Üstad-ı Sani'nin kaynak metinde başka bir okuldan olan filozofla üzerinde anlaşmazlığa düştüğü nesne "şapka"dır (*chapeau*). Uyarlamada ise bu nesne "külâh" olarak geçer. Sonunda Üstad-ı Sani, İvaz'ı dinleyecek gibi olunca ona hangi dilde konuşacağını sorar. Üstad-ı Sani sırasıyla şu dilleri sayar: Farisi, İbrani, Süryani, Yunani, Latini, Fransızca, İngilizce, Nemsece, İtalyanca, Rumca, Ermenice, Hinduce ve son olarak "zebanı maderzadi" olan Türkçe. Pancrace'ın ise sırayla saydığı diller şunlardır: İtalyanca, İspanyolca, Almanca, İngilizce, Latince, Yunanca, İbranice, Süryanice, Türkçe, Arapça ve son olarak "anadil" Fransızca. Üstad-ı Sani, Pancrace'a göre daha fazla sayıda dil saymaktadır. Bu durum, Ahmet Vefik Paşa'nın Tanzimat dönemindeki dilde sadelik hareketine

olumlu yaklaşımı ile ilintilendirilebilir. Vefik Paşa, aydınların kullanma eğiliminde oldukları ağdalı dil konusunu bir mizah ögesi olarak kullanmıştır. Üstad-ı Sani'nin daha fazla dil sayması oyunun sahnelenişi açısından değerlendirildiğinde, ortaoyununda olduğu gibi, oyundaki mizah ögesinin diyalogların uzatılarak güçlendirilmesi amacına hizmet etmektedir.

“Prince” sözcüğü “melikzade” olarak yerel kaydırma biçiminde uyarlanmıştır. Sganarelle'in “mösyö, emin olun ki, ne evlenebilirim, ne dövüşebilirim” biçimindeki sözleri (*monsieur, je ne puis faire ni l'un ni l'autre, je vous assure*) erek metinde uzatılmıştır:

Canım ağacığım? İnan ki ne onu yapabilirim, ne bunu. Ben bunca yıl ticarete gezdim, hacı da oldum, böyle şey görmedim! Aman, ben öyle şeyler bilmem. Evlenmem de döğüşmem de. Ben kendimi bilmez miyim? (66)

“Hakîm” sözcüğü, “filozof” sözcüğünü karşılamak için kullanılmıştır. *Don Civani*'deki sahte sofı ve yaşlı baba gibi *Zor Nikâhı*'ndaki filozofların da ağdalı bir Osmanlıca kullandıkları ve sözcük oyunları yaptıkları dikkati çekmektedir. Bu durum da bir Tanzimat yazarı olarak Ahmet Vefik Paşa'nın dilde sadeleşmeye karşı olumlu tutumu ile açıklanabilir.

Akıl danışmaya gelmiş İvaz'ı görmeden kendi kendine konuşan Üstad-ı Sani şöyle cümleler kurar:

Evet, sana, berahini kaviyye ile isbat ederim ki; sana hakimülhükema mevlana Aristatalisle ve bütün mümkün ve mutasavver olan envai kazaya ve beraya ve kıyasat ve eşkal ve mantıkıyun efendilerimizin arayı mukniayi müttefikasıyla, gün

gibi, zahir ve ayan ederim ki: sen, bir cahilsin, eçhelsin, mücahil ve mütecahil ve müsteçhelsin, ey bihaber! (24-5)

Kaynak metinde Sganarelle'in öteki filozof Marphurius'la konuştuğu beşinci sahnede söylediği “boynuzlanmaktan korkarım” (*je crains d'être cocu*) cümlesi, erek metinde “zürefa olmaktan korkarım” biçiminde geçmektedir. “Zürefa”nın “zarif” sözcüğünün çoğulu olduğu düşünüldüğünde, Ahmet Vefik'in bu anlamda modernleşme ve Batılılaşmayı olumsuz olarak alımlaması söz konusudur. Bu durum, Jale Parla'nın, Tanzimat yazarlarının Doğu ile Batı arasındaki sentezi, erkek ve kadın ikili karşılığına benzettikleri ve Batılılaşmanın İslamiyet'in başladığı yerde biteceği biçimindeki görüşleriyle örtüşür.

Özgün metinde çingene kadınlar Sganarelle'e elinde haç tutmasını söylerler. Uyarlamadaysa, bir yerel kaydırma ile, niyet tutmasını söylerler. Kaynak metindeki çingene kadınların şivesi yoktur, uyarlamadaki çingene kadınlar da şivesiz konuşurlar ancak İvaz'a “ağacım” diye hitap ederler.

Sevim Güray'ın belirttiğine göre, Molière'in ortaçağ felsefesini yansıtan Pancrace ve Marphurius tiplerine karşılık Ahmet Vefik, Hoca Üstad-ı Sâni ile Hakîm Senaî tiplerini yaratır. Hoca Üstad-ı Sâni ve Hakîm Senaî medrese düşünüş yöntemini yansıtan dönemin canlı tipleridir (58-9). Mustafa Nihat Özön'e göre, İvaz, Müstecip Çelebi, çingeneler ve filozofların konuşmaları, dönemin konuşma diline uygundur (6). Diğer yerel kaydırmalarla birlikte düşünüldüğünde, *Zor Nikâhı*'nın çevirinin sınırlarını zorlayan bir “uyarlama” olduğu söylenmelidir.

3. Zor Nikâhı'nda "Sansür"

Toplumsal yaşamda kadın-erkek ilişkileri ile ilintili kaydırmalardan biri de İvaz Ağa'nın Ziyba Hanım'a "teklif ve tekellüfsüz" birlikte olabileceklerine ve kendisinin "helâli" olacağına dair söylediği sözlerdir. Kaynak metinde bu replik şu şekildedir:

Ah evet! Güzelim, artık siz ve ben mutlu olacağız. Artık beni hiçbir şey için reddetme hakkınız olmayacak ve sizinle canımın her istediğini kimse hakkımızda kötü konuşmadan yapabileceğim. Başınızdan ayaklarınıza kadar benim olacaksınız ve ben herşeyin efendisi olacağım¹. (552)

Bazı parçalarının çevrilmeden kaldığı erek metinde ise bu bölüm şöyledir: "A dilberi Râna! Sana ve bana bundan sonra ne saadettir ki teklif ve tekellüfsüz bir yerde olacağız. Benim helâlim olacaksın, ah!" (20). Böylelikle kaynak metindeki "Artık beni hiçbir şey için reddetme hakkınız olmayacak ve sizinle canımın her istediğini hiç kimse hakkımızda kötü konuşmadan yapabileceğim. Başınızdan ayaklarınıza kadar benim olacaksınız² ve ben herşeyin efendisi olacağım" şeklinde çevrilebilecek uzunca bir bölüm, iki kültür arasında kadın erkek ilişkilerini belirleyen toplumsal normların uyuşmaması ve Vefik Paşa'nın ahlak ölçütünü gözetmesi nedenleriyle çevrilmemiştir.

Ancak aynı konuşmada yer alan ve erek kültürün (ve belki de kaynak kültürün) sınırlarına göre açık saçık olarak nitelendirilebilecek diğer sözler uyarlanmıştır: "O güzelim sahhar gözceğizler! Ah! O küçücük dildüroz

¹ Hé bien! Ma belle, c'est maintenant que nous allons être heureux l'un et l'autre. Vous ne serez plus en droit de me rien refuser; et je pourrai faire avec vous tout ce qu'il me plaira, sans que personne s'en scandalise. Vous allez être à moi depuis la tête jusqu'aux pieds, et je serai maître de tout [. . .]

buruncağız! O tatlı dudaklar. O dilaşup kulaklar, bak şu küçük fattan çeneye!
Bak şu turunç memeye! Bak şu... “ (20). Bu seçim de kaba ve gülünç bir tip olan Sganarelle-İvaz’ın bir “cinsel sapkın” olduğunun vurgulanması amacıyla ilişkilidir. Sganarelle’in “fetişist” oluşu, oyundaki temel mizah öğesidir.

Politik ve dinsel anlamda herhangi bir “tehlike” içermeyen *Le Mariage Forcé*, batıdaki fars türüne, Osmanlı’daki ortaoyununa yakın görünmektedir. *Zor Nikâhı*, konunun işlenişi açısından erek kültür alıcıları açısından politik ve dinî anlamda bir “tehlike” içermemektedir. Ancak İvaz ve Ziyba gibi kişi adlarından anlaşıldığı gibi oyun kişileri Ermeni azınlığa mensup, müslüman olmayan kişilerdir.

Bir uyarılama olarak *Zor Nikâhı*, daha çok, geleneksel ortaoyununun araç ve tekniklerinden esinlenerek uyarlanmış görünmektedir. Ahmet Vefik’in Molière’den aktardığı ilk oyun olarak *Zor Nikâhı*, daha sonraki tarihlerde çevrilecek olan *Don Cıvani*, *Dudu Kuşları*, *Tartüf* ve *Adamcıl*’a göre politik anlamda “tehlikesiz” sayılabilecek ve Tanzimat döneminde işlenen bir konuyu ele alan bir oyundur. Bu bağlamda, *Le Mariage Forcé*’nin uyarılama yolu kullanılarak aktarılmış olması dikkate değerdir.

B. *Dom Juan ou Le Festin de Pierre* ve *Don Cıvani*

Beş fasıldan oluşan *Dom Juan* ilk olarak 15 Şubat 1665’te Palais-Royal sahnesinde oynanmıştır. Molière bu yapıtını, sadece kral ve çevresindekilere oynayabildiği *Tartuffe*’ün herkese oynanması için izin almaya çalıştığı

² “Tepeden tırnağa” biçiminde de çevrilebilecek “ depuis la tête jusqu’aux pieds” deyiminin, Sganarelle’in “fetişist” bir tip olduğu düşünüldüğünde, “başınızdan ayaklarınıza kadar” biçiminde çevrilmesi uygun bulunmuştur.

zamanlarda yazmıştır. Oyunun Sicilya’da geçmesi ve belli başlı kişilerin İspanyol olması *Dom Juan*’ı yasaklanmaktan kurtaramamıştır.

Molière, *Dom Juan*’ı, *Le Tartuffe*’ün sahnelenmesinin yasak edilmesinin ardından yazmıştır. Dindarlık ile sahtekârlık üzerine yazılmış olmaları, iki oyunun ortak özelliğidir. *Le Tartuffe*’teki “sahte sofu”, bu oyunda yerini “çapkın âsi”ye bırakmıştır. “Kimsenin söz söylemesine mahal vermeyen sahte dindarlık” (Rohou 219), *Dom Juan*’ın da benimsediği bir kisvedir. Jean Rohou’nun verdiği bilgiye göre, daha ikinci sahneleşinde oyunun *Dom Juan* ile dilenci arasında geçen sahnesi (*Dom Juan*’ın sürekli tanrıya yakaran birinin aç kalmasını anlayamadığını ve sövmesi karşılığında ona bir altın vereceğini vaad ettiği sahne) çıkartılmış, on beşinci sahneleşinden sonra ise oyun kral tarafından yasaklanmıştır. Böylelikle Molière’in en cesur yapıtlarından biri, yüz elli yıl boyunca ortadan kalkmıştır (Rohou 220).

Oyunun kısa bir özeti şu şekilde yapılabilir:

Birinci fasılda, *Dom Juan*’ın uşağı Sganarelle, Done Elvire’nin uşağı Gusman’a, *Dom Juan*’ın dünyanın en çapkın adamı olduğunu, önüne gelen kadınla evlendiğini, ne tanrıya ne şeytana inandığını anlatır. Done Elvire’den sonra *Dom Juan* başka bir kadına aşık olmuştur. Tek bir güzele kapılıp gitmenin diğer güzellere yapılacak bir haksızlık olacağını anlatır. Sganarelle, dinsizlerin (*libertin*) sonunun iyi olmayacağı uyarısında bulunur, *Dom Juan*’ı katmadan dinsiz insanlara bir nutuk çeker. O sırada Done Elvire gelir ve *Dom Juan*’ın haber vermeden şehirden ayrılışının hesabını sorar. *Dom Juan*, Done Elvire’nin manastıra kapanmak biçimindeki ilk kararından döndürmenin günah olacağını düşündüğü için onu terk ettiğini söyler. Done Elvire onu kötü olmakla suçlayarak günahının cezasız kalmayacağını söyler. İkinci fasılda, Pierrot adında bir köylü

Dom Juan ve Sganarelle'i boğulmaktan kurtarmıştır. Dom Juan, Pierrot'nun sevgilisi Charlotte'a ve Mathurine adında başka bir köylü kadınına da aşk ilan eder. Sganarelle, ölüm tehlikesi atlattıkları bir kazadan sonra Dom Juan'ın kadınları düşünüyor olmasına şaşırılmaktadır. Dom Juan, Charlotte ile aralarına giren Pierrot'yu döver. Mathurine ve Charlotte'un kulağına ayrı ayrı fısıldayarak her birine ötekinin kendiyile evlenmeyi kafasına taktığına inandırır. O sırada La Ramée gelerek Dom Juan'ın peşinde atlılar olduğunu, kaçması gerektiğini haber verir. Üçüncü fasıl, Dom Juan'ın köylü, Sganarelle'in doktor kıyafetleri içinde kaçma sahneleriyle başlar. Dom Juan, doktorluğa da inanmamaktadır. Sganarelle neye inandığını sorduğunda iki ile ikinin dört, dört ile dördün de sekiz ettiğine inandığını söyler. Yolda bir dilenciye rastlarlar. Dom Juan dilenciye, sövmesi karşılığında ona bir altın vereceğini söyler, dilenci reddeder. Dom Juan altını "insanlık sevgisi" adına verir. Üç kişi tarafından kısırılmış bir adam görerek kavgaya karışır ve adamın hayatını kurtarır. Bu adam, Done Elvire'nin kardeşi Dom Carlos'tur. Done Elvire'nin diğer kardeşi Dom Alonse gelerek Dom Juan'ı öldürmek ister. Dom Carlos engel olur. Daha sonra Dom Juan, öldürdüğü kumandanın mezarını görür. Kumandanın heykelini yemeğe davet eder. Heykel kabul anlamında başını eğer. Dördüncü fasılda, bu olayı Sganarelle, tanrının bir işareti, Dom Juan ise saçma ve anlamsız olarak değerlendirirler. Dom Juan'ın babası Dom Louis, oğluna davranışlarından utanç duyduğunu söyler. Done Elvire, peçe takmış bir halde, Dom Juan'ı ziyaret ederek tanrının gazabını daha fazla üstüne çekmemesi için onu uyarır. Dom Juan, Sganarelle'e Elvire'nin hal ve tavrının onda yeniden bazı duygular uyandırdığından söz eder. O sırada kapı çalınır ve kumandanın heykeli gelir. Heykel sofraya oturur ve Dom Juan'a ertesi gün kendiyile yemek yemeye cesareti olup olmadığını sorar. Sganarelle ile birlikte

gelecekleri yanıtını alır. Beşinci fasılda Dom Juan, babasını doğru yola döndüğü ve geçmişte yaptıklarından pişmanlık duyduğunu söyleyerek kandırır. Dom Juan, din adamı olmaya karar vermiştir. İnsanların ağızlarını kapamak için en iyi yolun ikiyüzlülük olduğunu söyler. Sganarelle, tanrının bunu kabul etmeyeceği uyarısında bulunur, Dom Juan, tanrının kendiyile daha açık konuşması gerektiğini söyler. Peçeli kadın kılığında bir hayalet Dom Juan'a tövbe etmesi için son bir şans verir. Dom Juan tövbe etmez. Heykel, Dom Juan'ın elini tutar, toprak Dom Juan'ı içine alır ve düştüğü yer alev alev yanar. Aylıklarını alamayan Sganarelle'e göre, kendi dışında herkes onun ölümüne memnundur, herkesin öcü alınmıştır.

1. *Don Cívani* ile *Dom Juan ou Le Festin de Pierre*: “Matriks” Normları Açısından Bir Bakış

Don Cívani, kaynak metine uygun olarak, nesir biçiminde Osmanlıca'ya aktarılmıştır. Kaynak metinde birinci fasıl, üç sahneden oluşmaktadır. Ereğ metinde ise dört sahne vardır. İkinci fasılda da, *Zor Nikâhi*'nda olduğu gibi, Don Cívani'nin bir repliği başlı başına bir sahne olarak aktarılmıştır. Kaynak metinde beş sahneden oluşan ikinci fasıl, ereğ metinde on sahneden oluşmaktadır. Yine beş sahneden oluşan üçüncü fasıl, ereğ metinde altı sahne, sekiz sahneden oluşan dördüncü fasıl, on iki sahneden oluşur. Son fasılda ise her iki metinde de altışar sahne bulunmaktadır.

2. *Don Cívani* ile *Dom Juan ou Le Festin de Pierre*: Metinsel-dilsel Normlar ve Kültürel Farklar

Oyunun ilk sahnesinde Dom Juan'ın uşığı Sganarelle, Done Elvire'nin uşığı Gusman'a Dom Juan'ı şöyle anlatmaktadır:

Don Cívani yeryüzünün en büyük asi, fasik habislerinin biridir, sana haber vereyim. O, bir pervasız, azgın, zebani, imansız Fransızdır. Yere göğe inanmaz, mevlasından çekinmez, şeytandan korkmaz, ömrünü kudurmuş hayvanlar, rint müNDARlar gibi sürer, geçirir nemrudun biridir. Din ve takva nasihatına kulak asmaz, itikada saçma tabir eder. (11)

Kaynak metindeki replik ise şöyledir:

Dom Juan, benim efendim, dünyanın en çapkınıdır, bir azgın, bir köpek, bir şeytan, bir Türk, bir dini eğri, ne tanrıya, ne cehenneme ne de gulyabaniye inanan, bu hayatı gerçek bir aptalca kabalık içinde geçiren, sefih, gerçek bir Sardanapale; kulağını kendine yapılabilecek her tür [Hristiyanca] uyarıya kapatır ve bizim bütün inandıklarımızı saçma bulur³. (716-7)

Kaynak metindeki “Türk” (*Turc*) sözcüğünün erek metinde “Fransız” olarak değiştirilmiş olması dikkat çekicidir. Erek kültürün alıcılarına ve (çevirmenin kendine) olumsuz gelmesi muhtemel olan bir deyim, Vefik Paşa tarafından metinden atılmış, yerine erek dizgede olmayan bir deyim üretilmiştir.

Kaynak metindeki “evlenmiş kadın, evlenmemiş kadın, burjuva kadın, köylü kadın” biçiminde çevrilebilecek “dame, demoiselle, bourgeoise, paysanne”

³ “Dom Juan, mon maître, le plus scélérat que la terre ait jamais porté, un enrage, un chien, un diable, un Turc, un hérétique, qui ne croit ni Ciel, ni Enfer, ni loup-garou, qui passe cette vie en véritable bête brute, un pourceau d’Epicure, un vrai Sardanapale, qui ferme l’oreille à toutes les remontrances [chrétiennes] qu’on lui peut faire, et traite de billevesées tout ce que nous croyons.”

sözcükleri erek metinde, “bakire, seyyibe, kibar hanım, köylü kızı, baş bez olsun da ne olursa” biçiminde yerel kaydırma kullanılarak aktarılmıştır. Ayrıca, köylü kadınları olan Charlotte ile Mathurine, erek metinde Dom Juan’a “ağa”, kaynak metinde “mösyö” (*monsieur*) olarak hitap etmektedirler. Ahmet Vefik, Mathurine adını da Marigo olarak uyarlamıştır. Ancak, “peruka”, “tüy” gibi kaynak kültüre ait giyim eşyaları erek metinde kullanılmış, bunlar uyarlanmamıştır.

Dom Juan’ın uşağı Sganarelle ile Dom Juan’ın yaşam biçimiyle ilgili yaptıkları konuşma sırasında, Sganarelle, Dom Juan’la başa çıkamayınca “fikirlerimi yazacağım” (*je mettrai mes raisonnements par écrit*) (720) der. Erek metinde ise, bu sözler çıkarılarak yerine “sırasında gene sizinle mücadeleye hazır olurum” (15) cümlesi eklenmiştir. Bu değişikliğe, bir uşağın okuma yazma bilmesinin erek kültürün gerçeklerine uygun olmaması, neden olarak gösterilebilir.

Yine Sganarelle ile Dom Juan’ın konuşmaları sırasında Sganarelle, erek metinde Dom Juan’a “ettikleriniz günah, pek günah” demektedir. Kaynak metinde ise, “günah” sözcüğü geçmemektedir: “Sürdürdüğünüz hayattan ötürü kızgınım” (*Je suis tant soit peu scandalisé de la vie que vous menez*) (720) cümlesi yer almaktadır.

Yine iki metin arasındaki farklılıklardan biri Don Civani’nin “tanrıtanımazlığı” ile ilgili olarak ortaya çıkar. Vefik Paşa çevirisinde bu bölüm şöyledir:

Sganarel: Yok hayır... Sanki... Şu, ayda bir kere evlenip on karı almak, bu günah değil mi ya? Akit, mübarek şey! Mevlanın emri...

Don Civani: Sen öyle şeye karışma. Mevla ile uzlaşırım ben. (15)

Kaynak metindeki sözler ise şöyle çevrilebilir:

Sganarelle: Çok iyi. Ama, örneğin, sizi her ay yaptığınız gibi evlenirken görmek...

Dom Juan: Bundan daha güzeli var mı?

Sganarelle: Doğrudur, bunun çok güzel ve eğlenceli olduğunu kabul ediyorum ve ben buna epey razı olurdum eğer bunda hiç kötülük olmasaydı, ama, Mösyö, kutsal bir esrarla böyle oynanması ve...

Dom Juan: Hadi, hadi, bu Tanrı ile benim aramdaki bir mesele ve sen kendini zahmete sokmadan da bunu birlikte hallederiz⁴.. (720)

Görüldüğü gibi, kaynak metindeki konuşma, erek metne göre oldukça uzundur. Dom Juan'ın her ay yeniden evlenmekten daha güzel bir şey olmadığına dair sözleri ile Sganarelle'in istemeden bu sözleri “doğru, çok güzel ve çok eğlenceli” diyerek onayladığı bölüm, metinden atılmıştır. Ayrıca, Dom Juan ile Sganarelle arasındaki inançla ilgili bir konuşmada, Sganarelle'in “hiçbir şeye inanmıyorsanız, gerekçeleriniz var” (721) (*et si vous ne croyez rien, vous avez vos raisons*) sözleri erek metinden çıkartılmıştır.

Sganarelle ile Don Cívani arasındaki konuşmalarda geçen bu birkaç örneğe bakınca kaynak metne göre Sganarelle'in görece fazla olarak “iyi insan” rolünü üstlenmiş olduğu söylenebilir. Erek metindeki Sganarelle, Don Cívani karşısında daha fazla varlık göstermekte ve Don Cívani'yi onaylamayan sesini duyurabilmektedir. Bu durum da Ahmet Vefik'in ahlak ölçütüne bağlı kalışıyla açıklanabilir.

⁴ “S: Fort bonne. Mais, par exemple, de vous voir tous les mois vous marier comme vous faites... D: Y a-t-il rien de plus agréable? S: Il est vrai, je conçois que cela est fort agréable et fort divertissant, et je m'en accommoderois assez, moi, s'il n'y avoit point de mal, mais, Monsieur, se

Benzer biçimde dilbilimsel açıdan bakıldığında da, Dom Juan'ın tanrıyla uzlaşacağını söylediği cümle, kaynak metinde, tanrı ile Dom Juan'ı içeren birinci çoğul şahısla kurulmuştur. Erek metinde ise Dom Juan, uzlaşma konusunda birinci tekil şahsı kullanmaktadır.

Oyunun başlarında geçen “libertin” sözcüğü, “asi” olarak çevrilmiştir. “Çapkın”, “hain” ve “inançsız” anlamlarına gelen “scélérat” sözcüğü de “asi, fasik habis” olarak sözcüğün dinî bağlamdaki anlamı seçilerek aktarılmıştır.

Diğer oyunlarda da olduğu gibi, “ateşlilik, büyük istek” anlamına gelen “ardeur” sözcüğü bu metinde de sorunlu görünmektedir. Dom Juan'ın Done Elvire'den sonra aşık olduğu kadın için söylediği sözler, kaynak ve erek metinlerde farklıdır. Erek metinde “Benim de merakım kalktı, yüreğime kıskanç ateşi girip hemen aşk alevleri har har çıkmıya başladı” diye konuşan Dom Juan kaynak metinde, aşıkların birbirlerine karşı olan ateşli sevdalarından ötürü duygulanmıştır ve kıskançlık nedeniyle kadına aşık olmuştur: “Onların karşılıklı ateşlerinin görünebilir yumuşaklığı beni duygulandırdı; kalbime dokundu ve aşkım kıskançlıkla başladı”⁵ (17).

Dom Juan, nişanlıları birbirinden ayırmak istediğini ancak tüm çabalarının boşa gittiğini belirtir (*tous mes efforts ont été inutiles*). Erek metinde ise “fentler ettim, tuzaklar yazdım” (17) sözleri geçmektedir. Ayrıca, erek metinde, Don Cívani'nin fakirle olan sahnesinde, kaynak metinden farklı olarak Don Cívani küfretmeyen fakire “insanlık adına” altın vermez. Metnin bu kısmı çevrilmeden bırakılmıştır. Benzer biçimde, Done Elvire'ye karşı içinde yeniden bazı duyguların uyandığını söylediği kısım erek metinden tamamen atılmıştır Bu

jouer ainsi d'un mystère sacré, et... D: Va, va, c'est une affaire entre le Ciel et moi, et nous la démêlons bien ensemble, sans que tu t'en mettes en peine.”

⁵ “La tendresse visible de leurs mutuelles ardeurs me donna de l'émotion; j'en fus frappé au coeur et mon amour commença par la jalousie.”

örnekler, genel olarak Don Civani'nin "kötü adam" olduğunun erek metinde vurgulanması ile ilintili görünmektedir.

İkinci faslın ilk sahnesinde Charlotte ve Pierrot adlı köylülerin konuşmaları hem dilbilimsel hem de metinsel açıdan erek kültüre uyarlanmıştır. Şive uyarlamalarının yanısıra içerik açısından da erek kültüre yakın gelecek kalıpların kullanıldığı dikkati çekmektedir. Diğer oyunlar için de geçerli olabilecek bir gözlem de, aktardığı yapıtlarda Ahmet Vefik'in lügatçı oluşunun da etkisiyle, sıklıkla atasözlerini, deyimleri ve halk deyişlerini kullanmış olmasıdır.

Ahmet Vefik, Charlotte ve Pierrot isimlerini Katerina ve Petro olarak uyarlanmıştır. Hem içerik hem de şive açısından uyarlamaya verilebilecek bir örnek Katerina'nın "Gözüm yaşak olma, o paltarı güzel nasıl?" cümlesidir. Bu sahne, hem ortaoyunu havası yaratmakta hem de "hanımefendilerin ağzına yakışmayacak" kimi sözlerin Katerina tarafından sarfedilmesi mümkün olmaktadır. Örneğin Katerina, Don Civani için "Ey, çır çıpıldak mı acap?" diye sormaktadır (24).

Şive uyarlamalarına ilişkin olarak kaynak ve erek metinlerdeki bir farklılık, özgün yapıtta, Charlotte ve Pierrot'nun şiveyi kendi aralarında konuşurken kullanıyor olmalarına ve Charlotte'un Dom Juan ile şivesiz konuşmasına karşılık, çeviride, Katerina'nın Don Civani ile konuşurken de şivesinin olmasıdır. Don Civani, Katerina'ya ilan-ı aşk ettiği için Katerina'nın onunla şiveli konuşması, yapıta ayrı bir komedi ögesi katmıştır. Ancak Pierrot, Charlotte ve Dom Juan'ın bir araya geldikleri bir sonraki sahnede özgün eserde de Pierrot ile Charlotte şiveli konuşurlar.

Sganarelle'in ilaç isimlerini saydığı üçüncü faslın ilk sahnesinde bu isimler kaynak metne göre daha fazla sayıdadır ve özellikle sonuncusu, Ahmet Vefik'in

sözcük oyunu yaptığını düşündürmektedir: “sinameki, rav hindi, hıyarşembe, tartaramitiko” (46). “Tartaramitiko”, “le vin émétique”in karşılığı olarak kullanılmıştır. “Le vin émétique”, 16. yüzyılda Fransa’da çok tartışılmış kusturucu bir ilaçtır.

Söz edilmesi gerekli bir başka nokta da son fasılda Dom Juan ile babası Dom Louis’nin konuştukları ilk sahnede, erek metinde kullanılan dilin ağdalı bir Osmanlıca’ya dönüşmesidir. Dom Louis yaşlı olduğu için, Dom Juan da tövbe etmiş bir adam taklidi yaptığı için dilin bu şekilde kullanılması uyarlamanın gücünü arttırmıştır denilebilir. Özgün yapıtta ise böyle ağdalı bir dil göze çarpmamaktadır. Erek metindeki bu farklılık, Tanzimat dönemi Osmanlısında devam eden dilde sadeleşme tartışmaları çerçevesinde değerlendirilebilir. Dilde sadeleşme taraftarı olan Ahmet Vefik, ağdalı Osmanlıca’yı Don Civani gibi bir sözde dindar ile Dom Louis gibi bir ihtiyara kullandırarak ağdalı dil kullanımını eleştirmiştir.

İki metin arasındaki başka bir fark, Ahmet Vefik’in özgün metnin ikinci faslının beşinci sahnesinin bir kısmını çevirmeden bırakmış olmasıdır. Kaynak metnin bu bölümünde Dom Juan, Charlotte ve Mathurine’e bir iş için gitmesi gerektiğini, verdiği sözü hatırlamalarını ve onlara haber göndereceğini söyler. Bu bölümün neden aktarılmadığı belli değildir.

3. *Don Civani*’de “Sansür”

Diğer oyunlarda olduğu gibi *Dom Juan*’ın çevirisinde de ahlak ölçütüne bağlı olarak çeşitli düzenlemeler yapılmıştır ve bu düzenlemelerin bazıları oyunun, deyim yerindeyse, sansürlenmesine yol açmıştır. Örneğin, Dom Juan’ın

kadınları baştan çıkarmanın verdiği zevki anlattığı uzunca bir bölüm erek metinde yer almamıştır. Kaynak metindeki bu bölüm, birinci faslın ikinci sahnesinde yer almaktadır ve yaklaşık olarak yarım sayfa civarındadır. Bu çalışmada incelenen oyunların hiçbirinde bu uzunlukta bir metin çevirisiz bırakılmamıştır.

Dona Elvire ile Dom Juan'ın arasında geçen konuşmaların önemli bir bölümünün erek metinde yer almaması, çevirmenin ahlakî normları devreye sokmuş olması ile ilintili görünmektedir. Örneğin kaynak metinde yer alan “Muhakkak ki bana yeniden kavuşmak için yanıyorsunuz ve benden uzakta, ruhandan ayrılmış bir vücut gibi acı çekiyorsunuz”⁶ (724) cümlesi erek metinde karşılıksız bırakılmıştır. Dom Juan'ın aşağı yukarı aynı sözleri tekrarladığı repliği de oldukça kısaltılmıştır. Ancak, “Bana hâlâ aşk ve muhabbet nariyle yandığınıza kasemler yetiştirmez, niçin öyle bakakalıyorsunuz?” (23) cümlesi kaynak metinle uyum içindedir ve erek metinde yer almaktadır.

Aktarılmadan bırakılan önemli bölümlerden biri, Dom Juan'ın tövbe etmesi için gelen Done Elvire'e yeniden birşeyler hissettiği kısımdır. Özgün metinde dördüncü faslın yedinci sahnesine denk düşen bu kısımda Dom Juan, Sganarelle'e şöyle demektedir:

Biliyor musun ki onun için yeniden bazı duygular hissettim ve bu tuhaf yenilikten tat aldım ve ihmal edilmiş kıyafeti, bitkin hali ve gözyaşları bende sönmüş bir ateşten kalmış bazı küçük şeyler uyandırdı?⁷ (766)

Vefik Paşa çevirisinde ise “sönmüş bir ateşin uyandırdığı duygular”dan herhangi bir bahis yoktur. Bu seçim, daha önce de belirtildiği gibi, bir “asi” olan

⁶ “[Q]u'il est certain que vous brûlez de me rejoindre, et qu'éloigne de moi, vous souffrez ce que souffre un corps qui est séparé de son âme.”

Don Cívani'nin "kötü adam" olduğunun vurgulanması amacıyla yapılmış görünmektedir.

Oyunun bütününe ilişkin belirtilmesi gerekli bir nokta, Molière'in *Dom Juan*'ında iyiler ve kötüler arasındaki karşıtlığın, Ahmet Vefik'in *Don Cívani*'sinde olduğu kadar keskin olmayışdır. Vefik Paşa'nın yapıtı, Don Cívani'yi tamamen "kötü" bir adam olarak yansıtmaktadır. Bu durum, Jale Parla'nın Tanzimat dönemine ilişkin olarak sorunsallaştırdığı "iyi-kötü" gibi ikili karşıtlıkların keskinliği ile ilişkilendirilebilir.

Mutlak bir İslâm kültürü ve epistemolojisinin sınırları çerçevesinde (Parla, *Babalar ve Oğullar* 20) Tanzimat yazarlarının arındırılmış bir ahlak sistemi içinde iyi-kötü, soyut-somut, kadın-erkek, duygu-akıl gibi karşıtlıklara "ahlakî yüceltme" bağlamında net ve kesin tavırlar almaları geçiş dönemlerindeki çeşitli koşullarla ilintilidir (Parla 153).

İyi olanla kötü olanın çatıştığı bir dünya görüşünde, duyusalılığın "kötü"yü temsil etmesi ve karşıtlıkların ahlaksal amaçlarla kullanılması yaygındır (153). Bu çerçeveden bakıldığında, Don Cívani'nin, özgün metinde olduğu gibi, dilenciye "insanlık sevgisi adına" para vermemesi ve Done Elvire'ye karşı yeniden bazı olumlu duygular "hissetmemesi", Ahmet Vefik Paşa'nın ahlak ölçütüne dayanan seçimleriyle ilişkilidir.

C. Les Précieuses Ridicules ve Dudu Kuşları

Tek fasıl ve on yedi sahneden oluşan *Les Précieuses Ridicules*, ilk olarak Petit-Bourbon tiyatrosunda, 18 Kasım 1659 tarihinde oynanmıştır. O dönemlerde

⁷ "Sais-tu bien que j'ai encore senti quelque peu d'émotion pour elle, que j'ai trouvé de l'agrément dans cette nouveauté bizarre, et que son habit negligé, son air languissant et ses larmes ont reveillé

özellikle Paris’te yaygın olduğu bilinen, kibarlık ve entellektüellik ile ilgili “précieuse” modasının bir eleştirisi niteliğindedir (Jouanny 190). Kendilerine özgü bir tarzları olan “précieuse”ler, kadınların kamusallaşmasını sağlayan “salon”ları açmışlar ve kadınların zorla evlendirilmesine karşı çıkmışlardır. Bu anlamda, “précieuse”lerin ilk feministler olduğu söylenebilir (190).

Les Précieuses Ridicules’ün kısa bir özeti şöyle yapılabilir:

Gorgibus adında zengin bir adam, kızı Magdelon ve yeğeni Cathos ile birlikte köyden gelerek Paris’e yerleşmiştir. Magdelon ile Cathos, La Grange ve Du Croisy’nin evlenme tekliflerini salon kurallarına uygun biçimde yapılmadığı, birtakım engeller, zorluklar yaşanmadan doğrudan evlenme teklifi edildiği gerekçesiyle reddederler. Gorgibus ise kızları bu adamlarla evlendirmeyi kafasına koymuştur. Reddedilen La Grange ve Du Croisy ise kızlara bir oyun oynamaya karar verirler. Önce La Grange’in uşağı Mascarille, ardından Du Croisy’nin uşağı Jodelet, marki ve vikont kılığında Magdelon ve Cathos’u ziyarete gelirler. Paris sosyetesini evlerinde ağırladıkları için sevinen kızlar, La Grange ve Du Croisy’nin gelerek uşaklarını dövmeleriyle çok şaşırır ve bozulurlar. Gorgibus ise Magdelon ve Cathos’u züppeleştirdiğine inandığı kitaplara lanet okur.

1. *Dudu Kuşları* ve *Les Précieuses Ridicules*: “Matriks” Normları Açısından Bir Bakış

Dudu Kuşları, Fransızca aslına uygun olarak nesir biçiminde Osmanlıca’ya aktarılmıştır.

en moi quelques petits restes d’un feu éteint?”

Kaynak metindeki Gorgibus'ün Magdelon ve Cathos'un kaydattığı paçayla dört uşağın doyacağını söylediği sahne, kaynak metinde üçüncü, erek metinde ise başlı başına ayrı bir meclis olarak dördüncü sahnede verilmiştir. Bu sahneden sonraki sahneler de özgün metne göre kayarak özgün metindeki beşinci sahne, çeviri metinde altıncı, altıncı sahne de yedinci sahne olarak aktarılmıştır.

Bu bölümde belirtilmesi gerekli bir nokta, oyunun son bölümlerine gelinceye kadar sahnelerin kaynak metne göre bir ileriden devam etmesidir. Oyunun son sahnesi ise erek metinde on sekizinci, kaynak metinde on altıncı sahneye denk düşmektedir.

2. *Dudu Kuşları* ve *Les Précieuses Ridicules*: Metinsel-dilsel Normlar ve Kültürel Farklar

Dudu Kuşları'nın “eşhas” (yeni yazı nüshada “şahıslar”) bölümünde, Fransızca metinle göze çarpan bir farklılık, Gorgibus yerine erek metinde Gorci isminin kullanılmasıdır. Başka bir farklılık da uşak Almanzor'un adının Mansur olarak değiştirilmiş olmasıdır. Burada söz konusu olan, bir çifte çeviri durumunun varlığıdır. Arapça'dan gelen “El Mansur”, “Almanzor” olarak batı (Fransızca ve İspanyolca) dillerine uyarlandıktan sonra Vefik Paşa tarafından yeniden Osmanlıca'ya “Mansur” olarak uyarlanmıştır.

Kaynak metinde “taşralı iki budala kadın” (*deux pecques provinciales*) olarak nitelendirilen Magdelon ile Cathos, erek metinde “taşralı çifte kumrular” olarak gösterilirler. “Pecque” sözcüğünün “budala kadın” anlamına geldiği düşünüldüğünde (Jouanny 891) bunu karşılamak üzere seçilen “kumru” sözcüğünün anlamı değiştirdiği söylenebilir.

Oyundaki önemli sözcük öbeklerinden biri olan “*précieux* havası” (*l’air précieux*), yapıtın başlarında Vefik Paşa tarafından “zarafet derdi” biçiminde çevrilmiştir.

La Grange ile Du Croisy’nin Gorgibus’e hoşnutsuzluklarını belli ettikleri ikinci sahnede, kaynak metinde yalnızca La Grange konuşmaktadır. Erek metinde ise, Du Croisy de “bendeniziz, biz!” (5) diyerek La Grange’ın son sözünü tekrarlamaktadır.

Magdelon ile Cathos’un süslenmelerinden yakınan Gorgibus’un saydığı yiyecekler, kültürün “maddesel” öğeleri arasında sayılabilir. Kaynak ve özgün metin karşılaştırıldığında, sözü geçen yiyeceklerin farklı olduğu ve örneğin kaynak metindeki “domuz”un erek metinde yer almadığı ve koyun ayağından yapılan “paça” yemeğinin erek kültürde bilinen bir yemek olmasından ötürü, “koyun ayakları” anlamına gelen “pieds de mouton”un karşılığı olarak uyarlandığı görülür. İki kültür arasındaki farklılıklar, müslüman bir toplumda güzellik malzemesi yapmak için bile olsa, tüketilmemesi gereken domuz ve domuz yağının Vefik Paşa tarafından erek metinden atılmasına yol açmıştır:

Bunlar merhemle, pomata ile beni yakında harap edecek... Her yerde sakız, yumurta akı, içyağı, böğrek kıkırısı... Bilmediğim bin herze... Biz buraya geleli beş eve zahire olur şeyler kullandılar. Kaynattıkları paçadan günde üç kişi doyar. Bu nedir bu artık! (6-7)

Kaynak metinde bu bölüm, şu şekildedir:

Bu düzenbazlar, kremleriyle, zannediyorum ki, beni iflas ettirmek istiyorlar. Her yerde gördüğüm, yumurta akları, saf süt ve hiç bilmediğim bin ıvır zıvır. Buraya geldiğimizden beri bir düzine

domuzun yağını kullandılar ve en az dört uşak her gün

kullandıkları koyun ayaklarıyla yaşayabilir.⁸ (197)

İki metin arasındaki bir başka farklılık da, kaynak metindeki “dört uşak”a karşılık, erek metinde “üç kişi”nin kaynatılan paçayla doyabileceği konusudur. Ayrıca, erek metinde, kaynak metinden farklı olarak “beş eve zahire olur şeyler kullandılar” sözcükleri yer almaktadır. Böylelikle Ahmet Vefik, yapılan israfın eleştirisini özgün metne göre daha güçlü bir biçimde yapmıştır denilebilir.

Kaynak metinde önemli görünen bir sözcük de “concubinage”dır (197). Bu sözcük, erek metinde “evlenmezden bahsi uydurmak” (8) olarak geçmektedir. Ahmet Vefik, kadınlara karşı ayrımcılık içermesine rağmen dilde yaygın olan ve “concubine” karşılığı olarak kullanılacak “metres” sözcüğü yerine “evlenmezden bahsi uydurmak” biçiminde görece muğlak sayılabilecek bir sözcük öbeğini kullanmayı seçmiştir. Bu durum, onun ahlakî seçimleriyle ilintili olabilir.

Adamcıl’da olduğu gibi *Dudu Kuşları*’nda da “Louvre”, bir yerel kaydırma örneği olarak “saray” biçiminde aktarılmıştır. Bir diğer yerel kaydırma örneği, Madame de Scudéry’nin kitabından “Amilcar” adında oyunda geçen bir tiplmeyi Ahmet Vefik’in “İncili” olarak uyarlamış olmasıdır. Mustafa Nihat Özön’ün dipnotundan aktaracak olursak, İncili, 17. yüzyılda yaşamış şakalarıyla ve nükteleriyle ünlü bir saray çavuşudur.

Erek dizgenin yazınsal geleneğinin çevirmenin estetik varsayımlarını etkileyerek çeviri ile ilgili kararları yönlendirmesi (Aksoy 43) çerçevesinde düşünüldüğünde, kaynak metindeki Madame de Scudéry’nin romanlarındaki

⁸ “Ces pendarces-là, avec leur pommade, ont, je pense, envie de me ruiner. Je ne vois partout que blancs d’oeufs, lait virginal, et mille autres brimborions que je ne connois point. Elles ont usé, depuis que nous sommes ici, le lard d’une douzaine de cochons, pour le moins, et quatre valets vivoient tous les jours des pieds de mouton qu’elles emploient.”

karakterlerin, erek metinde geleneksel İslam edebiyatındaki Leyla ve Mecnun, Ferhat ve Şirin gibi kişilerle yer değiştirmiş olması dikkate değer yerel kaydırma örnekleridir. Büyük zorluklardan sonra birbirlerine kavuşabilen aşıkları, Madame de Scudéry'nin bir romanına göndermede bulunarak anlatan Magdelon, “Cyrus ile Mandane”dan ve “Aronce ile Clélie”den bahseder. Tek bir romandaki iki örnek, erek metinde Ahmet Vefik Paşa tarafından dört ayrı örnekle uyarlanır. Bunlar, İslam edebiyatında önemli yeri olan, “Ferhat ve Şirin”, “Leyla ve Mecnun”, “Sevdabe ve Siyavüş” ile “Husrev ve Ruşen”dir. Burada, erek dizgenin içinde merkez konumunda olan “saygın” (*canonized*) metinlerden söz edilmektedir. Ahmet Vefik, bir “kültür planlayıcısı” olarak değerlendirildiğinde, onun tiyatro gibi erek kültür için tamamen yeni bir türde vermeyi seçtiği çeviri ve uyarlamalarda, bu kültürün aşına olduğu İslam edebiyatının ortak hikâyelerini kullanması dikkate değerdir. Tanzimat edebiyatçılarının yapıtlarında “toplumsal fayda”yı gözettikleri düşünüldüğünde (Ercilasun 37), Ahmet Vefik'in bu seçiminin tiyatro türünü halka benimsetmeye yönelik olduğu söylenebilir.

Başka bir yerel kaydırma örneği de, Cathos ve Magdelon'un hizmetçileri Marotte'un konuşmalarının hem şive hem de içerik bakımından erek kültüre uyarlanmış sözleridir: “Ben ne bileyin. Ben ilâtince örgenmedin ki...Ben sizin gibi destan okuman!” (15). “Latince” uyarlanmamış olsa da Marotte'un göndermede bulunduğu destanlar, “Leyla ve Mecnun” ve “Ferhad ve Şirin” gibi destanlardır. Magdelon, Marotte'a söylediği “densiz” ya da “haddini bilmez” olarak çevrilebilecek “l'impertinente” sözcüğü erek metinde “kel, fodul” olarak aktarılmıştır.

Dudu Kuşları'nda, “Toplu oyunlardan seçmeler” biçiminde çevrilebilecek “Recueil des pièces choisies”nin “Mecmuai Eş'ar” olarak aktarılmasının yanısıra

Mascarille'in konuşmasında geçen edebî türlerin de yerel kaydırmalarla aktarılması dikkat çekicidir. Örnek vermek gerekirse, "portre" (*portrait*), erek metinde "methiyye", "madrigaller" (*madrigaux*) ise "mesnevî" olmuştur. "Küçük dörtlük" (*petit quatrain*) ise, "kıt'at, ebyat, rubaiyat" şeklinde uyarlanmıştır. "Tüm Roma tarihi" (*toute l'histoire romaine*), "tekmil tarihi kadîmi" olarak uyarlanmıştır. Müzikle ilgili bir terim olan "kromatik" (*chromatique*) de "garip miyane" olarak uyarlanması dikkat çekicidir. "Dans etmek için kemanlar" (*les violons pour dancier*) (215) sözcükleri ise, "çalgı getirelim, hora teperiz" (43) biçiminde yerel kaydırma kullanılarak uyarlanmıştır.

Cathos'un La Grange ile Du Croisy'yi eleştirirken söyledikleri erek metinde şu şekilde aktarılmıştır:

Kani kurdele, kani dantel pafta, müştaklık bağı: Diz dildadesi,
şapkalarıysa, ziynetten külliye âri! Kel tavuk gibi! Kani
sayvanlar, tüyler, kırma askılar! Ey, kafaları başıbozuk! Saç kani,
arслан yelesi peruka kani; on dört arşın bol şalvar, ya ulvanlı kaba
kaftan! Bunlarıñki fakir kaytana uğramış (11-12)

Kaynak metinde ise şöyledir:

Ziyarete tam bağı bacakla, tüyleri çıkarılmış bir şapkayla, dağınık
saçlı başla, kurdele yoksulluğundan acı çeken bir kıyafetle
gelmek!... Tanrım, bunlar nasıl aşıklar böyle? Nasıl bir takıp
takıştırma yetingenliği ve ne kuru konuşma! Hiç dayanılmaz,
kaldırılmaz. Üstüne üstlük yakalıklarının iyi yapılmadığını ve
pantolonlarının yeterince uzun olması için büyük bir yarım ayaktan
daha fazlasının gerekli olduğunu farkettim.⁹ (199)

⁹ "Venir en visite amoureuse avec une jambe toute unie, un chapeau desarmé de plumes, une tête irrégulière en cheveux, en habit qui souffre une indigence de rubans!... Mon Dieu, quels amants

Yine maddesel kültürün öğelerinden sayılabilecek giyeceklerin, erek metinde kaynak metne göre daha fazla çeşit içererek aktarıldığını görüyoruz. Ayrıca, “kel tavuk gibi” cümlesinin eklenmiş olmasının yanısıra, “Nasıl bir takıp takıştırma yetingenliği ve ne kuru konuşma!” (*Quelle frugalité d’ajustement et quelle sécheresse de conversation!*) cümlesi de çevirisiz bırakılmıştır.

1640’ta İspanyollar’dan Fransızlar tarafından alınan “Arras” adı yerine “büyük muhasara” denilmiş, yine İspanyollar’dan 1658’de alınmış “Gravelines” adı yerine de “Belçika” kullanılmıştır. Mascarille’in balo öncesindeki konuşması ile tamamen uyarlanmış görünmektedir:

Gel! İspir, uşak, içağası, bak! Kaskara, Menekşe, Konyak geliniz
be! Gel! Ah, cehennem olsun bu uşaklar! Bu memlekette benden
de daha kötü hizmetkâra çatmış beyzade yok ki... Sabrım şırak
şırak inşirak eyler, beni insanlar yalnız bırakıp hep iğrak eyler.
(43)

Kaynak metindeki bazı bölge adlarının uşak adlarıyla değiştirilmiş olmasının yanısıra erek metinde “Fransa” sözcüğünün atılıp yerine herhangi bir ülke adının konulmamış olması da dikkate değerdir.

Hey! Champagne, Picard, Bourguignon, Casquaret, Basque, la
Verdure, Lorrain, Provençal, la Violette! Bütün uşakları şeytan
alsın! Fransa’da benim kadar kötü hizmet gören bir efendi
düşünemiyorum. Bu reziller beni hep yalnız bırakır.¹⁰ (215)

sont-ce là! Quelle frugalité d’ajustement et quelle sécheresse de conversation! On n’y dure point, on n’y tient pas. J’ai remarqué encore que leurs rabats ne sont pas de la bonne faiseuse, et qu’il s’en faut plus d’un grand demi-pied que leurs hauts-de-chausses ne soient assez larges.”

¹⁰ “Holà! Champagne, Picard, Bourguignon, Casquaret, Basque, la Verdure, Lorrain, Provençal, la Violette! Au diable soient tous les laquais! Je ne pense pas qu’il y ait gentilhomme en France plus mal servi que moi. Ces canailles me laissent toujours seul.”

La Grange’ın uşağını aşağılamak için ettiği sözler, erek metnin hem eski yazı hem de yeni yazı nüshalarında Cathos’un sözleri gibi gösterilmiştir. Ayrıca, Magdelon’un uşakların efendilerinin yerine geçtiğini öğrendiğinde söylediği “Aman tanrım! Ne cüret” (*O ciel! Quelle insolence*) sözcükleri, “Aman yarabbi! Onlarınki ne cüret, ne pervasızlık, ne firavunluk” biçiminde kaynak metindeki tek sözcüğün üç sözcükle birden karşılanması sonucu anlam güçlendirilerek çevrilmiştir. Buradaki “firavunluk” sözcüğü, Doğu kültüründe devlet yönetimine ait bir ünvanın olumsuzlanması ile ilişkilidir. Bu olumsuzlamanın bir “dudu kuşu” tarafından yapılmış olması da, Doğu kültürünü olumlamanın bir yolu olarak görülebilir.

Magdelon’un altıncı sahnedeki konuşmasında, içeriğin az çok değiştiğini ve çevirinin sınırlarının zorlandığını söylemek mümkün:

Misafiri bu sofada kabul edelim. Odaların döşemesi kurada, pek kubat. Aman başlarımızı düzeltelim. Şöhretimize hürmet olsun, şan artsın, gel kız içerde müsteşarı safi hüsnü anı ihtıtaf et. Bizlere ithaf ve irdaf eyle. (16)

Özgün yapıtta bu bölüm şöyledir:

Onu [misafiri] odamız yerine bu aşağıdaki salonda ağırlamalı. En azından saçlarımızı biraz olsun düzeltelim de namımızı sürdürüelim. Çabuk olun, görüntümüzü burada, aynada yansıtın¹¹ (201)

“Kibarlar”ın süslü ve abartılı dilleri kaynak metinde komedi öğelerinden biridir. Ahmet Vefik de çevirisinde sözcük oyunları ile bu öğeyi işlemiş ve zenginleştirmeye çalışmıştır. Kaynak metinde “Bize aynayı getirin, ne kadar

¹¹ “Il faut le recevoir dans cette salle basse, plutôt qu’en notre chambre. Ajustons un peu nos cheveux au moins, et soutenons notre reputation. Vite, venez nous tendre ici dedans le conseil des grâces.”

cahilsiniz ve camı, görüntünüzün iletişimiyle kirletmekten sakının”¹² (201) diyen Cathos’un sözleri süslenerek şu şekilde aktarılmıştır: “Ah, cahil şaşkın! Aynayı getir. Muhasinimiz, secencilnümayı meclisi irfan olsun. Hem de sakın ha çehrei bibehrene intibakla billurunu kedureti jengaludu gamkin eyleme” (16). Bununla ilgili bir başka örnek de, sandalyeye “konuşma araçları” (*les commodités de la conversation*) diyen kibarların sözlerinin “teshili müsahabet aleti” olarak çevrilmiş olmasıdır.

3. *Dudu Kuşları*’nda “Sansür”

İncelenen oyunların tamamı düşünüldüğünde, Vefik Paşa’nın yapıtlarında “sansür” uygulamasına en fazla ahlakî uzantıları olan söz ve söz gruplarında rastlandığını öne sürmek mümkün görünmektedir. Örneğin, *Les Précieuses Ridicules*’de “sahiden çıplak bir adamla yatmak” (200) (*coucher contre un homme vraiment nu*) şeklinde Cathos’un evlilik üzerine söylediği sözler, *Dudu Kuşları*’nda “bir erkekle teklifsiz olmak, birlik bulunmak” biçiminde aktarılmıştır.

Bundan bağımsız olarak, Ahmet Vefik Paşa’nın batılı anlamda tiyatronun ortaoyunundan farklı bir tür olduğunu vurgulaması olarak açıklanabilecek seçimleri de bir anlamda sansüre yol açmaktadır. Örneğin, Cathos ile Magdelon’un Gorgibus’ten utandıklarını söyledikleri erek metne göre altıncı (14), kaynak metne göre beşinci sahnede (200), Cathos’un başka bir soydan geldiğine ilişkin Magdelon’u destekleyen “tekrar” mahiyetindeki sözleri çevrilmemiştir.

Fransız ve Osmanlı kültürleri arasındaki önemli farklılıklardan biri de din temellidir. Çalışmanın bir sonraki bölümünde *Le Tartuffe* adlı oyunun

¹² “Apportez-nous le miroir, ignorante que vous êtes, et gardez-vous bien d’en salir la glace par la communication de votre image”

incelemesinde de görülebileceği gibi, “hristiyanlık” a göndermede bulunulan söz ve söz öbekleri Vefik Paşa’nın çeviri-uyarlamalarında ya metinden çıkarılmış, ya da anlamı tam karşılamayan sözcüklerle aktarılmıştır. *Dudu Kuşları*’ndaki bir örnek, “sizin vaftiz adlarınız” biçiminde çevrilebilecek “vos noms de baptême” söz grubunun erek metinde “bunlar sizin...” biçiminde yarım bırakılmış olmasıdır. Aynı biçimde “vaftiz ana babalarınız tarafından verilmiş” biçiminde çevrilebilecek olan “donnés par vos parrains et marrains” söz öbeği de erek metinde “vazı isminiz” (“verilmiş adınız”) biçiminde aktarılmıştır. Benzer biçimde “hristiyan” anlamına gelen “Chrétien” (201) sözcüğü de “insanca” sözcüğü ile karşılanmıştır. Çevirmenin bu seçiminin 19. yüzyıl sonlarında Osmanlı Devleti’nde artan misyonerlik çalışmalarıyla ilintili olduğu öne sürülebilir. Hristiyanlığı öven sözler, misyoner etkinliklerini desteklemek anlamına gelmekteydi. Dolayısıyla, Ahmet Vefik’in bu seçimi, erek dizgenin beklentileri çerçevesinde biçimlenmiştir. Bu nedenle, kültür temelli olsa da bu farklılıkların yerel kaydırma olarak değil, bir çeşit sansür olarak değerlendirilebileceği düşünülmektedir.

Mascarille’in kullandığı “traiter une âme de Turc à More” deyimini, Robert Jouanny’nin verdiği dipnotta “sertlikle, Türkler’in Afrikalı kölelerine davrandığı gibi” olarak açıklanmıştır. Erek metinde bu deyim, başka herhangi bir deyimle ikame edilmeyip “bihaberlere iş keser; hürüklerinin yolunu vururlar” cümlesi ile karşılanmış olması da erek kültür alıcıları tarafından olumsuz ve kabul edilemez bulunması muhtemel olan bir deyim, Ahmet Vefik tarafından sansürlenmiş olduğunu göstermektedir.

Ç. *Le Tartuffe ou L'Imposteur* ve *Tartüf*

Eleştirmenler tarafından Molière'in en önemli yapıtlarından biri sayılan *Le Tartuffe* adlı oyunun ilk üç faslı Versailles'da kral için 12 Mayıs 1664'te sahnelenmiştir. Oyunun beş fasıldan oluşan bütünü ise, prenze 29 Kasım 1664'te, halka ise 5 Ağustos 1667 ve 5 Şubat 1669'da kraliyet oyuncularını tarafından Palais-Royal'de oynanmıştır (Jouanny 621). Hayatının önemli bir bölümünde, tek bir doğru normun doğayı, akli ve özgürlüğü uzlaştırdığına inanan Molière için komedinin işlevi, *Le Tartuffe*'ün önsözünde yazdığı gibi, "kötülükleri düzeltmek"tir (Rohou 209). Oyunun yazıldığı 17. yüzyıl Fransasında, kilise en güçlü kurumlardan biriydi (Rohou 215). Kralın isteğiyle *Le Tartuffe*'ün sahnelenmesi yasaklanmıştı. Ahmet Vefik Paşa tarafından 1879-1882 yılları arasında çevrilerek yayımlanan *Tartüf*'ün Osmanlı'da oynandığına ilişkin bir bilgi yoktur.

Oyunun özgün metne dayanan kısa bir özeti şu şekilde yapılabilir:

Zengin bir adam olan Orgon, sık sık kilisede dua ederken gördüğü Tartuffe'ü evine almış, el üstünde tutmaktadır. Tartuffe'ten başka kimseyle ilgilenmemektedir. Kızı Mariane, Valère adlı bir adamla evlenmek üzere olduğu halde Orgon kızını Tartuffe'e vermeyi kararlaştırır. Bu arada Tartuffe, Orgon'un karısı Elmire'e ilan-ı aşk eder. Orgon'un oğlu Damis bu durumu Orgon'a söyleyince Orgon ona inanmaz. Oğlunu evden kovup tüm mal varlığını Tartuffe'ün üstüne geçirir. Elmire, Tartuffe'le bir buluşma ayarlayıp Orgon'un da gizlice seyretmesini sağlayarak Tartuffe'ün Orgon'a olan ihanetini açıkça gösterir. Orgon, Tartuffe'ü evden kovmaya kalkışınca Tartuffe, evin kendine ait olduğunu hatırlatır. Orgon'un yapabileceği bir şey yoktur. Daha sonra bir görevli gelerek resmen Tartuffe'e ait olan evin hemen boşaltılması gerektiğini söyler. Ardından

Valère gelerek Tartuffe’ün Orgon’u ispiyonladığını Orgon’un tutuklanacağı haberini verir. Orgon kaçmak üzereyken bir saray muhafızı gelir ve Tartuffe’ün aranan bir sabıkalı olduğunu söyleyerek prensin emriyle hapsedileceğini açıklar. Aile, krala teşekkür etmek için yola çıkarken, Orgon, Mariane ve Valère’i evlendireceğini söyler.

1. *Tartüf* ve *Le Tartuffe*: “Matriks” Normları Açısından Bir Bakış

Tartüf, kaynak metine uygun olarak serbest hece ölçüsüyle nazım biçiminde aktarılmıştır.

“Matriks” normları açısından, son faslın, kaynak metinde yedi sahneden ibaretken erek metinde sekiz sahneden oluştuğu belirtilmelidir. Bunun dışında, kaynak metinle erek metnin fasıl ve sahneleri arasında bir farklılık yoktur. Oyunlarda sahnelerin bölümlenmesi açısından bakıldığında, incelenen oyunlar içinde kaynak metin ile erek metin arasında en az farka *Tartüf*’te rastlanmıştır.

2. *Tartüf* ve *Le Tartuffe*: Metinsel-dilsel Normlar ve Kültürel Farklar

Oyundaki en önemli sözcüklerden biri, “homme de bien” sözcüğüdür. “Doğru, iyi adam” gibi anlamlarının yanısıra bu sözcük aynı zamanda “dindar, sofu” gibi anlamlara da gelmektedir. Bu sözcüğün pek çok değişik şekilde çevrilmiş ve uyarlanmış olduğunu görmek mümkündür. İlk geçtiği yerde “salih adam” (14) biçiminde çevrilen sözcük, değişik yerlerde “allah adamı”, “salih ve dindarlar” (*tous les gens de bien*), “ehl-i hayır” (*les gens de bien*) olarak çevrilmiştir. Başka bir yerde erek metinden atılmıştır.

Damis'nin Tartuffe için söylediği “cagot” sözcüğünün hafifletilerek “sofu” olarak çevrildiğini söylemek mümkündür. Çünkü, “cagot” sözcüğü içinde “ikiyüzlülük” anlamı da taşımaktadır. Dolayısıyla “yalancı sofu” veya “yalancı yobaz” anlamlarına gelebilecek bu sözcük, yalnızca “sofu” olarak çevrilmiştir. Yine başka bir yerde geçen “yalancı sofuluk” (*cagotisme*) (643), “sofuluk” olarak çevrilmiştir. “Gayretkeş” anlamına gelen “zélé” sözcüğü de din anlamında bir gayretkeşlik içermesine rağmen bu bağlamdan tamamen bağımsız olarak “kel kâhya” sözcüğü ile karşılanmıştır. Bu örnekler, bu bölümün sonunda da vurgulanacağı gibi, Ahmet Vefik'in mümkün olduğunca dinin eleştirisi biçiminde algılanabilecek sözcüklerden kaçındığını göstermektedir.

Benzer biçimde, önemli sözcüklerden biri olan ve *Don Cívani* adlı oyunda da geçen “libertinage” sözcüğü 17. yüzyılda dinsizlik ve inançsızlık anlamına gelmektedir¹³. Bu sözcük, erek metnin bir yerinde “isyan kokusu” olarak çevrilirken, bir başka yerde “küfr”, yine başka bir yerde de “havayî meşrep” olarak geçmektedir. “Münkir fasit” de sözcüğün farklı çevirilerinden biridir.

Diğer oyunlarda da geçen “ardeur” sözcüğü de sorunlu sözcüklerden biridir. Bu sözcük, “ateşlilik” ve “büyük istek” gibi anlamlara gelmektedir. Bu oyunda da Elmire'in Tartuffe'ü kandırmak için aşkına karşılık verir gibi görüldüğü sahnede söylediği “Ateşinizden yanmaya belki biraz acele edersem” biçiminde çevrilebilecek sözleri, (*Un peu trop prompt peut-être à souffrir votre ardeur*) erek metinde “Derunum belki acele eder/ De açılırsa...” (115) biçiminde “ardeur” sözcüğü çevrilmeden aktarılmıştır. Tartüf'ün oynadığı oyunu ortaya çıkarmak için olsa bile, erek metinde Elmire gibi “iyi” ve “namuslu” bir kadının “ardeur” sözcüğünü karşılayacak sözler etmesi uygun bulunmamıştır.

¹³ “Libertinage”, 19. yüzyıldan itibaren yalnızca “cinsel özgürlükçülük” anlamında kullanılmaya başlanmıştır.

Metindeki “prince” sözcüğü de önemli ve farklı yerlerde farklı biçimde çevrilen ve uyarlanan kelimelerdendir. Kaynak metindeki “Prens tarafından” (*la part du Prince*) “emr-i âli”, “Prensın yararı” (*l'intérêt du Prince*) “şaha sadakat”, “prens” (*prince*) ise “cihanban” olarak uyarlanmıştır. Benzer biçimde, “prensine hizmet için” (*pour servir son prince*) söz grubu, “prensese”in (*princesse*) “sultan”a uyarlandığı gibi uyarlanmamış, onun yerine “ devlet uğruna” söz grubu tercih edilmiştir. “Namuslu geçinme sanatı” gibi çevrilebilecek “le métier de prude” ise “sofuluk” olarak çevrilmiştir.

Erek dizge açısından düşünüldüğünde, “dindar”, “inançsızlık”, “ateşlilik, büyük istek” ve prensin erek dizgedeki karşılığı olabilecek “veliaht” gibi anlamlara gelen sözcüklerin doğrudan çevrilmemesi anlaşılır görünmektedir. Bu bölümün beşinci kısmında *Adamcıl* adlı oyunun incelemesinde de söz edileceği gibi, politik anlamda potansiyel olarak “tehlikeli” olabilecek sözcüklerin her defasında farklı çevrilmesi veya hiç aktarılmaması, Ahmet Vefik tarafından bir taktik olarak kullanılmakta ve bu taktik bir bütün olarak oyunun mesajının gücünü ve vurgusunu azaltmaktadır.

Ancak, kaynak metinle erek metin arasında “eşdeğerlilik” olarak adlandırılabilir örnekler de bulunmaktadır. Tek bir yerde geçen “dindar kadın” (*femme de bien*) sözcüğü “sofu” olarak çevrilmiştir. Benzer biçimde, kaynak metinde geçen “bu aziz kişi” (*ce dévot personnage*) (641) söz grubu, “mübarek zat” olarak çevrilmiştir.

Popovic’in kavramıyla “yerel kaydırma” olarak nitelendirilebilecek farklılıklara örnek olarak, “prensese”in (*princesse*) “sultan”, “altı mangır”ın (*six deniers*) “altı akçe”, “mal sahibi gibi yerleşmek” anlamına gelen “s’impatroniser” deyiminin ise “ağalar gibi hükümet sürmek” olarak aktarılması gösterilebilir.

Teoloji alanında bir kişi için kullanılan “doktor” (*docteur*) sıfatı da erek metinde “hoca” olarak uyarlanmıştır. Görüldüğü gibi bu farklılıklar, “yanlış” çeviriden ya da kültürler arasındaki epistemolojik farklara dayanan alımlama hatalarından kaynaklanmamaktadır. Bunlar, erek kültür açısından oyunun daha iyi alımlanmasını sağlayan değişikliklerdir.

Benzer biçimde kadınların giyim kuşamlarına ve süslerine yönelik maddî kültürel öğeler içeren “düzgün, rastık” sözcükleri de “yerel kaydırma” olarak görülmelidir. “Düzgün” ve “rastık” sözcükleri, “ruj ve peçedeki benekler” (*rouge et mouches*) sözcüklerinin karşılığı olarak kullanılmıştır. “Eşarp” olarak çevrilebilecek “mouchoir” sözcüğü ise yerel kaydırma ile “çevre” olarak aktarılmıştır. Robert Jouanny’nin verdiği bilgiye göre burada söz konusu olan “mouchoir de col”dür, bu kadınların boyunlarını örtmede kullandıkları dantelli bir giyim eşyasıdır. Ayrıca, 17. yüzyıl Fransasında, Rönesans ve Orta Çağ ölçütlerine göre, kadınların dekolteleri fazla açık görülmektedir. Ahmet Vefik’in uyarladığı “çevre” sözcüğü ise, *Örnekleriyle Türkçe Sözlük*’te “etrafi kıvrılıp oya veya nakışla süslenmiş tülbent, yemeni” olarak geçmektedir. Tartuffe’ün uşağı için, kaynak metinde “bir hizmetçi”nin sözleri, erek metinde Dorine’in sözleri olarak gösterilen şu sözler önemlidir: “Düzgün, rastığı döker savurur./ Hatta geçen gün o hain hödük/ Bir çevremizi eliyile yırttı/ Buruşuğunu gidermek için/ Kitap arası sıkıştırmıştım,/ Gördü, kudurdu, köpürdü herif/ Pare pare yırtıp ovaladı/ Şeytan ziynetini kitap içine/ Komak kebayır isyandır dedi” (23).

Kaynak metinde bu bölüm şöyledir: “Ve kurdelalarımızı, rujumuzu ve peçe beneklerimizi atarak/ Geçen gün, o hain, elleriyle parçaladı,/ *Fleur des*

Saints kitabı içinde bulduğu bir eşarbi/ Dedi ki korkunç bir suç işleyerek birbirine karıştırıyormuşuz,/ Azizlik ile şeytanın süslerini.”¹⁴ (643).

Azizlerin hayatını anlatan bir kitap olan *Fleur des Saints*'in (Jouanny), yalnızca “kitap” olarak çevrilmiş olması önemlidir.

Başka bir örnek, kaynak metinde Tartuffe'ün yemekten sonra bir kaç kadeh şarap yuvarlaması örneğidir. Erek metne bu cümle “üç beş fincan kahve attı” biçiminde uyarlanmıştır. Yerel kaydırma olarak nitelendirilebilecek bu farklılık, erek kültürde, bir din adamının şarap içmeyeceği beklentisi ile uyumludur.

Metinde dinî uzantısı olan “église” sözcüğü ise “eşdeğerlilik” gözetilerek Türkçe karşılığına uygun biçimde “kilise” olarak çevrilmiştir. Bu da dinsel ve siyasal bakımdan can alıcı olabilecek noktalarda, Ahmet Vefik'in uyarlama veya yerel kaydırma yapmayı tercih etmediğini göstermektedir. Oyunun can alıcı noktalarında Tartuffe, hristiyan bir din adamı olarak kalır. İlk bakışta bu durumla çelişir gibi görünen ancak anlaşılabilir olan bir nokta da, erek metne (bazen kaynak metinde aynı anlama gelecek bir sözcük bulunmasa da) eklenmiş ve uyarlanmış olan “elhamdulillah”, “tebarekallah”, “maşallah” gibi sözcüklerin varlığıdır. Ahmet Vefik, dinin siyasi boyutunun karışabileceği ve eleştirilerin yöneltildiği noktalarda, yapıtta “harfîyyen tercüme” yöntemini seçerek bu oyunun batı kültürüne ait olduğunu hatırlatmaktadır. Ancak, gündelik ve ilk bakışta siyasi uzantısı belirgin olmayan konuşmalarda “uyarlama”yı hatta “yeniden yazma”yı seçmektedir. Böylece, “kabul edilebilir” çeviri normlarına yakın durarak yeni bir tür olan tiyatronun halk tarafından benimsenmesine çalışmış olabilir. Örneğin, Tartuffe'ün Dorine'e göğsünü örtmesi yolundaki uyarısı, “ben namahreme

¹⁴ “Et jeter nos rubans, notre rouge et nos mouches./ Le traître l'autre jour, nous rompit de ses mains,/ Un mouchoir qu'il trouva dans une Fleur des Saints/ Disant que nous mêlions, par un

bakmak istemem” biçiminde “namahrem” sözcüğünün eklenmesiyle uyarlanmıştır.

“İğrenç” biçiminde çevrilebilecek “abominable” sözcüğü ise, Orgon’un Tartuffe, Elmire’e ilan-ı aşk ettiği için kullandığı sözcüktür. Ahmet Vefik Paşa, böyle bir duruma ve Tartuffe’e bu sıfatı “az gördüğünden” ve belki de Orgon’un verdiği tepkiyi güçlendirmek için Orgon’a Tartuffe için “pek habis, pek kerih, pek merdut” sözlerini söyletmiştir. Ayrıca, erek metinde Orgon, eşine aşk ilan eden Tartuffe’e karşı kaynak metne göre daha fazla “öfkelenmiş” görünmektedir. Çeviri metinde “Ey, bak edepsiz, gürültü etme!/ Uzatma hemen çık, cehennem ol!” (123) sözleri, özgün metinde “Bu lafların zamanı değil/ Evden derhal ayrılmak gerekiyor.”¹⁵ şeklinde yer almaktadır.

Tartuffe’ün ikiyüzlülüğüne kanaat getirdikten sonra Orgon’un tüm “dindar”lara (*les gens de bien*) karşı olacağını söylediği beşinci faslın ilk sahnesinde, erek metindeki söylem güçsüz kalmış görünmektedir. Vefik Paşa çevirisinde Orgon, “Ah, artık sofu/ Lardan da geçtim bundan sonra ben./ Pek ikrah ettim, onlara yapmıyacağım/ Yoktur.” (129) derken kaynak metinde “şeytan” sözcüğünün varlığıyla bu sözler daha çarpıcıdır: “Artık tamam, bütün dindarlardan vazgeçiyorum:/ Bundan böyle onlara nefretim korkunç olacak./ Ve onlar için bir şeytandan daha beter olacağım”.¹⁶

Benzer biçimde, Cléante’ın “Peki zamanımızda hiç gerçek sofu yok mudur?” (*Et qu’aucun vrai dévot ne se trouve aujourd’hui?*) şeklindeki sözlerindeki “gerçek” sözcüğü üç sözcükle birden karşılanarak anlamın

crime effroyable./ Avec la sainteté les parures du diable”

¹⁵ “Ces discours ne sont plus de saison: / Il faut, tout sur-le-champ, sortir de la maison”

¹⁶ “C’en est fait, je renonce à tous les gens de bien: / J’en aurai désormais un horreur effroyable./ Et m’en vais devenir pour eux pire qu’un diable”

güçlendirilmesine çalışılmıştır: “Zamanemizde mutekit, zahit, salih sofular yok mudur güya?” (130).

Mariane’in yarı hizmetçisi, yarı arkadaşı konumunda olan Dorine (*fille suivante*), böyle bir ünvanın erek kültürde var olmaması nedeniyle çevrilmemiş, böylece Dorine’in konumu erek metinde olduğundan daha aşağıya çekilmiştir. Dorine, hizmetçi konumuna daha yakın duruma getirilmiştir. Orgon’un Dorine’e kızgınlıkla söylediği ve “cicim, sevgilim” olarak çevrilebilecek “ma mie” sözcüğü geçtiği iki yerde de çevirisiz kalmıştır.

Ayrıca, erek metinde Dorine’in Orgon’a olan sözleri yumuşatılmaya çalışılmış ve iki ayrı yerde, kaynak metinde olmadığı halde “zavallı adam” sözleri eklenmiştir. Orgon’un Bay Loyal’e olan sözleri ise sertleştirilerek “bırakın bizi ” (*laissez-nous*) yerine “defolun” sözcüğü kullanılmıştır.

3. *Tartüf*’te “Sansür”

Ahlakî ölçütü dikkate almak bağlamında Ahmet Vefik’in yaptığı bir seçim, metnin bir kısmının çeviriden atılmasıyla sonuçlanmıştır. *Tartuffe*’ün “Örtün şu göğsünüzü;/ Ben namahreme bakmak istemem./ Ruha bu şeyler sıklet verir de/ Akla türlü şeytanat getirir” biçimindeki uyarısına, erek metinde Dorine şu karşılığı verir: “Siz öyle ise pek mailsiniz,/ Baştan çıkmaya çok kabilsiniz/ Lâkin ben sizin gibi değilim./ Bir kız ağzına eğer yakışsa/ Ben de Molyer’in kavlini derim.” Molière’in özgün metindeki “kavli” ise şöyledir: “Demek suçta pek eğilimlisiniz,/ Ve çıplak ten, hislerinizi pek etkiliyor?/ Nasıl bir ateşin başınıza çıktığını bilmiyorum:/ Ama gözümü dikmek için sizin kadar aceleci

değilim,/ Ve sizi baştan aşağı çıplak görseydim bile,/ Teniniz bana çekici gelmezdi.”¹⁷ (669).

Erek kültürde, ahlak açısından Ahmet Vefik, “bir kız ağzına yakışmayacağını” düşünerek bu kısmı sansürlemiş, ardından yeniden yazarak “Molyer’in kavlini derim” biçiminde aktarmıştır. Böyle bir yeniden yazma, erek metne bir ortaoyunu havası da katmıştır. Ayrıca kaynak metinde benzeri sözcük bulunmadığı halde, erek metinde Orgon’un Dorine’e iki farklı yerde “edepsiz” ve “beşaret” demesi dikkate değerdir (46-47).

Adamcıl’da olduğu gibi *Tartüf*’te de “hristiyan” sözcüğü sansüre uğramıştır. “Hristiyan erdemi” veya “Hristiyan merhameti” biçiminde çevrilebilecek “la charité chrétienne” söz grubunun “lütf” olarak çevrilmesinin yanısıra, “saldırıyı affetmek bir hristiyanlık değil midir” gibi çevrilebilecek “n’est-il pas d’un chrétien de pardonner l’offense” söz grubu, “affetmek yok mu?” biçiminde “hristiyan” sözcüğü atılarak kısaltılmıştır. Ayrıca, “ilahi bakışlar” (*divins regards*) “dilfirib gözler” olarak uyarlanmıştır. Uyarlama olarak kaynak metinde yer almasa da eklenmiş cümleler de vardır. Örneğin, “Ne oruç kâr etti, ne de dua!/ Kible-i hatır, hüsnünüz oldu” cümleleri Tartuffe’ün Elmire’e söylediği sözlere eklenmiştir. Bir sonraki bölümde *Adamcıl* oyununun incelenmesinde de söz edileceği gibi, bu tip yeniden yazmaların 19. yüzyıl Osmanlısında yürütülen misyoner etkinlikleriyle ilişkisi olabileceği düşünülmektedir.

Tartuffe’ü tutuklamaya gelen muhafızın sözlerinin neredeyse yalnızca yarısının çevrilmiş olması dikkate değerdir. Muhafızın konuşmasında bazen Tartuffe’e bazen de prence dair olan “o” (*il*) adlı dikkat çekiyor. Erek metinde

¹⁷ “Vous êtes donc bien tendre à la tentation,/ Et la chair sur vos sens fait grande impression?/ Certes je ne sais pas quelle chaleur vous monte:/ Mais à convoiter, moi, je ne suis point si prompte,/ Et je vous verrois nu du haut jusques en bas,/ Que toute votre peau ne me tenteroit pas.”

ise, bu adılın “Hüda”ya bağlanmış olması önemlidir. Metnin son sözlerinde, kaynak metinde “Prens”ten bahsedilirken erek metinde “Hüda” dan bahsedilmektedir. Son sahnede “büyük Prens”e giderek iyiliği için ona teşekkür etmelerini söyleyen Cléante’a Orgon şöyle yanıt verir: “Evet, iyi söyledin: neşeyle onun ayağına gidelim/ Kalbinin bize gösterdiği iyilikler için şükredelim”¹⁸. Vefik Paşa çevirisinde ise Cléante “Biz şimdi secde-i şükre varıp/ Halimize bin hamedelim” demektedir. Orgon’un buna verdiği yanıt da şudur: “Evet. Söz de bu: Yüzlerimizi/ Yerlere sürüp mahmedet edip/ Ondan gelelim” (155). Böylece “prens”, erek metinde “tanrı” ile yer değiştirmiştir. Ayrıca, Elmire, erek metinde “elhamdüllillah” demektedir.

Konu din, özellikle de yalancı sofuluk olunca, “prens” sözcüğünün “hüda” olarak aktarılması metnin din eleştirisi gibi algılanmaması açısından Ahmet Vefik tarafından başvurulmuş bir yol olabilir. Böyle bir değişiklik, oyunun bütünü ve genel anlamı düşünüldüğünde çarpıcıdır. Son kertede ayağına gidilen, ayağına kapanılan kaynak metinde olduğu gibi devlet veya hükümdar değil, din ve Tanrı’dır. Bu sonuç, Parla’nın “mutlak bir İslâm kültürü ve epistemolojisi”ne bağlılık olarak kavramsallaştırdığı durum ile uyum içindedir (*Babalar ve Oğullar* 20). Bilgi kuramı açısından düşünüldüğünde, Parla’ya göre İslam epistemolojisi, Tanzimat dönemi yapıtlarındaki gerçekçilik anlayışını ve gerçeğe ulaşma yollarını belirlemiştir (20).

¹⁸ “Oui, c’est bien dit: allons à ses pieds avec joie/ Nous louer des bontés que son coeur nous déploie”.

D. *Le Misanthrope* ve *Adamcıl*

İlk olarak kraliyet sarayında (*Palais-Royal*) 4 Haziran 1666'da oynanmış olan *Le Misanthrope*, seyirci tarafından beğenilmemişti (Jouanny 811). Oysa *Le Misanthrope*, *L'Ecole des Femmes* ile birlikte, Molière'in 17. yüzyıl Fransasının toplumsal yaşamının etik ve estetik yönlerini en iyi yansıtan oyunlarından biri olarak kabul edilmektedir (Bury 68). 1879-1882 yılları arasında Ahmet Vefik Paşa'nın çevirip yayımladığı oyunlar arasında olan *Adamcıl*'ın Osmanlı'da oynandığına dair bir bilgi yoktur.

Molière ve Ahmet Vefik'in yapıtlarını karşılaştırmadan önce, Molière'in *Le Misanthrope*'unu temel alan kısa bir özet şu şekilde yapılabilir:

Birinci fasıl, Alceste ile Philinte'in insan doğasına ilişkin düşüncelerini tartışmaları ile başlar. Alceste, insan doğasının kötü olduğuna inanmakta, her yerde gördüğü çıkarıcılık ve ikiyüzlülüğü eleştirmektedir. Ona göre insan ne düşünüyorsa onu söylemelidir. Arkadaşı Philinte ise, insanları oldukları gibi kabul ettiğini söyler. O sırada sarayda önemli bir mevki bulunan Oronte yanlarına gelir. Yazdığı soneyi Alceste'ye okur. Alceste bu şiiri çok kötü bulduğunu açıkça söyler. İkinci fasılda, Alceste, sevgilisi Célimène'in herkese yüz verdiğinden yakınmaktadır. Celimène ise onun herkesi kıskandığından şikâyetçidir. O sırada Celimène'in aşıklarından olan Clitandre ve Acaste adlı iki marki gelir. Célimène, Clitandre, Acaste, çeşitli ortak tanıdıklardan söz ederler, Célimène hepsini eleştirir. Alceste, Clitandre ve Acaste'ı Célimène'i pohpohlamakla suçlarken Célimène de Alceste'in her ne olursa olsun karşıt fikri savunduğunu söyler. Daha sonra bir muhafız gelerek Alceste'in saraydan çağırıldığını haber verir. Alceste emre uyacağını ancak Oronte'un şiirinin kötülüğüne ilişkin fikrini değiştirmeyeceğini söyler. Üçüncü fasılda, Arsinoé,

Célimène’i ziyarete gelir ve onun rahat tavırlarının toplantılarda eleştirildiğinden söz eder. Célimène de aynı kibarlıkla meclislerde Arsinoé’den üstüne vazife olmayan işleri yapan, her işte fesat arayıp gereksiz ahlak dersleri veren bir kadın olarak söz edildiğini söyler. Daha sonra Arsinoé, Alceste’e Célimène’in onu aldattığını kanıtlayacağını vaad eder. Dördüncü fasılda, Philinte, Alceste’in mahkemede şiiirin kötü olduğuna dair düşüncesinden dönmediğini anlatır. Alceste, Célimène’in onu aldattığını öğrendiğini, cebinde Célimène’in Oronte’a eliyle yazdığı bir mektup olduğunu söyler. Alceste, Célimène’den öç almak için Eliante’tan sevgisini kabul etmesini ister. Eliante onu yatıştırmaya çalışır. O sırada gelen Célimène’e Alceste mektubu gösterir. Célimène onu bir kadına yazmış olduğunu söyler. Célimène, bu kıskanç tavırların sevgisini hak etmediğini söyler. Alceste Célimène’e aşık olduğunu tekrarlar. O sırada Du Bois gelerek bir dostunun Alceste’e hemen kaçması gerektiğine dair bir not bıraktığı haberini verir. Beşinci fasılda, Alceste, Philinte’e, Oronte’un kendini hayalî bir suçla saraya jurnallediğini, yirmi bin frank ödeyeceğini ve insanlık doğasına karşı ölümcül bir nefret duyduğunu anlatır. Ardından Oronte ve Alceste mektubu kime yazdığını söylemesine dair Célimène’e ısrar ederler. Célimène’in mektubu herkesin ortasında okunur, Célimène hepsini yermiştir. Sonunda Alceste’ten özür diler. Alceste, bundan böyle dünyadan elini eteğini çekerek yaşamak üzere Célimène’e evlenme teklif eder. Célimène yaşlanmadan dünyadan vazgeçemeyeceğini söyleyince Alceste, Célimène’den nefret ettiğini söyleyip Eliante’a döner. Ancak Eliante, Philinte’i seçer. Alceste tüm bu aldatmacalardan kurtulmak üzere inzivaya çekileceğini söyler. Philinte, Eliante’a, onu bu fikrinden vazgeçirmek gerektiğini söyler.

1. *Adamcıl* ve *Le Misanthrope*: “Matriks” Normları Açısından Bir Bakış

Adamcıl'a “matriks” normları çerçevesinde bakıldığında, ilk olarak göze çarpan, sahnelerin (meclis) başlangıç ve bitişlerinin özgün metinle birbirini tutmamasıdır. Bu, diğer oyunlarda da rastlanan bir durumdur. Benzer biçimde, özgün metinde tekrarlara dayanan kimi konuşmalar ya kısaltılmış ya atlanmıştır. Böylelikle, birer cümle söylenen karşılıklı kısa konuşmalar, Ahmet Vefik tarafından daha uzun konuşmalara dönüştürülmüştür.

Bu duruma, *Adamcıl*'dan bir örnek vermek gerekirse, Zabit'in Alceste'i almaya geldiği ikinci fasılın altıncı sahnesinde Alceste'in “Kim? Ben mi efendim?” (*Qui? Moi, monsieur?*) sorusu ile Zabit'in “Siz, kendiniz” (*vous-même*) (843) şeklinde verdiği yanıt atlanmıştır.

Bir başka örneğe, beşinci fasılın üçüncü sahnesinde, Oronte ile Alceste'in Célimène'e kimi seçtiğine dair fikrini söylemesi için ısrar etmelerinde rastlanır. Burada Alceste de Oronte da Célimène'e ısrar ederken benzer sözcükler kullandıkları için, bu bölüm Ahmet Vefik tarafından kısaltılmış ve Oronte ile Alceste ikişer defa konuşmuşlardır. Kaynak metinde ise üçer defa söz almışlar ancak daha kısa konuşmuşlardır. Dolayısıyla, içerik açısından anlamda herhangi bir kayma göze çarpmasa da erek metinde biçimsel olarak bir farklılık bulunmaktadır.

Diğer oyunlarda da bu duruma sıklıkla rastlanması, Ahmet Vefik'in bu kısaltmaları sistemli bir biçimde yaptığının göstergesidir. Ahmet Vefik'in özgün metinde olduğu biçimiyle ısrar ve tekrara yer vermemesi, tiyatrunun erek kültür için yeni bir tür olmasıyla ilişkilendirilebilir. Batıdan gelen bir tür olarak tiyatroyu, Ahmet Vefik'in, ortaoyununda Pişekâr ile Kavuklu'nun karşılıklı konuşmalarını andıracak biçimde göstermek istemediği düşünülebilir. Bu durum,

Ahmet Vefik'in batılı bir tür olarak tiyatroyu "ortaoyunu olmayan" biçiminde tanımladığını düşündürmektedir. Böylece erek dizgenin geleneksel tiyatrosu olan ortaoyunu ile ilişki kurmak yerine Batıdan gelen bir tür olarak tiyatronun yeni bir tür olduğunu göstermeyi seçmiştir denilebilir.

Eski yazı nüshanın belli bir bölümünde Klitandr, Akast ve Oront adlarının birbirlerine karıştığını görüyoruz. Özön'ün hazırladığı yeni yazı nüshada bu karışıklık düzeltilmiştir (70-73).

Ayrıca, eski yazı nüshada Célimène ile Arsinoé'nin bu konuşması üçüncü faslın beşinci sahnesinde geçmektedir. Célimène, bir mektup yazması gerektiği bahanesiyle Arsinoé ile Alceste'i yalnız bırakmadan önce, eski yazı nüshada üçüncü faslın altıncı sahnesine geçilmiştir. Yeni yazı nüshada ve özgün metinde ise, Célimène, Arsinoé ile Alceste'i dördüncü sahnenin sonunda yalnız bırakmaktadır.

Beşinci faslın üçüncü sahnesinde, Acaste'ın Célimène'in yazmış olduğu mektubu okuması sırasında, kaynak metinde sözü Clitandre almaktadır. Erek metinde ise Clitandre adı geçmediğinden, bütün sözleri Acaste söylüyor görünmektedir. Philinte'in Alceste'i "inziva" niyetinden vazgeçirmek için söylediği son sözler ise, eski yazı nüshada, Clitandre tarafından söylenmiş görünmektedir.

Kaynak metinde ve erek metnin yeni yazı nüshasında beşinci fasıl dört sahneden ibaret iken, erek metnin eski yazı nüshasında, yedi sahneden oluşmaktadır.

2. *Adamcıl* ve *Le Misanthrope*: Metinsel-dilsel Normlar ve Kültürel Farklar

Fransız kültürü ile Osmanlı kültürü arasındaki belirgin farklılıklardan biri, kaynak kültürde varolduğu biçimiyle erek kültürde aristokrat sınıfının bulunmayışıdır. Bu çalışmanın “Giriş” bölümünde de belirtildiği gibi, batılı oyunların uyarlanmasından yana olan Reşat Nuri, “kontlar, kontesler, şövalyeler ve saire”nin hem oyuncu hem de izleyiciyi açısından “birer anlaşılmaz kukladan ibaret kaldıkları” düşüncesindedir (Güray 69).

Ahmet Vefik de *Adamcıl*’da, kaynak kültür olan Fransız kültürüne ait ünvan belirten sözcükleri (*madame, monsieur, vicomte, marquis* gibi), bazen, erek kültüre ait isimlere çevirip uyarlamış, bazen olduğu gibi bırakmış, bazen de tamamen oyundan atmıştır.

Bu çalışmada incelenen diğer oyunları da düşünerek bir genelleme yapılacak olursa, Ahmet Vefik’in genel eğiliminin “monsieur, madame, messieurs” gibi sözcükleri atmak veya bunları “efendim, hanım, efendiler” biçiminde aktarmak olduğu söylenebilir. Bu çerçevede, verilebilecek örneklerden biri, *Adamcıl* adlı oyunun ikinci faslının dördüncü sahnesinde, Elyant’ın “Bizimle misafirler geliyor, /Söylediler mi?” (51) biçiminde çevrilen sorusudur. Özgün yapıttaki bu cümle, “İşte bizimle gelen iki marki;/ Size söylendi mi?” şeklinde çevrilebilir¹⁹ (836).

Bu durumun saptanması, çeviri-uyarlamalarda daha az sıklıkta rastlanan “müsyü, madam” gibi sözcüklerin kullanılması üzerine dikkati çekmeyi gerektirmektedir. Acaba Ahmet Vefik Paşa, metnin hangi bölümlerinde niçin bu sözcükleri olduğu gibi bırakmayı yeğlemiştir?

¹⁹ “Voici les deux marquis qui montent avec nous; / Vous l’est-on venu dire?”

Eliante’ın, Alceste’in Célimène’le barışacağına dair inancını dile getirmesinin ardından, Alceste’in itiraz ettiği dördüncü faslın ikinci sahnesinde Ahmet Vefik Paşa, genellikle izlediği yolun tersine, “madam” sözcüğünü kullanmıştır. Aynı biçimde, Oronte’un Célimène’e kimi sevdiğine dair kararının söylemesi için ısrar ettiği bölümde, Célimène’e “madam” diye hitap eder: “Siz bakın, akti nikâhla/ Derunumu bende alırsanız/ Madam beni temin edersiniz./ Âşık-ı sadık, ıstıbahlara / Rıza veremez. Ateşi aşkım/ Makbul olduysa, bildiriniz siz.” (121-2). Oronte’un bu sözlerinden sonra gelen ilk sözünde de kaynak metinde “madame” sözcüğü geçmektedir ancak bu defa çeviride bunun yerini “efendim” almıştır: “Efendim, çok izaha ne hacet/ Kararınız ne, şunu bileyim./ İhtiyarınız malûm olsun da/ Birimizden biri bunda dursun” (122). Oronte’un bu iki konuşmasının içeriği göz önüne alındığında, “madam” sözcüğünün Oronte’un “aşk ateşinin Célimène’e makbul olup olmadığına” ilişkin konuşmasında kullanılması dikkate değer görünebilir. Bu sahnede, Alceste ile Oronte da birbirlerine “müsyü” diye seslenmektedirler. Ahlakî uzantısı olan diyaloglarda Ahmet Vefik, oyunun batı kültürüne ait olduğunu okuyucu ve izleyiciye hatırlatmaktadır.

Popovic’in “yerel kaydırma” olarak kavramsallaştırdığı ve çevirmen ile erek dizge alıcısının metni bir bütün olarak daha iyi kavramasını sağlayan farklılıklara bir örnek, özgün metinde sıklıkla geçen “Louvre” sözcüğüdür. Ahmet Vefik Paşa, bu sözcüğü her zaman “saray” olarak aktarmıştır. Benzer biçimde bir yerel kaydırma örneği de Alceste’in açılan dava için para ödeyeceğini belirtirken kaynak metindeki “yirmi bin frank” (*vingt mille francs*) sözcük öbeğinin erek metne “param” olarak aktarılmış olmasıdır. Bir başka örnek de, “aklımı kaybetmek” olarak çevrilebilecek “perdre le jugement” deyiminin, iki

sevgilinin tartışmaları sırasında Vefik Paşa tarafından “mecnun olmak” biçiminde aktarılmasıdır.

Alceste ile Philinte, Oronte’un şiirinden söz ederlerken, Philinte, Alceste’e bu konuyu yumuşaklıkla ele almasını önerir. Dizeleri kötü bulduğunu söyleyen Alceste’e özgün yapıtta Philinte şöyle yanıt vermek ister: “Ama, daha yumuşak bir anlayıştan...”. Alceste ise onun sözünü keserek şöyle der: “Şundan asla vazgeçmeyeceğim: dizeler berbat”²⁰ (844). Bu konuşma, Ahmet Vefik Paşa çevirisinde şöyle aktarılmıştır: Philinte: “Ama cüzî bir...”. Alceste: “Hayır, hayır; ben yalan söylemem, eşarı herifin sırf anzorot” (66). Burada Ahmet Vefik’in “kabul edilebilir” çeviri normlarına yakın durarak erek dizgenin edebiyat geleneği olan ortaoyunundan yararlandığını söylemek mümkündür. “Berbat” olarak çevrilebilecek özgün metindeki “éxecrables” sözcüğünün lugatçılıkla, atasözleri ve deyimlerle ilgilenen bir yazar tarafından bir halk deyimini kullanılarak “anzorot” olarak aktarılması önemlidir.

Ayrıca, eski yazı nüshada, yeni yazı nüshadan ve yapıtın özgün halinden farklı olarak Basque adlı kişi, Ahmet Vefik tarafından adı belirtilmeden sadece “uşak” olarak uyarlanmıştır. Basque ise Fransa’da bir bölge adıdır.

Arsinoé’nin Célimène’in ziyaretine geldiği üçüncü fasılın dördüncü sahnesinde, Arsinoé’nin istediği zaman sevgili edinebileceğine dair söylediklerine Célimène şöyle yanıt verir: “Öyleyse edinin madam, biz de bu işi görelim:/ Bu nadir sır ile kendinizi mutlu etmeye çalışın;/ Ve...”²¹ (852). Arsinoé, onun sözlerini keserek gitmek istediğini söyler. Belki de bu tartışmada, hem Célimène’in sözlerinin etkisini hem de Célimène’in bir anlamda “kötü”ler safında olduğu düşüncesini güçlendirmek için *Adamcıl*’da Célimène’in sözünün Arsinoé

²⁰ “P: Mais, d’un plus doux esprit...”, “A: Je n’en démordrai point: les vers sont éxecrables”

tarafından kesilmediğini, Célimène'in "Rağbet buyurun, / Aman görelim" dedikten sonra "ha ha ha ha ha" şeklinde güldüğünü görüyoruz (83).

Alceste'in Célimène'in kendisini aldattığını düşündüğü üçüncü sahnede ise, çevirideki Alceste ve Célimène'in kendi kendilerine söyledikleri cümleler, birbirlerinin duyabileceği biçimde söylenmektedir. Célimène'in erek metinde kendi kendine söylediği "O! Bir şey var!" cümlesi ise, kaynak metinde mevcut değildir.

3. *Adamcıl*'da "Sansür"

Çevirilerde atılan ve eklenen sözcükler çerçevesinde Vefik Paşa'nın yapıtlarında anlam kaymaları ve farklılıklar bu bölümde ele alınacaktır.

Çevirilerde, "La cour" ile "L'Etat" gibi sözcüklerin de nasıl aktarıldığı dikkate alınmıştır. "Cour" sözcüğü, başka anlamların yanısıra, erek dilde "saray" ve "saray erkânı" gibi anlamlara gelmektedir. Erek ve kaynak kültürlerde ortak olan bir yapıdan söz edilmesi, bir başka deyişle, kaynak metinde yer alan "saray" ögesinin tam karşılığının erek dilde ve kültürde dolaysızca karşılanabilir olması, içerdiği politik anlam da düşünüldüğünde, erek metinde, çevirmen tarafından kesin olarak verilmemesiyle sonuçlanmıştır. Dolayısıyla, iki kültür arasındaki bir özdeşlik, iki dil arasında da aynı özdeşliğin gerçekleşeceği anlamına gelmemektedir. Hatta, bu örnek açısından bakıldığında, bunun tam tersini öne sürmek olası görünmektedir. Burada önemli olan, çevirmenin belli sınırlar ve koşullar içinde yaptığı seçimlerdir.

²¹ "Ayez-en donc, Madame, et voyons cette affaire: / Par ce rare secret efforcez-vous de plaire; / Et sans..."

“La cour” (853) sözcüğü *Adamcıl*’da aynı sayfada ilk olarak “hükümet” (85) biçiminde çevrilmiş, ikinci olarak ise çevrilmeden atılmıştır. Bir sonraki sayfada ise, “la cour”, “mansıp” olarak çevrilmiştir. “Mansıp”, “büyük memurluk yeri, makam” anlamına gelmektedir (*Mükemmel Osmanlı Lügati*). Yine aynı sayfada, “la cour” çevirilmeden bırakılmıştır. Ancak, özgün metinde de yer alan ve eleştiri içeren anlatım, hedef belirtilmeden daha fazla sözcük kullanılarak aktarılma yoluna gidilmiştir. Alceste’in kaynak metindeki sözleri şu biçimde çevrilebilir: “Hükümet dışında, şüphesiz, bu desteğe/ Ve onun zamanımızda dağıttığı onur ünvanlarına sahip olunmaz”²² (854). Vefik Paşa çevirisinde ise bu sözler şöyledir: “Kenarda durup sokulamıyan/ Hami bulamaz, rütpe alamaz./ İhraz-ı paye etmiyen kişi/ Vaktin kaybeder, bir iş göremez” (87). Burada, “hükümet” sözcüğü kullanılmadığı için özgün metinde açık olarak “la cour”un vereceği, dağıtacağı onur ve şeref payeleri, dilbilimsel açıdan edilgenleştirilmiş, özne, bir kurum olarak “la cour” yerine “kenarda durup sokulamıyan” kişi olmuştur. Aynı sayfada “cour”, bir de “mansıp”ın çoğulu olan “menasip” sözcüğü ile karşılanmıştır.

Alceste’in, Célimène’den öç almak için Eliante’ın yardımını istediği dördüncü faslın üçüncü sahnesinde, “Ve onu [Célimène’i] samimî istekler aracılığıyla cezalandırmak istiyorum,/ Derin bir aşk ve saygıdeğer özen ile,/ Candan ödevler ve titiz hizmeti ile/ Bu kalp size feda olacak büyük istekle”²³ (859). demektedir. Ahmet Vefik Paşa çevirisinde bu sözler şöyle nakledilir: “Kalb-i rast size kurban olmakla,/ Canım her ande feda gitmekle,/ Huzuu huşu ile huzurda/ Secdeye varıp tapu etmekle,/ Hizmette bir an kusur etmeyip/ Fındık

²² “Hors de la cour, sans doute, on n’a pas cet appui/ Et ces titres d’honneur qu’elle donne aujourd’hui”

kabuğuna emrinizle/ Durmaz girmekle, ona cevredeyim;” (99). Buradaki “ardent” sözcüğünün, çalışmanın önceki bölümlerinde değerlendirilmiş olan diğer oyunlarda da görüldüğü gibi, çevirisiz kaldığına dikkat çekmek gerekir. Bu sözcüğün dolaysız olarak çevrilmemesi, yukarıdaki “la cour” örneğinde de olduğu gibi, kaynak metne göre daha fazla sözcük kullanarak açığı kapatma sonucunu doğurmuş görünmektedir.

Erek dizge açısından düşünüldüğünde, “la cour” ve “l’ardent” gibi politik ve ahlakî açıdan riskli olabilecek sözcüklerin doğrudan çevrilmemesi ve uyarlanmaması şaşırtıcı değildir. Politik ve ahlakî anlamda potansiyel olarak “tehlikeli” olabilecek sözcüklerin her defasında farklı çevrilmesinin veya hiç aktarılmaması, bir bakıma Ahmet Vefik tarafından bir taktik olarak kullanılmaktadır. Aynı sözcüğü oyunun çeşitli yerlerinde kullanmak yerine, sözcüğü kimi yerlerde çevirisiz bırakmak, kimi yerlerde ise farklı farklı sözcüklerle karşılamak, sözcük üzerindeki vurguyu azaltmaktadır. Bu durum, özellikle politik, dinî ve ahlakî açılımları olan sözcükler için geçerlidir. Bu taktiğin genel olarak oyunun etkisini yumuşattığı da söylenmelidir.

Alceste ile Arsinoé’nin konuşmalarında, Alceste gibi “adamcıl” bir tipte pek de uyum sağlamayan bir biçimde, Ahmet Vefik Paşa, ona şunları söyler: “Lûtfunuzun ben mahcubu oldum./ Şükrümü arz ve takdim ederim./ Ol dilâramım ahabab-ı mevdudunuz/ Olduğun, aman a Hanım,/ Rica ederim, tahattur etmez/ Misiniz âyâ!” (89). Kaynak metinde, bu sözler şöyle yer alır: “Ama bunu söylerken, rica ederim düşünüyor musunuz,/ Ki Madam, bu kişi sizin arkadaşınızdır?”²⁴ (854). Dolayısıyla, Arsinoé’nin Alceste’e söylediklerine

²³ “Et je la [Célimène] veux punir par les sincères vœux, / Par le profond amour, les soins respectueux, / Les devoirs pressés et l’assidu service/ Dont ce coeur va vous faire un ardent sacrifice”

²⁴ “Mais, en disant cela, songez-vous, je vous prie, / Que cette personne est, Madame, votre amie?”

karşılık kaynak metinde Alceste, Arsinoé'nin "lûtfundan mahcup" olmamakta ve "şükrünü arz ve takdim" etmemektedir. Bu da Alceste'in "adamcıl" oluşu ile daha uyumludur.

Son sahnede ise, Arsinoé'nin Alceste'e "ne nadan adam" (133) demesinin kaynak metinde karşılığı yoktur. Bu durum, Arsinoé'nin "kötü"ler safında yer almasının Vefik Paşa tarafından vurgulanması ile ilişkilendirilebilir. Eliante'ın daha önce Alceste'in kendisini Célimène için reddettiğini ima eden sözleri de Vefik Paşa çevirisinden anlaşılammaktadır: "Siz, bu efkârla rahata varın,/ Tesliyet bulun. Ben de kendime/ Bir niyet kurdum: İşte dostunuz,/ İstek edersem tereddüt etmez,/ Elimi, eline alır belki." (138). Kaynak metinde bu konuşma şöyledir: "Siz bu düşüncede devam edin./ Elim uzanmaktan rahatsız olmaz;/ Ve işte dostunuz, beni fazla meraklandırmadan,/ Rica edersem onu [elimi] kabul eder."²⁵ (877).

Oyunun bütünü düşünüldüğünde, Ahmet Vefik'in yaptığı kimi değişikliklerin, ekleme ve çıkarmaların, *Don Cívani*'deki kadar güçlü olmamakla birlikte, benzeri bir "iyi-kötü" kutuplaşmasını pekiştirmeye yönelik olduğu söylenebilir. Bu kutuplaşmada Alceste'in olumlandığını söylemek mümkündür.

²⁵ "Vous pouvez suivre cette pensée: / Ma main de se donner n'est pas embarrassée;/ Et voilà votre ami, sans trop m'inquiéter,/ Qui, si je l'en priois, la pourroit accepter"

SONUÇ

Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'den yaptığı beş çeviri-uyarlamayla sınırlandırılmış bu çalışma, bir genelleme yapmaktan çok, yeni bir tür olarak tiyatronun Osmanlı'da ortaya çıkmasında büyük katkısı olmuş bir yazarın çalışmalarının sınırlı bir çerçevede niteliksel olarak değerlendirilmesine yöneliktir.

Bu sınırlı çerçevede ortaya çıkan sonuç, çevirinin salt dilbilimsel bir etkinlik değil, kültürler arası bir etkileşimi içeren bir boyutu olduğunun görülmesidir. Ahmet Vefik'in beş yapıtının çoğuldizgeci bakış açısıyla incelenmesi sonucunda varılan bir başka sonuç da, bu yapıtlara ilişkin karar ve seçimlerin “eklektik, tesadüfi ve dağınık” olarak nitelendirilemeyeceğidir. Tersine, Ahmet Vefik tarafından yapılan seçimler, onun kararlarının belli bir çerçevede alınmış olduğunu göstermektedir.

Tanzimat döneminde yapılan çeviri etkinliklerinin nitelikleri ve 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı'da “terceme” üzerine yürütülen metin-dışı tartışmalar çerçevesinde düşünüldüğünde “çeviri”, “uyarlama”, “özgün” yapıt tanımlarının arasındaki geçişkenliğin bu dönemdeki çeviri etkinliklerini değerlendirmede vazgeçilmez bir ölçüt olduğu belirtilmelidir.

Tanımlar arasında böyle bir geçişkenliğin kabulü de, incelenen oyunlar üzerine çeşitli eleştirmenler tarafından “çeviri” veya “uyarlama” olarak yapılmış

katı ve kesin sınıflandırmaların geçerliliğiyle bağdaşmamaktadır. Aynı yapıt içinde çeşitli stratejilerin (ya da tarîklerin) kullanıldığını görmek mümkündür. Yapıtın hangi bölümlerinde harfiyen naklin, hangi bölümlerinde mealen naklin, hangi bölümlerinde taklidin kullanılacağını çevirmen, erek kültürün sunduğu koşullar çerçevesinde seçmek durumundadır. Erek kültürün beklentileri ile çevirmenin seçtiği hedefler, kaynak metinden kimi sözcüklerin, cümlelerin, hatta *Don Civani*'de olduğu gibi, sahnelerin atılmasının yanısıra kimi cümlelerin ve bölümlerin yeniden yazılmasına da neden olabilir.

Batı kültürüne açılma çerçevesinde bir modernleşme projesi yürütme görevini üstlenen Tanzimat yazarları, bir taraftan erek kültürün beklentilerini dikkate almak bir başka deyişle mevcut olanı korumak, öte taraftan erek kültürün benimseyip sahiplenebileceği yeni kültürel öğeleri mevcut kültüre tanıtmak gibi hassas bir denge kurmak durumunda görünmektedirler.

İncelenen oyunların sınırları içinde, özellikle politik, dinî ve ahlakî uzantıları olan kimi sahneleri, paragrafları, cümleleri ve sözcükleri Ahmet Vefik'in erek kültüre ya aktarmadığını ya da çeşitli taktikler kullanarak sözcüklerin ve dolayısıyla oyunun bütününün etkilerini azaltarak ve değiştirerek aktardığını söylemek mümkündür. Örneğin, politik anlamda “tehlikeli” sayılmayacak *Zor Nikâhı* oyunu tamamen uyarlanmıştır. *Don Civani* ve *Tartüf* gibi politik anlamda “tehlikeli” olabilecek noktalarda kaynak metne ve “yeterlilik” ilkesine yakın duran Ahmet Vefik, görece tehlikesiz noktalarda erek kültürün “kabul edilebilirlik” ilkesine yakın durmuştur denilebilir.

Politik zorunlulukların yanısıra erek kültürün beklentileri ve Ahmet Vefik'in “çeviri süreci normları” da böyle bir seçimin nedenleri arasında düşünülebilir. Başka bir olası neden de tiyatronun erek kültür için yabancı bir tür

oluşuyla ilintilendirilebilir. Tiyatronun erek kültür için yeni bir tür oluşu ve Ahmet Vefik'in bu türden yapıtları çevirmeyi seçmesi önemli bir karardır. İlk bakışta “tehlike” içermeyen çeşitli kültürel öğelerin, tiyatro gibi yabancı bir türün kaynak kültür ve dizgenin normlarına yakın olacak biçimde, başka bir deyişle “yeterli” çeviri normlarına göre erek kültüre aktarılmaya çalışılması bu türün erek kültür tarafından reddedilmesi sonucunu doğurabilirdi. Bu bağlamda, yeni bir türün, en azından “tehlikesiz” noktalarda “kabul edilebilir” çeviri normlarına uygun bir biçimde (hem çevirmen hem de hedef kitle tarafından) benimsenmesi anlaşılabilir görünmektedir.

Bu çalışmada ele alınan oyunlar içinde, *Tartif ve Adamcıl*'da Ahmet Vefik, kişilerin adlarında hiçbir değişiklik yapmamıştır. *Don Civani ve Dudu Kuşları*'nda ise az sayıda değişiklikle yetinmiştir. İlk olarak aktardığı oyun olan *Zor Nikâhı*'nda ise bütün adlar uyarlanmıştır. Ancak bütün oyunlarda çeşitli yerel kaydırmalara rastlanmıştır. Kişilerin isimlerini olduğu gibi bırakıp çeşitli yerel kaydırmalar yapmış olması, Ahmet Vefik'in kaynak dizgenin kültüründen erek dizge kültürüne bir takım öğeleri aktarmayı seçtiğini, başka bir deyişle kaynak dizgeden benimsenmesi istediği öğeleri erek kültüre tanıttığı şeklinde yorumlanabilir. Bu anlamda da Ahmet Vefik, bilinçli seçimlerde bulunan bir planlayıcıdır. Uyarlamanın tercih edilmemesi, potansiyel olarak “tehlikeli” olabilecek politik mesajlardan uzak durma çekincesinin yanısıra, kaynak metindeki kişi isimlerinin ve birtakım başka öğelerin yerleştirilmeyip bu yolla kaynak dizge kültürünün tanıtılmaya çalışılmasıyla da ilişkilendirilebilir.

Ahmet Vefik'in özellikle dinî, politik ve ahlakî uzantıları olmayan bölümleri yerel kaydırmalarla uyarlamış olması, onun iki kültür arasındaki epistemolojik farklılıklardan kaynaklanan alımlama hatasına düşmüş olduğunu

göstermez. Burada söz konusu olan, Popovic'in de söz ettiği gibi, oyunun bir bütün olarak erek kültür tarafından daha iyi alımlanmasını sağlayan farklılıklardır. Tiyatro türünü erek çoğuldizgeye tanıtmaya ve mal etmeye (*appropriation*) çerçevesinde, onun "toplumsal yarar"ı gözeterek erek dizgenin koşulları içinde kimi seçimler yaptığını söylemek mümkündür. Ayrıca, Ahmet Vefik'in oyunlarının kimi bölümlerinde tiyatroyu "ortaoyunu olmayan" biçiminde benimsemiş ve göstermiş olması, onun Tanzimat döneminde yaşamış bir kültür planlayıcısı olması bağlamında, "benimseme" (*appropriation*) kavramıyla açıklanabilir görünmektedir.

İncelenen oyunların sınırları içinde varılabilecek bir başka sonuç da, Ahmet Vefik'in tiyatroyu "ortaoyunu olmayan" olarak benimsemesinin özellikle batılı anlamda tiyatronun halkı eğitime ve ahlaki düzeltme işlevi çerçevesinde anlam kazanmasıdır. Oyunlarda ahlak ve eğitimin söz konusu olduğu noktalarda "ortaoyunu" türüyle bir bağlantı kurulmamıştır. Böyle bir kaygı güdülmendiğinde ise ortaoyunundan esinlenme, mizah öğesini de vurgulamak amacıyla pekiştirilmiştir. Bu duruma istisna sayılabilecek bir örnek ise, *Tartüf*'te Dorine'in "Molyer'in kavlini derim" sözleriyle oyuna hem ortaoyunu havası katması hem de bir kadının ağzına neyin yakışıp yakışmayacağı konusunda ahlak dersi vermesi olabilir. Bu örnekte Vefik Paşa, bu kez, ahlaki düzeltmek için ortaoyunu geleneğinden faydalanmaktadır.

Bilgi kuramı açısından düşünüldüğünde, Tanzimat yazarlarının referans noktaları mutlak bir İslam kültürü ve epistemolojisine dayanmaktadır (Parla, *Babalar ve Oğullar* 20). Tanzimat döneminde verilen yapıtlardaki "arındırılmış bir ahlak sistemi" içinde iyi-kötü, kadın-erkek, duygu-akıl gibi ikili karşıtlıkların keskinliği (152-3) dikkate alındığında Don Civani'nin "kötü" oluşunun çevirmen

tarafından vurgulanması bir anlam ifade eder. Bu durum, Ahmet Vefik'in "alımlama sorunu"ndan çok "alımlama tercihi"yle ilişkili görünmektedir. Bu tercih, erek dizge alıcılarının beklenti ve zevklerinin de göz önüne alınmasıyla ilintilidir.

Ahmet Vefik Paşa, Molière gibi eleştirel bir bakış açısına sahip ve komediyi yanlışları düzeltmek için bir araç olarak gören bir yazarın yapıtlarını erek kültüre aktarmayı seçmiştir. Bir başka deyişle "süreç öncesi çeviri normları", Ahmet Vefik'in yeni bir tür olan tiyatroyu ve Molière'i seçmesine yönelik işlemiştir. Aslında 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 benzemektedir. İki dönem arasındaki bu benzerlik, Ahmet Vefik'in süreç öncesi çeviri normlarını etkilemiş olmalıdır.

Epistemolojik açıdan bakıldığında Molière'in ve 17. yüzyıl Fransasının aydınlarının akılcılıkla olan ilişkisi de Tanzimat aydınlarının modernleşme projesinin yapı taşlarından biri olan akılcılığa bakışları ile örtüşür görünmektedir. Osmanlı ve Batı ikili karşıtlığında epistemolojik açıdan farklı iki gelenek arasında kültürel aktarımda bulunma görevini üstlenen ve erek dizgenin "repertuar"ını genişletmeye çalışan Ahmet Vefik'in kültürel aktarımın olduğu kadar kültürel değişimin de öznesi olduğunu öne sürmek yanlış olmaz. İki farklı kültür ve iki farklı edebî gelenek arasında aracılık yapan Ahmet Vefik'in tiyatro gibi erek kültür için yeni bir edebî türü seçmiş olması da onun bir "kültür planlayıcısı" olması çerçevesinde özellikle anlamlıdır. Vefik Paşa'nın dil, lugatçılık ve tarih alanlarındaki çalışmaları çerçevesinde Türkçülük akımının öncülerinden

sayılması, onun Tanzimat dönemindeki kültür planlayıcılarından olması ile ilişkilendirilebilir.

Tanzimat edebiyatında Batı'dan gelen roman ve tiyatro gibi yeni türlerin Osmanlı'ya aktarılması çerçevesinde düşünüldüğünde çeviri edebiyatının önemi daha iyi anlaşılır. Osmanlı çoğuldizgesi içinde çevirinin birincil konumda olmasını sağlayan çeşitli koşulların varlığı, çeviri ile özgün yapıt arasındaki sınırların bulanık olması (Even-Zohar, "Yazınsal-Çoğuldizge İçinde..." 199) ve özellikle çoğuldizge içinde yaşanan "dönüm noktaları, bunalımlar ve yazınsal boşluklar" (195) çerçevesinde, Tanzimat döneminde çeviri edebiyatının birincil konumda olduğunu öne sürmek mümkündür.

SEÇİLMİŞ BIBLİYOGRAFYA

- Aksoy, Berrin. *Geçmişten Günümüze Yazın Çevirisi*. Ankara: İmge Kitabevi, 2002.
- And, Metin. *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*. Ankara: Türkiye İş Bankası, 1972.
- Bastin, Georges L. “Adaptation”. Baker 5-8.
- Bury, Emmanuel. *Le Classicisme: L’Avènement du Modèle Littéraire Français 1660-1680*. Paris: Nathan Université, 1993.
- “Commedia dell’Arte”. 31 Mayıs 2004. <<http://www.american.edu/>>.
- Demircioğlu, Cemal. “19. Yüzyıl Sonu Türk Edebiyatında ‘Tercüme’ Kavramı”. *Journal of Turkish Studies* (Türklük Bilgisi Araştırmaları) 2.27 (2003): 13-31.
- Dino, Güzin. *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1978.
- Enginün, İnci. *Mukayeseli Edebiyat*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992.
- Ercilasun, Bilge. *Servet-i Fünun’da Edebî Tenkit*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1998.
- Even-Zohar, Itamar. “Culture Planning and The Market: Making and Maintaining Socio-Semiotic Entities”. 1 Aralık 2003. <<http://www.spinoza.tau.ac.il/toury/>>.
- . “Yazınsal Çoğuldizge İçinde Çeviri Yazının Durumu”. Çev. Saliha Paker. *Çeviri Seçkisi II*. Rifat 191-201.
- Fawcett, Peter. “Ideology and Translation”. Baker 106-111.
- Göktürk, Akşit. *Çeviri: Dillerin Dili*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.
- Güray, Sevim. *Ahmet Vefik Paşa*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1966.

- Gürçağlar, Şehnaz Tahir. “Çoğuldizge Kuramı: Uygulamalar, Eleştiriler”. Rifat 243-268.
- Holbrook, Victoria R. “Concealed Facts, Translation and The Turkish Literary Past”. Paker 77-107.
- Kahraman, Hasan Bülent. “Türk Romanının Sekülerleşmesi”. *Hürriyet Gösteri* (Nisan 2003): 24-30.
- Kayaoğlu, Taceddin. *Türkiyede Tercüme Müesseseleri*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 1998.
- Kudret, Cevdet. *Ortaoyunu II*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1994.
- . *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1940.
- Levend, Agâh Sırrı. *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1998.
- Molière, Jean Baptiste. *Oevres Complètes de Molière*. Haz. Robert Jouanny. Paris: Classiques Garnier, 1989.
- . “Dom Juan ou Le Festin de Pierre”. Jouanny 707-776.
- . “Le Mariage Forcé”. Jouanny 543-574.
- . “Le Misanthrope”. Jouanny 811-877.
- . “Les Précieuses Ridicules”. Jouanny 189-220.
- . “Le Tartuffe ou L’Imposteur”. Jouanny 621-706.
- . *Adamcıl*. Çev. Ahmet Vefik. Y.y.y.: y.y., t.y.
- . *Don Civani*. Çev. Ahmet Vefik. Bursa: Bursa Vilâyet Matbaası, 1879-1882.
- . *Tartüf*. Çev. Ahmet Vefik. Bursa: Bursa Vilâyet Matbaası, 1879-1882.
- . *Tutu Kuşları*. Çev. Ahmet Vefik. Bursa: Bursa Vilâyet Matbaası, 1879-1882.
- . *Zor Nikâh*. Çev. Ahmet Vefik. İstanbul: Matbaa-i Âmire, 1870.
- Öner, Işın Bengi. “Çeviribilimde Bireysel Kuramlardan Geniş Ölçekli Bir Bakış Açısına Doğru”. Rifat 195-217.
- Önertoy, Olcay. *Tanzimat Döneminde Edebiyat Anlayışı*. Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi, 1981.

- Özön, Mustafa Nihat. “Adamcıl İçin”. *Adamcıl*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1933.
- . “Don Civani İçin”. *Don Civani*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1933.
- . “Dudu Kuşları İçin”. *Dudu Kuşları*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1933.
- . “Tartüf İçin”. *Tartüf*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1933.
- . “Zor Nikâhı İçin”. *Zor Nikâhı*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1933.
- Paker, Saliha. “Çeviride ‘Yanlış/Doğru’ Sorunu ve Şiir Çevirisinin Değerlendirilmesi”.
Rifat 153-164.
- . “Nineteenth-Century Ottoman Adaptations of Molière”. *Proceedings of the XIIIth Congress of the International Comparative Literature Association*. Münih: Space and Boundaries, 1988. 383-387.
- . “Preface”. Paker vii-xix.
- . “Tanzimat Döneminde Avrupa Edebiyatından Çeviriler: Coğul-Dizge Kuramı Açısından Bir Değerlendirme”. *Metis Çeviri 1* (Güz 1987): 31-43.
- . “Translation as *Terceme* and *Nazire* Culture-bound Concepts and their Implications for a Conceptual Framework for Research on Ottoman Translation History”. *Crosscultural Transgressions Research Models in Translation Studies II Historical and Ideological Issues*. Ed. Theo Hermans. Manchester: St. Jerome Publishing, 2002.
- . *Translations: (Re)shaping of Literature and Culture*. İstanbul: Boğaziçi University Press, 2002.
- . “Turkish Tradition”. Baker 571-582.
- Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim, 1993.
- . “Tanzimat’ta Shakespeare Çevirileri: Duyumların Fikirlerle Çevrilmesi”. *Metis Çeviri 1* (Güz 1987): 22-6.

- Perin, Cevdet. *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*. İstanbul: Pulhan Matbaası, 1946.
- Popovic, Anton. “Çeviri Çözümlemesinde ‘Değiş Kaydırma’ Kavramı”. Çev. Yurdanur Salman. *Çeviri Seçkisi II*. Rifat 133-140.
- Rifat, Mehmet, haz. *Çeviri Seçkisi I: Çeviriyi Düşünenler*. İstanbul: Dünya Yayıncılık, 2003.
- . *Çeviri Seçkisi 2: Çeviri(bilim) Nedir? Başkasının Bakışı*. İstanbul: Dünya Yayıncılık, 2004.
- Rifat, Mehmet. “Göstergebilim Açısından Çeviri Etkinliği, Çeviri Kuramı ve Çeviri Kuramının Kuramı”. *Çeviri Seçkisi I*. Rifat 289-307.
- Rohou, Jean. *Histoire De La Littérature Française Du XVIIè Siècle*. Paris: Nathan Université, 1989.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: İbrahim Horoz Basımevi, 1956.
- Toska, Zehra. “Evaluative Approaches to Translated Ottoman Turkish Literature in Future Research”. Paker 58-76.
- Toury, Gideon. “Culture Planning and Translation”. 1 Aralık 2003.
<<http://www.spinoza.tau.ac.il/>>.
- . “Çeviri Normlarının Doğası ve Çevirideki Rolü”. Çev. Arzu Eker. *Çeviri Seçkisi II*. Rifat 233-254.
- Tuncel, Bedrettin. *L’Introducteur de Molière en Turquie: Ahmet Vefik Pacha*. Ankara: Başnur, 1973.
- Türkmen, Nihal. “Ortaoyunu’nun Eskiliği”. 31 Mayıs 2004.
<<http://www.halksahnesi.org/>>.
- Ülken, Hilmi Ziya. *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*. İstanbul: Ülken Yayınları, 1997.
- Woodsworth, Judith. “History of Translation”. Baker 100-105.

Yalçın, Murat, haz. *Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

ÖZGEÇMİŞ

M. Gül Uluğtekin, 1976'da Ankara'da doğdu. 1994'te Ankara Tefvik Fikret Lisesinden, 1999'da Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyoloji Bölümünden mezun oldu. 2002 yılında aynı üniversite ve bölümden yüksek lisans derecesi aldı. Halen, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümünde yüksek lisans öğrencisidir.