

# Ahmet Vefik Paşa ve Teodor Kasap'ın *L'Avare* Uyarlamaları

DR. ÖĞR. ÜYESİ CAN ŞAHİN\*

## Öz

Uyarlama, kaynak metin toplumunun hayat tarzının, kültürünün, adet ve göreneklerinin hedef topluma göre dönüştürülmesidir. Modernleşme dönemi oyun tercümelelerinde uyarlama yöntemine pek çok işlev yüklenerek sıkça başvurulmuştur. Bu oyunlar arasında en fazla uyarlananlar Molière'in oyunlarıdır. Molière'in komedileri 1840'lardan itibaren ilkin azınlıklar eliyle ve uyarlama yoluyla Türkçeye aktarılarak sahnelenir. Molière'in oyunlarını Türkçeye çeviren ya da uyarlayanlar arasında Ahmet Vefik Paşa ve Teodor Kasap isimleri öne çıkmaktadır. Yazarın 1669 yılında yayımladığı beş perdeden oluşan *L'Avare* adlı komedisi Türkçeye ilk olarak 1869'ta Ahmet Vefik Paşa tarafından, *Azarya* adıyla, 1873'te de Teodor Kasap tarafından, *Pinti Hamit* adıyla uyarlanmıştır. Bu çalışmada Molière'in *L'Avare* adlı komedisinin Ahmet Vefik Paşa ve Teodor Kasap tarafından uyarlanması sürecinde oluşan farklılıkların ortaya konulması amaçlanmıştır.

**Anahtar sözcükler:** Molière, *L'Avare*, Ahmet Vefik Paşa, Teodor Kasap, uyarlama

Ahmet Vefik Pasha And Teodor Kasap's *L'avare* Adaptations

## Abstract

Adaptation is the transformation of the life style, culture, customs and traditions of the source text society according to the target society. In play translations of the modernisation period, the method of adaptation has been frequently used with many functions. Among these plays, Molière's plays are the most adapted ones. From the 1840s onwards, Molière's comedies were first staged by minorities and adapted into Turkish. Ahmet Vefik Pasha and Teodor Kasap stand out among those who translated or adapted Molière's plays into Turkish. The author's comedy *L'Avare*, a comedy in five acts published in 1669, was first translated into Turkish in 1869 by Ahmet Vefik Pasha under the title *Azarya* and in 1873 by Teodor Kasap under the title *Pinti Hamit*. In this study, it is aimed to reveal the differences in the adaptation process of Molière's comedy *L'Avare* by Ahmet Vefik Pasha and Teodor Kasap.

**Keywords:** Molière, *L'Avare*, Ahmet Vefik Paşa, Teodor Kasap, adaptation

## UYARLAMA ÜZERİNE

\* Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: [csahin@erzincan.edu.tr](mailto:csahin@erzincan.edu.tr), ORCID: 0000-0001-8038-9906.

Gönderim tarihi: 13 Aralık 2024

Kabul tarihi: 10 Şubat 2025

**U**yarlama, kaynak ve erek metin arasındaki denklığı sağlamak için başka dile aktarılan bir eserin kişi ve yer adlarını, yaşayış kurallarını aktarıldığı dilin konuşulduğu ülkeye göre değiştirerek uygulamaktır (Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, 1977, 30-32). Bu yöntem, çeviri sürecinde dilsel ve kültürel uyumsuzluklara karşı kaynak ve erek metin arasında uyum sağlamak için başvurulan bir çeviri yöntemidir. Uyarlama denilince, çıkış dilinin anlamsal malzemesini alıp insanıyla, ortamıyla, giysileriyle, yaşamıyla varış dilinin yerlisi durumuna getirme çabası anlaşılır (Tolun, 1978, s. 102). Tolun'a göre izleyiciler kendi çevrelerinde, kendilerine yabancı gelmeyen kahramanların yaşantılarına daha fazla ilgi duyarlar; bu kişiler kendilerine bir başka yakın, bir başka sevimli gelir; yaptıkları yadırganmaz, söyledikleri yaralamaz (Tolun, 2007, s. 82).

Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* adlı çalışmasında uyarlamaların zevk uyandırarak ve yeniden değerlendirmeyi teşvik ederek izleyiciyi cezbedtiğine işaret eder (Hutcheon, 2006, s. 8). Kişi, orijinal edebî eserin uyarlamayla olan girift ilişkisini, daha öncesine dair deneyimi ve bilgisi aracılığıyla kolayca algılayabilir ve yorumlayabilir. Uyarlamalar, bilinen anlatıları ve hikâyeleri yeni bir formatta, türde ve ortamda yeniden canlandırdıkları için sevilir. Ancak, uyarlama sinsî bir intihal eylemi değildir; orijinal bir metinle ilişki kurmak ve yeni bir yaklaşım veya yön vermek için kasıtlı ve bilinçli bir girişimdir. Uyarlamanın bir diğer cazibesi de metinleri yeni bir bağlamda sunma fırsatı vermesidir (Rees, 2017, s. 3).

Uyarlamayla ilgili olarak ortaya çıkan önemli bir husus da edebî/kültürel değeri ve yeniden yazım aşamasında geçirdiği ideolojik dönüşümlerle ilgili tartışmalardır. Sanders, *Adaptation and Appropriation* adlı eserinde bir yazarın, yönetmenin ya da oyuncunun bir kaynak metni yeniden yorumlama kararını siyasi ya da etik bir bağlılığın şekillendirdiğini ileri sürer (Sanders, 2016, s. 2). Eserin değerlendirilmesi, uyarlama süreci ile özümşenen, emilen, yeniden işlenen ve yeniden biçimlendirilen (metin)ler hakkında önceden bilgi sahibi olmayı gerektirir (Sanders, 2016, s. 120). Bu açıdan, bir uyarlama yeni edebî, kültürel, siyasi olayların ve gelişmelerin bir ürünü olarak düşünülebilir. Kendine mal etme açıkça başka metinlerin yeni edebî yaratıma uyarlanmasının çok ötesine uzanır ve hem tarihsel yaşamları hem de olayları özümser (Sanders, 2016, s. 148).

Uyarlamalarda en fazla başvurulan çeviri stratejisi "yerlileştirme"dir. Yerlileştirme, metnin kaynak dilden hedef dile aktarımı sırasında kültüre yabancı unsurların yerli unsurlarla değiştirilmesi, dönüştürülmesi, eserin hedef kültüre uyumlu olarak yazılması işlemidir. Bir anlamda çevirmenin orijinal metni erek okur için kabul edilebilir kılma uğraşısıdır. Tanzimat döneminde Batı tiyatrosunun yerlileştirilerek uyarlanması yerli tiyatro dizgesini de meydana getirmiştir. Ayrıca bu yöntem yazınsal metinlerin çevirilerinde "çevirilemezlik" sorununa da çözüm olmuştur.

Bu çalışmaya esas teşkil eden *L'Avare* oyunu, Romalı komedi yazarı Plautus'un *Aulularia* adlı komedisinin XVII. yüzyıl Fransız toplumuna uyarlanmasıdır. Kendisi de bir uyarlama olan *L'Avare*'nin XIX. yüzyıl Türk toplumuna uyarlanması işlemi bu yönüyle "uyarlamanın uyarlaması" olarak nitelendirilebilir. Bu çalışmada birbirine yakın tarihlerde Molière'in *L'Avare* adlı tiyatrosunu uyarlayan Ahmet Vefik Paşa ve Teodor Kasap'ın *Azarya* ve *Pinti Hamit* adlı eserleri incelenmiştir. Çalışmanın asıl odak noktası *L'Avare*'de yer alan XVII. yüzyıl Fransız yaşam tarzı ve kültürüne ait unsurların XIX. yüzyıl Türk yaşam tarzı ve kültürüne uyarlanması sürecinde farklı kimlikli çevirmenlerin yerlileştirme kararlarındaki belirleyici unsurların tespitidir.

## KOMEDİNİN ÜSTADI: MOLIÈRE

“Hem yazar, hem oyuncu, hem işveren, hem işçi olması dolayısıyla da insanlığın her hâline, her kılığına girmişti” (Eyüboğlu, 1968, s. 3).

Komedyen, oyun yazarlığı, oyun yönetmenliği gibi birçok kimliği olan Jean-Baptiste Poquelin 1622’de Paris’te doğmuştur. Jean-Baptiste Poquelin, krala hizmet eden burjuvaya yakın bir aileye mensuptur. Fransız sarayının mobilya döşemelerini yapan babasının yanında çalışan Jean, Paris’in o yıllardaki en iyi okulu olan College de Clermont’da eğitim alır. İtalyanca ve Latince bilmektedir. Annesini küçük yaşta kaybeden Jean-Baptiste Pouelin’i dedesi büyütür. Büyükbabası, tiyatroyu çok sevdiği için torununa da tiyatro sevgisini aşılar. Jean-Baptiste Pouelin, hukuk alanında eğitim almasına rağmen hiçbir zaman bu alanda çalışmaz, tiyatroyu hukuka tercih eder:

1643 yılı ocak ayının ilk günlerinde, Jean-Baptiste babasının karşısına geçip, avukatlık loncasına girme tasarılarının tümünün tam bir çılgınlık olduğunu, ömrü boyunca noterlik yapmayacağını, bilgin olmak niyetinde olmadığını, hele özellikle halı ticaretinden söz açılmasını duymak bile istemediğini, oyunculuğa yönelmek istediğini ifade eder. Babasına göre oyunculuk mesleği mesleklerin en hor görüleniydi. Kutsal kilise oyuncuları kabul etmiyordu. Ancak bir dilenci ya da serseri bu düzeye inebilirdi (Bulgakov, 1990, s. 63).

Jean-Baptiste 1643’te hem tragedya hem de komedi sahneledikleri “L’Illustre Théâtre” (Ünlü/Yüksek Tiyatro) adlı ilk tiyatro topluluğunu kurar ve kendisine sahne ismi olarak “Molière” ismini alır. Oflazoğlu, Molière’in fiziksel görünümünün komedi oyunlarında onu avantajlı kıldığını ifade eder: “Molière pek yakışıklı sayılmaz; kısa boylu ama uzun bacaklı; gözleri ayırık; ağzı büyük, dudakları kalın. Tragedyada onu baltalayan bu özellikler, komedyada işine yaramakta ve komedyaya oyuncusu olarak ustalığını herkese kabul ettirmiştir” (Oflazoğlu, 2011, s. 18).

Molière, gezici tiyatro faaliyetlerini sürdürdüğü dönemde şehirli, köylü, okur-yazar, okumamış, farklı kültür düzeyinden Fransız insanını yakından tanır. On iki yıllık gezintisinin her noktasında sonraki çalışmaları için insani belgeleri materyal olarak toplar (Barro, 2021, s. 52). Molière, oyunlarında dış dünyayı toplumsal, dinî, ailevi, edebî yönlerden ele aldığı gibi oyun kişilerini de ait oldukları çerçeveye yerleştirmiştir. Oyunlarındaki kişileri, sarayın soylularını da, taşranın köylülerini de, kişisel gözlemlerine dayanarak işleyebilmesini çok yönlü yaşayışına borçludur (Oflazoğlu, 2011, s. 18).

Turnelerde izleyicilerin beğenisini kazanan Molière topluluğu kralın huzurunda Corneille’in *Nicomede* ile Molière’in bir farsını sahneler ve performansları kral tarafından takdir edilir. Topluluğun Petit-Bourbon salonunda oynamasına onay verilir ve topluluk “Monsieur’nün Topluluğu” adını alır. Kral XIV. Louis’nin koruması altında bir oyun yazarı, oyuncu ve tiyatro yönetmeni olan Molière, 1673 yılında *Le Malade imaginaire* (*Merakî*) adlı komedisinin dördüncü oynanışında sahnede kriz geçirir ve hayatını kaybeder.

Tuncel’e göre “Yunanlıların trajedide gösterdikleri mucizeyi, Molière XVII. yüzyılda komedide göstermiştir” (Tuncel, 1941, s. 3). Perin’e göre bütün Fransız komedi yazarları hatta bütün dünya komedi yazarları Molière’in tesiri altında kalmışlardır (Perin, 2011, s. 219). Ona göre “trajikle

komiği en iyi ifade eden, bunları bir araya getirmek hünerini bilen iki sanatkâr vardır: Bunlardan birisi komedinin üstadı Molière, diğeri ise dramın yaratıcısı Shakespeare'dir" (Perin, 2011, s. 172).

"Comédie française"ın kurucusu olan Molière, oyunlarının nerdeyse tümünü yayınlamak için değil, oynanması amacıyla yazmıştır. Molière, komedilerinde iki kaynaktan beslenmiştir: Yaşantısı ve okuyup seyrettiği oyunlar (Vardar, 2005, s. 140). Çocukluğunda seyrettiği Fransız farslarının başlıca özellikleri su katılmamış eğlence, taşkın, neşe ve toplumsal koşulların yerilmesidir. Fars oyuncularının tek amacı seyirciyi güldürmektir. Turnedeyken Molière'in yazdığı ilk oyunlar genellikle fars türü kaba güldürüye yakındır (Etensel İldem, 2022, s. 377). Molière'in başlangıçta yaptığı, bir bakıma, bu oyunların kaba yönlerini ayıklamak, eylemin gevşemeden akışı ve karakterlerin belirgin yalınlığı gibi özellikleri ise alıkoymak olmuştur (Ofazoğlu, 2011, s. 20). Molière'in komedilerinin bir diğerkaynağı da İtalyanların repertuarında aranmalıdır (Barro, 2021, s. 47). Molière, Commedia Dell'arte<sup>1</sup>'i çok ustaca kullanmış, onun tiplerinden karakter komiği yaratmaya yönelmiştir (Özgü, 1974, s. 8).

Molière'in komedileri daha çok "töre" ve "karakter" komedisi türündendir. İnsanları doğal hâlleriyle göstermeleri bu türlerin en temel özelliğidir. Çalışlar'a göre Molière, töre komedyası ve karakter komedyasının en iyi örneklerini vermiştir (Çalışlar, 1995, s. 434). Onun güldürülerinde, gerçek bir humeur (dünya görüşüne dayanan bir mizah) vardır (Özgü, 1974, s. 3). O, komediye salt bir gülmece olarak yaklaşmamış; eğlendirirken düşündürmeyi, düşündürürken eğitmeyi amaçlamıştır. Molière'in eserlerinin çoğu "pièce a thèse"dir (tezli piyes) (Perin, 2011, s. 217). Molière, komediyi insani zaafı ironi ve abartı yoluyla eleştirmek için kullanmıştır. İnsanların gülünç yanlarını ve kusurlarını gerçeğe uygun ve doğal bir biçimde karakterleri gerçek hayattakine çok benzer bir şekilde gözler önüne sermiş; olay örgüsünü, sürekli olarak ruhsal incelemeye bağlı kılmıştır (Vardar, 2005, s. 138). "Molière, insanoğlunun en çok alay edilmekten korktuğunu söyleyerek gülmenin en etkin cezalandırma yöntemi olduğunu kabul etmiştir" (Şener, 2020, s. 130). Mizahı toplumsal aksaklıkları yermek için araçsallaştıran Molière, yaptığı eleştiriler sebebiyle birçok kez hapse mahkûm edilir.

Molière'in dili çok canlı, renkli ve zengindir. Oyunlarında halk, köylüler, uşak ve hizmetçiler, burjuvalar, bilgiçler, yazar ve eleştiriciler, oyuncular, soylular, prensler hep belli bir çerçevede, kendilerine özgü bir dille yer alırlar (Vardar, 2005, s. 140). Perin'e göre "Molière'in bozuk olan üslubu hakiki bir tiyatro dilidir. O, piyeslerindeki şahısların her birine uygun bir dil icat etmiş ve kelimeler bulmuştur. Onun repertuarında köylü bir köylü gibi, asilzadeler gerçek birer asilzade gibi, velhasıl her şahıs cemiyette olduğu gibi konuşmaktadır" (Perin, 2011, s. 208).

Molière, yeteneğini izleyicilerin beğenisini kazanmada, bu beğenin neye göre değiştiğini kestirmede de göstermiştir (Ofazoğlu, 2011, s. 18). Oyunlarında hayatın gerçeklerini sergilemiş, yapmacıklı durumlara, abartı ve ölçüsüzlüğe yer vermemiş, modern insan durumlarını ortaya koyarak evrensel bir kimlik kazanmıştır. Molière tiyatrosunun şaşırtıcı dayanıklılığı, temalarının

<sup>1</sup> "İtalyan komedisi" olarak da bilinen Commedia dell'arte, 16. ve 18. yüzyıllar arasında İtalya'yı gruplar halinde dolaşan profesyonel oyuncular tarafından gerçekleştirilen mizahi bir tiyatro sunumudur. Profesyonel tiyatrosunun ilk örneklerinden kabul edilen Commedia dell'arte maskeli karakterleriyle öne çıkan komedi tarzında bir tiyatro formudur.

evrenselliği ve ana karakterlerinin arketipsel doğasıyla açıklanabilir (Toruç, 2022, s. 143). Molière'in oyunlarında gülmece oyun kişilerinin beşeri zaaflarına ya da düşünce hatalarına göre anlamlı hâle gelir (Şener, 1974, s. 29). Molière'in yaptığı, komediyi güldürücü yönünü koruyarak yüceltmek, yaşadığı dönemin ileri kültür düzeyine yükseltmek, aydın sınıfla halk arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak, halkın tiyatro eserlerini yukarı sınıfa, yukarı sınıfın da kültür değerlerini halka ulaştırmaktır (Eyüboğlu, 1968, s. 12).

### TÜRK TİYATROSUNDA MOLİÈRE

Metin And'a göre "hemen her millet, Molière'i kuvvetle benimsemiş, ona kendi millî yazarı gözüyle bakmıştır" (And, 1972, s. 291). Oflazoğlu, tiyatro tarihimizde Türkçeye en çok çevrilen ve uyarlanan iki yazardan birinin Molière olduğunu ifade eder (Oflazoğlu, 2011, s. 50). Molière'in oyunları 1840'lı yıllardan başlayarak uyarlama yoluyla kendisini Türk toplumuna kabul ettirmiştir. Bu bağlamda Molière'in Batılı tiyatro anlayışının ülkemizde yerleşmesinde büyük etkisinin olduğunu söylemek mümkündür (Oflazoğlu, 2011, s. 5).

Akı'ya göre Türk tiyatro edebiyatı komik malzemeyle doğmuştur (Akı, 1989, s. 65). XVII. yüzyıl klasik bir Fransız yazarının XIX. yüzyıl Türk toplumunda hüsnü kabul görmesi, kendisini sevdirmesi, hatta popüler olması Molière'in tarzının geleneksel Türk tiyatrosuna, dolayısıyla da halkın gülmece alışkanlıklarına yakın olması ile açıklanabilir. Firidinoğlu, Molière'in Türk toplumunda ilgiyle karşılanmasını oyunlarındaki konu ve karakterlerin Akdeniz havzasındaki halkların geleneksel gösterim kültürleriyle benzerlikler taşımasına bağlar (Firidinoğlu, 2024, s. 164). Bu durum ayrıca onun eserlerinin hem tekillikine hem de evrenselliğine işaret eder. Erken Cumhuriyet döneminde Molière'in oyunlarını tercüme eden Sabahattin Eyüboğlu'na göre bizde ilk tutan Batılı tiyatro yazarının Molière olması hiç de rastgele değildir. Türk seyircisinin geleneksel Karagöz ve Orta Oyunu tiyatrosu onun çıkış noktası olan tiyatrodan hiç de uzak değildir (Eyüboğlu, 1968, s. 14). Williams da bu konuyla paralel görüşler ortaya koyar: "Molière Tanzimat döneminde çeviriler yoluyla Osmanlı İmparatorluğu'na geldiğinde, aslında aynı kökenden gelen iki gelenek (Orta Oyunu'ndan Tulûat'a evrilen güldürü geleneğiyle Molière'in "commedia dell'arte"den getirdiği gelenek) Doğu'dan Batı'ya, Batı'dan Doğu'ya döngüsel bir yolculuk yaparak buluşmuştur" (Kurt Williams, 2022, s. 89).

Bu uyarlamalar, Molière komedileriyle Osmanlı halk tiyatrosunun iki ayrı katman olarak üst üste gelip birbiriyle iç içe geçtiği melez metinlerdir (Kurt Williams, 2022, s. 97). Hacivat Karagöz ve Orta Oyunu zevki ile eğlence anlayışı şekillenen Türk toplumunun Molière oyunlarını benimsemesinde içerik ve biçim açısından yadırgamayacağı uyarlamalı metinler olması kilit rol oynamıştır. Akı'ya göre, Karagöz perdesinde halkın farkında olmadan dinlediği Molière, kuşkusuz sahnedeki tiyatro karakterinden az çok uzaklaşmış bir Molière'dir. Yine Akı'nın aktardığına göre İstanbul'un en ünlü Karagöz tiyatrosu müdürü Hasan Karagöz, kendisi için Molière'den çeviriler yaptırmış ve bu çeviriler Karagöz oyunlarında bir Molière geleneği oluşturmuştur (Akı, 1989, s. 67).

XIX. yüzyıl Türk tiyatrosunun ahlâk ve bir terbiye kürsüsü olarak görülmesi ve tiyatronun toplumsal yaşamda Batılı bir sanat olarak kendine meşruiyet kazandırmasının gerekliliği uyarlamayı öncelikli kılar (Firidinlioğlu, 2024, s. 164-165). Tanzimat Dönemi Molière çevirilerinde "kabul edilebilirlik" iki farklı şekilde karşımıza çıkar: Kültürel uyarlama ve estetik uyarlama.



Oyunların Türk geleneklerine uyumlu hâle getirilmesi olan “kültürel uyarlama” ile giyim kuşamdan yeme içme alışkanlıklarına, kişi adlarından coğrafyaya kadar her şey yerleştirilmiştir. Oyunların biçimsel olarak geleneksel tiyatro oyunlarına benzeştirilmesi olan “estetik uyarlama” ile Molière tiyatrosu biçim olarak Karagöz ve Orta Oyunu’na yaklaştırılmıştır. Bu uyarlamalar Tanzimat Dönemi’nde Molière’in oyunlarının daha fazla popülerlik kazanmasını ve yayılmasını sağlamıştır. Teodor Kasap ve Ahmet Vefik Paşa gibi çevirmenler Molière’in oyunlarını salt Türkçeye değil Türk kültürüne ve geleneksel tiyatro tarzına da çevirmişler, izleyicilerin beklentilerini gözeterek Türk zevkine uyarlamışlardır.

### DOĞUNUN MOLİÈÈRE’İ AHMET VEFİK PAŞA

Türk tiyatrosunda Molière geleneğinin başlatıcısı olarak kabul edilen Ahmet Vefik Paşa, babasının sefaret kâtibi olarak Paris Büyükelçiliği’ne tayini üzerine 1834’te babasıyla birlikte Paris’e gider ve Saint-Louis Lisesi’nde Alexandre Dumas-Fils ile aynı sınıfta eğitim alır. Çok iyi derecede Fransızca bilen Ahmet Vefik Paşa ayrıca İtalyanca, Latince ve Eski Yunanca öğrenir. Paris’te Molière’in oyunları başta olmak üzere birçok tiyatro seyrederek. Ahmet Vefik Paşa’nın Tercüme Odası’nda baş çevirmenliğe kadar ilerlemesi, çok kez yurt dışına çıkması, Batı medeniyetiyle temasını devam ettirmesi uyarlamalarındaki başarılarının kilit noktalarıdır (Tolun, 1974, s. 11).

Ahmet Vefik Paşa, ülkemizde batı tarzı tiyatronun doğuş ve emekleme dönemlerinde çok isabetli bir yaklaşımla Molière gibi her seviyeden insana ve her döneme hitap eden bir tiyatro yazarının oyunlarını çevirmiştir. Ahmet Vefik Paşa’nın kendisine rehber olarak aldığı klâsik Batı komedyası bireycidir. Bireyin zaafı karşıtlıklar yaratarak iyice belirginleşir ve birey bir perspektif kazanır (Şener, 1974, s. 27). Enginün’e göre Ahmet Vefik Paşa’nın, bir dizi Molière tercümesi ve uyarlamalarıyla meydana getirdiği külliyat modern Türk tiyatrosunu Batılı esaslara göre kurma çabasıdır (Enginün, 2006, s. 660-661). Molière’in Fransız tiyatrosu için yaptıklarını Ahmet Vefik Paşa da Türk tiyatrosu için yapmak istemiştir. Molière’in XVII. yüzyılda Fransız oyun yazarlığını geliştirmek amacıyla çok kültürlü yapılardan beslendikten sonra özgün eserler oluşturma tutumu Ahmet Vefik Paşa’nın Molière’in komedilerini Türkçeye uyarlaması Türk sahne edebiyatında bir nevi Molière rolü oynamak istemesindedir. Akı’ya göre, ileride komedi türünde kaleme alınmış eserlerimizde görülecek belirli etkinin kaynağı Ahmet Vefik Paşa’nın tercüme ve uyarlamalarında aranmalıdır (Akı, 1989, s. 68).

Tiyatro çalışmalarına destek vermek maksadıyla kurulan ‘Tiyatro Muhibbi Encümeni’ne üye olan Vefik Paşa, Molière’in otuz dört eserini Türkçeye çevirirken “Fransız toplumunun kültürel yapısıyla doğrudan ilgili eserleri çevirmemiştir” (Çeri, 1997, s. 205). Çevirdiği eserlerden on dokuzu basılmış ve on altısı günümüze ulaşmıştır. Ahmet Vefik Paşa, çevirilerinde “birebir”, “benzetimli” ve “uyarlamalı” çeviri stratejilerini uygulamıştır. Çevirmen, Molière çevirilerinin bir kısmını düz yazı, yani mensur (*Azarya, Don Cívani, Dekbazlık, Dudu Kuşlar, İnfiâl-i Aşk, Merak, Yorgaki Dandini, Tabib-i Aşk, Zoraki Tabip, Zor Nikâh*), bir kısmını da manzum (*Adamcıl, Okumuşlar, Kocalar Mektebi, Savruk, Kadınlar Mektebi, Tartûf*) olarak yapmıştır (Tolun, 1974, s. 14).

Ahmet Vefik Paşa, geleneksel tiyatrodan Batı tarzı tiyatroya geçiş aşamasında toplumu yeni tiyatroya hazırlamak ve halkın yabancılik çekmemesi için yerleşik güldürü tarzına yaklaştırma noktasında çevirilerinde değişiklikler yapmaktan geri durmamıştır. Eserin aslında yer alan kişi

adları çevrede rastlanabilecek Türk, Rum ve Yahudi toplumlarından seçilen isimler ve onlara uygun davranış kalıplarıyla bir dizi dönüşüme tabi tutmuştur. Ahmet Vefik Paşa, uyarlamalarında Molière'in sözlerini, şakalarını, gülmece unsurlarını Türkçe karşılıkları ile değiştirmiş, Fransız karakterleri Osmanlılaştırmış, oyunlara Türk toplumunun yaşam tarzına uygun yerli bir görünüm kazandırmıştır.

### İÇİMİZDEN BİRİ: TEODOR KASAP

3 Mart 1856 tarihli pasaportunda adı "Todori Sakar" olarak geçen Rum asıllı yazar, gazeteci, ve çevirmen Teodor Kasap (Theodoros Serafim Kasapis, Théodore Cassape) 1835 yılında Kayseri'nin Tavlasun kasabasında dünyaya gelmiştir. 1846 yılında İstanbul'a giden Teodor Kasap, Kuruçeşme Rum Mektebi'ne devam etmiştir. Paris Sorbonne Üniversitesi'nde eğitim alan Teodor Kasap, Alexandre Dumas'ın altı, yedi yıl hususi kâtipliğini yapmıştır. Teodor Kasap, İstanbul'a döndükten sonra Mühendishane'de ve başka okullarda Fransızca öğretmenliği yapmıştır (Şahin, 2019, s. 6-9).

Teodor Kasap, *Diyojen'* de yayınlanan tiyatroyla ilgili yazılarında tiyatronun bir ahlâk okulu olduğunu savunur:

(...) Bir kere şu "Osmanlı Tiyatrosu" denilen mahalli düşünelim. Bir kere olsun gidelim, görelim. Oynanılan oyunlara bakalım. Fransız ahlâk ve etvarı üzerine yazılmış, Türkçe bilmez bir Ermeni tarafından tercüme edilmiş bir oyun. (...) Tiyatro denilen şey, âdeta bir mekteb-i ahlâktır ve oynanılan oyunlar ise tehzīb-i ahlâk için verilen derslerdir ki, Fransız ahlâkını tashīh için yapılmış bir oyun ise, hiçbir vakit Türk ahlâk ve etvarını tashīhe medâr olamaz, belki ifsâd eder (*Diyojen*, sayı 161, 9 Teşrinisani 1288/ 21 Kasım 1872).

Teodor Kasap, Osmanlı Tiyatrosu'nda Güllü Agop tarafından sahnelenen oyunları Osmanlı yaşamı, kültürü, gelenek ve göreneklerine dair bir şey bulunmadığından Fransız, İngiliz, İtalyan tiyatrosu olarak isimlendirir. Oyunların Türkçe sahnelenmesi onların Osmanlı tiyatrosu oldukları anlamına gelmez:

Senin bugün istihâ ettiğin "orta oyunu" yarın ıslah edildiğinde asıl Osmanlı tiyatrosu olacaktır. Güllü Agop'un tiyatrosuna ise Ermeni, Fransız, İngiliz, İtalyan tiyatrosu denilir, fakat "Osmanlı Tiyatrosu" denilemez. Çünkü içinde Osmanlılığa müteallik hiçbir şey yok (*Diyojen*, sayı 161, 9 Teşrinisani 1288/ 21 Kasım 1872).

Teodor Kasap, Orta Oyunu'nun Osmanlı'nın asıl tiyatrosu olduğunu ve Orta Oyunu'nun Türk ahlâk ve adetlerine uygun biçimde iyileştirilmesi gerektiği noktasında görüşler sunar:

(...) İngiltere'den almaya ve bizim için tiyatro ne Yunan'dan, ne Roma'dan, ne Fransa'dan, ne onlara tatbik etmeye hacet yoktur. Gerek tatbik ve taklit suretiyle olsun ve gerek min-el-kâdim mevcut bulunsun, halkımızda tiyatro fikri ve elimizde bir de tiyatro var ki ismine "zuhuri" diyoruz. İmdi, 'zuhuri' denilen tiyatro terakkiyât-ı zamâneye nisbetle geri kalmış da şimdi ihtiyacımıza gayr-ı kâfi bulunmuş ise, bunu bugünkü ihtiyâcâtımıza kâfi olabilecek dereceye îsâl etmeliyiz, yâni 'zuhuri'yi şimdi oynanmakta olan avlulardan veyahut ahır gibi yerlerden çıkarıp Gedikpaşa Tiyatrosu gibi muntazam yere götürmeliyiz (*Diyojen*, sayı 161, 9 Teşrinisani 1288/ 21 Kasım 1872).

(...) Biz ortaoyunlarını tiyatroya her cihetle tercih ederek ıslahını arzu eder ve tiyatro idaresi tiyatroculuğa malûmat-ı kafiyesi olan bir adamın yed-i iktidarında bulunmadıkça

ortaoyunlarından ziyade ahlâk ve âdât-ı milliyemizi ifsad eder itikadındayız(Hayal, sayı 69, 3 Haziran 1874).

Teodor Kasap, ülkemizde modernleşme döneminde gelişmeye başlayan Batı tarzı tiyatroya karşı orta oyunu, Karagöz gibi geleneksel oyunların devam ettirilmesini savunur. Geleneksel Türk tiyatrosunun döneminin eğlence anlayışı doğrultusunda ıslah edilerek modern binalarda sahnelenmesini savunur. Batı tiyatrosunun Türk yaşamına, kültürüne, örf ve adetlerine uygun olmadığı görüşünü dile getiren Teodor Kasap'ın dört uyarlama eseri, bir çevirisi vardır; telif eseri bulunmamaktadır. Teodor Kasap'ın *Pinti Hamit* adlı ilk uyarlaması Molière'in *L'Avare* komedisinden uyarlamadır. Geleneksel tiyatronun ıslah edilmiş şekli olan (Şahin, 2019, s. 17)*Pinti Hamit*, 1872-1873 döneminde Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir.

### UYARLAMA KOMEDİ *L'AVARE*

Bir karakter komedisi olan *L'Avare* beş perdelik bir oyundur. Oyun ilk defa 9 Eylül 1668'de Paris Palais Royal'de sahnelenmiş ve 1669 yılında yayınlanmıştır. Klasisizmin üç birlik kuralına göre düzenlenen oyun, jest, karakter analizi ve eğlenceli durumlara dayalı bir oyundur.

Oyunda yer alan kişiler Harpagon (Cléante ve Élise'in babaları ve Mariane'in sevgilisi), Élise (Harpagon'un kızı, Valère'in sevgilisi), Mariane (Cléante'in sevgilisi ve Harpagon'un sevgilisi), Cléante (Harpagon'un oğlu, Mariane'in sevgilisi), Valère (Anselme'nin oğlu ve Élise'in sevgilisi), Anselme (Valère ve Mariane'in babası), Frosine (entrikacı kadın), Maître Simon (komisyoncu), Maître Jacques (Harpagon'u aşçısı ve arabacısı), La Fleche (Cleante'in uşağı), Dame Claude (Harpagon'un hizmetkârı), Brindavoine (Harpagon'un uşağı), La Merluche (Harpagon'un uşağı), Le Commissaire (komiser), Le Clerc (rahip)tir.

Molière, *L'Avare* piyesinin bazı sahnelerinde İtalyan edebiyatından Arioste'un *Suppositi*, Lorenzino de Medicis'in *Aridosiou*, Fransız edebiyatından Boisrobert'in *La Belle Plaideuse*, Pierre de la Rivey'in *Esprits* adlı eserlerinden esinlenmiştir. Shakespeare'in *The Merchant of Venice* adlı komedisinde Musevî bir tüccar olan Shylock'un cimriliğinin ve tefeciliğinin de Molière için önemli bir yeri vardır (Uygur, 2003, s. 150). XVII. yüzyıl Fransa'sında Klasisizm akımına bağlı sanatçılar Yunan ve Latin eserlerini taklit etmişler ve konunun değil anlatımın özgün olmasına önem vermişlerdir. Nitekim Racine, *Iphigénie* adlı tragedyasının ön sözünde bu hususu açıkça ortaya koymaktadır: "Gerek Euripides'ten gerek Homeros'tan taklit ettiğim şeylerin tiyatromuz üzerinde yaptığı tesir karşısında, sağduyunun ve aklın her çağda aynı olduğunu sevinçle kabul ettim. Paris zevki, Atina zevkine uygun düştü. Seyircilerim, vaktiyle Yunanistan'ın bilgili halkını gözyaşlarına boğan aynı şeylerle heyecanlandılar" (Racine, 1830, s. 6-7).

*L'Avare*'nin en önemli ve en eski kaynağı Plautus'un (M.Ö. 250-184) *Aulularia* (Çömlek) adlı komedyasıdır (Molière, 1968, s. 16-17). Harpagon karakteri *Aulularia*'daki Euclio karakterine dayanmaktadır. Euclio adlı yaşlı Atinalı, kızının zengin bir komşusuyla evliliğini planlarken bir küp altın bulur. Altınları çok titiz bir şekilde koruduğu hâlde Lycondes'in kölesi Stroblus tarafından çalınır. Euclio, altınları Lycondes'ten çeyiz olarak almayı ve kızını onunla evlendirmeyi kabul eder. Oyun, şenlikli bir düğün sahnesiyle sona erer. Tüm senaryonun olay örgüsü "altın çömlek" etrafında döner ve oyunun en önemli içeriği altının bulunmasından korunmasına, kaybolmasına ve ardından geri kazanılmasına kadar geçen süreçtir. Molière, *Aulularia*'yı XVII. yüzyıl Fransa'sına



uyarlayarak bir nevi onun çağdaş sosyal yorumunu yapmıştır. Molière bu oyunuyla örneğinin üstüne çıkmıştır (Perin, 2011, s. 200).

*L'Avare*'de olaylar klasisizmin mekânda birlik kuralına uygun olarak Paris'te, Harpagon'un evinde geçer. Zengin ve cimri Harpagon'un bir kızı ve bir oğlu vardır: Babasının hizmetinde kâhya olarak çalışan Napolili bir beyefendi olan Valère'e âşık Élise ve serveti olmayan genç bir yetim olan Mariane ile evlenmek isteyen Cléante. Élise, çeyiz talep etmeyen yaşlı Anselme ile sözlenmiştir ve Cléante da dul bir kadınla evlenmeye zorlanmaktadır. Cléante ve Valère aralarında bir plan yaparlar. Bu plana göre uşak La Fleche, Harpagon'un sakladığı on bin eküyü bulur ve Harpagon'a ekülerinin ancak Mariane'dan vazgeçmesi şartıyla geri verileceğini söylerler. Oyunun sonunda Mariane, Cléante ile Élise, Valère ile evlenir; Harpagon da gizlenen ekülerine kavuşur.

Oyun, başkarakter Harpagon'un paralarının çalınması paranoyasıyla içine düştüğü komik davranışlar etrafında ilerler. Cimri olmanın olağan uzantısı olarak insaf ve merhamet duygularından uzak olan Harpagon evde çalışan hizmetçilerine kötü muamelelerde bulunur, yer yer hizmetçilerini ve hayvanları aç bırakır. Tipik bir XVII. yüzyıl Fransız varlıklı ailesinde yemek pişirmek, ev işlerini yapmak, çocuklara bakmak, ahırların bakımını yapmak gibi işler için hizmetçiler çalıştırılır. Mütevazı gelire sahip orta sınıf ailelerin bile evde hizmetçileri vardır. Paraya tahvil edilebilen her eylemi mübah gören Harpagon, oğlunun sevdiği kızın zengin olduğunu düşünerek onu oğlunun elinden almakta bir beis görmez. Tefecilikle zengin olma hayali kuran Harpagon, borçlulardan yüklü miktarda faiz, ipotek ve garanti ister. Sosyal bir çevresi olmayan ve sevilmeyen Harpagon, kendi dünyasında yaşayan sevimsiz bir karakterdir.

*L'Avare*, açgözlülüğün sembolik bir sunumudur. Oyun, sermayesi para, açgözlülük ve kıskançlık olan bir cimrilik görünümünü sunar. Oyun bir tür "grotesk açgözlülük" balesi olarak tasarlanmıştır. Oyunun başkişisi Harpagon'un cimriliği kendisi dışındaki herkesin hatta kendi varlığının önüne geçmiştir. Harpagon'un davranışları, çocuklarının durumu yalnızca cimrilik tutkusunu canlı tutmak ve onu farklı şekillerde sergilemek için tasarlanmış gibidir. Para hırsından ötürü kızı da oğlu da mutlu değildir. Kendisinin iç dengesi bile bozulmuştur bu tutku yüzünden (Ofazoğlu, 2011, s. 43). Harpagon ahlaki bozulmuşluğun temsilinde başrolü oynar. Bütün kötü vasıfları şahsında toplamıştır. İldem, Harpagon'u "barbon" olarak nitelendirir. Bir kalıp kişi olarak barbonun karakter özellikleri; budalalık, kıskançlık ve aldatılma korkusu, despotluk, abartılı özgüven, cinsellik merakı ve cimriliktir (Etensel İldem, 2022, s. 376). Harpagon hem soyut hem somut bir cimridir. Harpagon dünyanın her yerinde ve her çağındaki cimrilere benzer; cimriliği olmayan adı bile sonradan Fransa'da "cimri" anlamında kullanılır (Eyüboğlu, 1968, s. 15).

*L'Avare*'nin yazıldığı dönemde Fransa tahtında XIV. Louis (Güneş Kral, Büyük Louis) oturmakta, yüksek modanın, mimari ihtişamın ve saray entrikalarının hüküm sürdüğü bir çağa başkanlık etmektedir. Oyun geç Rönesans döneminde, yani Fransa'da materyalizmin yükselişe geçtiği bir dönemde kaleme alınmıştır. Bu dönemde yeni zengin bir orta sınıf olan burjuvazi, giderek daha fazla sosyal statüye ve gösterişçi tüketime odaklanmaktadır. Burjuvazinin büyüdüğü ve kapitalist ideolojinin geliştiği Fransa'da Molière'in yarattığı Harpagon imgesi dikkat çekicidir. Oyun, XVII. yüzyıl sonlarındaki Paris burjuvazisinin yaşam tarzının bir yansımasıdır. Oyun bu yönüyle tefecilik yoluyla düzenli küçük servetler biriktiren varlıklı Parislileri hicvetmektedir. *L'Avare*, XVII. yüzyıl Fransa'sında değişen finansal ve epistemolojik risk sorununu yansıtmaktadır

(Call, 2011, s. 26). Harpagon, XVII. yüzyılın cimrisidir, yani tefecidir (Apostolidès, 1988, s. 480). Oyun cimrilik, açgözlülük, tefecilik ve aşk ekseninde ilerler. Oyunda en acı insan gerçeğine kaba halk şakalarının nasıl yükseliverdiği ve bir dram gerginliği kazandığı çok iyi görülür (Eyüboğlu, 1968, s. 13).

Molière bu oyunuyla basitlikten nasıl mizah çıkarabileceğini göstermiştir. *L'Avare*, Harpagon'un aşırı cimriliği ve paranoyaklık derecesinde davranışları ile "karakter komedisi", kelime oyunları ile "dil komedisi", yanlış anlamalarla "durum komedisi", karakterlerin abartıya varan eylemleri ile de "jest komedisi" özelliği gösterir. Komedi türü ile farsın birleşimi olan *L'Avare*'de vodvil tekniği de fikir komedisinin gereksinimlerine uyarlanmıştır. Orta Çağ farslarındaki karakterlere benzeyen Harpagon antik komik cimri figürünün XVII. yüzyıl modern Fransız toplumuna uyarlanmasıdır.

Keskin bir sosyal eleştirmen olan Molière, komedinin etkisini artırmak için Harpagon'un cimriliğini orantısız bir şekilde abartır. Harpagon'un açgözlülüğü onu herkesin gözünde gülünç ve acınası bir hâle sokar; o, parayı gerçek aşkı olarak görür. *L'Avare*, komedi olarak kabul edilse de tonu neşeden ziyade absürdlük ve uyumsuzluktur. "Molière, insanın bir tek ihtirasın tesiri altında kalmayarak zaman zaman birbirine zıt ihtirasların ve tabiatıyla bir sürü karakterlerin de tesirine kapılabileceğini keşfetmiştir" (Ozansoy, 1955b, s. 30). Molière, Harpagon'u birbirine zıt birçok duygu karmaşası içinde resmeder. Bu yönüyle Harpagon'un paradoksal bir karakteri vardır; paraya olan tutkusu insanlık dışıyken saygı görme isteği ve sevmeye olan ihtiyacı insancıldır. Harpagon, cimrilik, acımasızlık, zalimlik, bencillik, paranoyak şüphecilik hatta yer yer delilik derecesinde davranışlar sergiler.

Harpagon, Marianne ile aşkından değil potansiyel çeyizinden dolayı evlenmek ister. XVII. yüzyıl Fransa'sında evlilik ticari bir işlemdir ve evlilikte sosyal statü ile zenginlik önemli bir rol oynar. Harpagon'un çeyizsiz genç bir kadınla evlenme isteği bu sosyal gerçeği yansıtmaktadır. Paraya olan saplantısı onu çirkin ve ayıplanacak eylemlerde bulunmaya iter. Açgözlülüğü onu çocuklarının ihtiyaçlarına ve duygularına karşı körleştirir. O kimseye güvenmez; paranoyası, çevresindeki herkesin servetini çalmayı planladığı şüphesine yol açar. Harpagon'un para hırsı çevresindeki herkesi kendisinden uzaklaştırmasına ve yabancılaştırmasına neden olur. Molière, bu oyunuyla XVII. yüzyıl Fransız burjuvazisinin servet takıntısını ve bunun aile içerisindeki aşındırıcı etkilerini gözler önüne serer.

"Komedyada türler kesin çizgilerle birbirinden ayrılmış değildir" (Şener, 2020, s. 145). *L'Avare*, komedi türünde olsa da zaman zaman trajedinin eşliğinde sallanmaktadır. Oyunda dramatik ironi bir araç olarak kullanılmıştır. "Molière eserlerinde hayatın en acı taraflarının ne kadar gülünç, en gülünç taraflarının da ne kadar acı olduğunu ortaya koyarak trajik ile komiği bir arada işlemeyi başarmıştır" (Kefeli, 2017, s. 30). Harpagon'un servet saplantısı onu ailesinden uzaklaştırır ve derin bir yalnızlığa iter. Bu da seyircide bir acıma duygusu uyandırır. Neredeyse bir karikatür olan Harpagon karakteri, grotesk ile acıklı arasında gidip gelir.

"Molière'in oyunlarında bir tutku ya da bir insani zayıflığın/kusurun kahramanı esir aldığı ve yönettiği anlarda ona aklın yolunu gösteren bir diğer kahraman devreye girer" (Kefeli, 2017, s. 30). *L'Avare*, zıt karakterlerin bir arada sunulması esasına dayanır. Harpagon'un çocukları babalarının tam aksine insansever, cömert ve dürüst kişilerdir. Oyunda, aynı zamanda parasal bir beklenti

gütmeden yalnızca aşklarını canlı tutmak isteyen dört gencin (Cléante, Élise, Mariane, Valère) hikâyesi de anlatılır. Oyunda birbiriyle zıtlık teşkil edecek iki farklı baba modeli sunulur: Kendi çıkarlarını korumak için çocuklarının mutluluğunu hiçe sayan aşırı bencil bir baba (Harpagon) ve çocuklarını mutluluğu uğrunda her şeyi yapmaya hazır olan fedakâr bir diğer baba (Anselme).

### EDEBÎ KENDİNE MAL ETMEYE ÖRNEK OLARAK AZARYA

“Molière de Plautus’u taklit etmedi mi? Cimri (Avare) komedisinin aslı Plautus’un Çömlek (Aulularia) komedisi değil mi? Fakat bu ikinci çömlekten çıkan baş, Euelio değil Harpagon’dur. O hâlde üçüncü bir çömlekten üçüncü bir baş da Ahmet Vefik Paşa çıkarabilirdi, nasıl ki çıkarmıştır: İşte Azarya” (Ozansoy, 1955 a, s. 3).

*L’Avare* komedisi ilk defa 1869 yılında Ahmet Vefik Paşa tarafından *Azarya* adıyla Türkçeye uyarlanır. Oyunun gördüğü rağbet üzerine dört yıl sonra da Teodor Kasap metni *Pinti Hamit* adıyla uyarlar. Oyunun uyarlama olmayan metne sadık ilk tam çevirisi İsmail Hami Danişment tarafından 1938 yılında yapılır. *Azarya* ilk kez 5 Nisan 1873’te Güllü Agop Tiyatrosu’nda sahnelenmiştir.

*Azarya* da *L’Avare* gibi beş perdeden oluşmaktadır; fakat perdelerdeki sahne sayısı ve dağılımında değişikliklere gidilmiştir. Uyarlamanın birinci faslı sekiz, ikinci faslı altı, üçüncü faslı on beş, dördüncü faslı yedi, beşinci faslı altı meclisten oluşmaktadır.

*L’Avare*’de yer alan kişi isimleri Osmanlı’daki Rum ve Yahudi toplumlarından seçilen isimlerdir: *Azarya* (Sara ile Bohur’un babası), *Merkado* (Leon ile Rahel’in babası), *Bohur* (*Azarya*’nın oğlu ve *Rahel*’in âşığı), *Sara* (*Azarya*’nın kızı ve *Leon*’un sevgilisi, *Leon* (*Merkado*’nun oğlu ve *Sara*’nın âşığı), *Rahel* (*Merkado*’nun kızı ve *Bohur*’un sevgilisi), *Lea* (dalavereci bir kadın), *Avram* (tellal), *Yako* (*Azarya*’nın aşçısı ve arabacısı), *Nisim* (*Bohur* uşağı), *Şalom* ve *İpsalom* (*Azarya*’nın uşakları), *Teftiş*. Ahmet Vefik Paşa bu tercihiyle oyunu Türk toplumunun daha rahat anlayabileceği bir noktaya getirmiştir.

Çıkış dili metni yakından izlenmekle birlikte varış dilindeki kişilere yadırganmayacak çevre kişileri adları verme ve bunların kimi davranışlarını yerleştirme çabasıyla sözcüklerin değiştirildiği *Azarya*, “benzetmeli” çeviridir (Tolun, 2007, s. 15). Ahmet Vefik Paşa, *L’Avare*’yi Türkçeye uyarlarken, oyunun ana unsurlarını korumaya çalışmış, oyunun dilini ve mizahını, toplumun anlayabileceği şekilde kurgulamıştır. “Mesela Harpagon sıska bir heriftir, hasisliği vücudunun sıskalığı kadar elbisesinin darlığından da gözünüze çarpar. Pantalonu bile bacağına göre kısadır, kumaştan istifade için! Hâlbuki bunu adapte eder de Ahmet Vefik Paşa’nın *Azarya*’sını yaparsanız, Behzat Butak’ın emsalsiz bir buluşla yarattığı kompozisyonda olduğu gibi, cimri, şişman da olur. Çünkü *Azarya* tipi bizde budur” (Ozansoy, 1955 a, s. 3).

*Türkî Durûb-i Emsâl* ve *Lehçe-i Osmanî* gibi derleme sözlük çalışmaları olan Ahmet Vefik Paşa, Molière uyarlamalarında yerleştirmeyi büyük ölçüde yöresel ağız, atasözü ve deyimlerle yapmış ve bu sözlüklerde derlediği ifadeleri uyarlamalarında kullanmıştır. Uyarlama işlemini önemli ölçüde millî dil ülküsünü hayata geçirmek, unutulmaya başlanan ya da değersiz görülen halk dili zenginliğini yaşatmak üzere kullanan çevirmen, yöresel ağzın yansıması olan ünlem ve kelimeler,

kafiyeli sözler/tekerlemeler, atasözü ve deyimlerle örülmüş devrine örnek teşkil edecek bir dil kurmuştur (Bulut, 2017, s. 52).

### TÜRK HARPAGON'U PİNTİ HAMİT

Millî bir tiyatronun geleneksel Türk tiyatrosunun yerli hayata, gelenek göreneklere, halk diline uyarlanarak kurulabileceğine inanan Teodor Kasap, Molière'den iki komedi, Victor Hugo'dan bir dram, Alexandre Dumas Fils'ten bir komedi uyarlar; Alexandre Dumas Père'in *Monte Kristo* romanını çevirir. Teodor Kasap 1873'te, *L'Avare*'yi *Pinti Hamit* adıyla uyarlamış, oyun aynı yıl Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. 'Pinti Hamit' adı eski edebiyatımızın letaif kitaplarında çok hasis insanlar için kullanılır. Fatih devrinde yaşamış bir tüccara takılan bu isme, İran edebiyatında da rastlanır (Akı, 1989, s. 68). Strauss, Teodor Kasap'ın oyunun başkarakterine 'Pinti Hamit' adını vermesi üzerine Şehzade Abdülhamit'in müdahalesine dair ilginç bilgiler paylaşır:

Oyuna Türkçe Pinti Hamid başlığını koyarak bu başlığı şahsi algılayan Şehzade Abdülhamid'in (sonradan padişah) nefretini kazanmıştı. Çok rahatsız olan Abdülhamid defalarca Teodor Kasap'tan bu oyunun oynanmamasını rica etmişti. Şehzadeyi incitmeye yönelik en ufak bir kastının olmadığını beyan eden Kasap bu ricayı reddetti ve oyun en sonunda Gedikpaşa Tiyatrosu'nda oynandı. Bundan sonra Abdülhamid çevirmene karşı şiddetli bir kin beslemeye başladı ve daha sonra padişah olduğunda Teodor Kasap'ı tartaklatarak, gazetelerini yasaklayarak ve (1877'de) tutuklatarak intikamını aldı. Sonunda Teodor Kasap serbest kaldı ve Fransa'ya sığındı (Strauss, 2020, s. 181-182).

Teodor Kasap'ın oğlu *Diyojen*'in İsmail Habip Sevük'e gönderdiği mektup konuya ilişkin açıklamalar içerir:

Pinti Hamit piyesi basılıp satıldıktan ve ilanları da yapılarak tiyatro binası baştanbaşa dolduğu sırada, sonradan Reji komiseri olan Nuri Bey, şehzade Abdülhamit namına Teodor Kasap'a gelip bu ismin değiştirilmesini ve değiştirmese hakkında hayırlı olmayacağını söylemiş. Hâlbuki basılıp satılmış ve ilanları yapılmış bir piyesin son dakikada isminin değiştirilmesinden bir fayda çıkmayacağı tabii idi (Sevük, 1940, s. 218).

*Pinti Hamit*, 1870'lerin başında Güllü Agop'un Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu'na metin yazımı ve redaksiyonu, telaffuz, dramaturji gibi konularda destek vermek amacıyla kurulan tiyatro komitesinin çalışmalarına paralel olarak adı geçen bu topluluğun sahnelemesi için hazırlanan oyundur (Kurt Williams, 2022, s. 95). Eserin kapağında şu bilgiler yer alır: "Beş fasıldan mürekkep mudhikedir. Fransa meşahir-i şuarasından Molier'in Tamakat nam komedyasından âdât-ı Türkiye'ye tevfikan tercümesidir. Birinci defa olarak Çingiraklı Tatar Matbaası'nda tab ve temsil kılınmıştır. 1290 (1873) Gedikpaşa Tiyatrosu'nda oynanacaktır. Vaka İstanbul'da Pinti Hamit'in hanesinde olur" (Teodor Kasap, 2019).

Oyun kişileri şunlardır: Pinti Hamit, Servet Bey (Pinti Hamit'in oğlu), Elmas Hanım (Pinti Hamit'in kızı), Mükerrerem Efendi (Elmas Hanım'ın âşığı), Nadide Hanım (Servet Bey'in maşukası), Kamil Efendi (Mükerrerem Efendi'nin pederi), Nazife Hanım (Kılavuz), Haymacı (Simsar), Ramazan Ağa (Pinti Hamit'in aşçı ve seyisi), Zeki (Servet Bey'in uşağı), Lebibe (Pinti Hamit'in cariyesi), Keleş ve Çalık (Pinti Hamit'in hizmetkârları), Bir teftiş, Zabıta kâtibi. Teodor Kasap, *Pinti Hamit* uyarlamasında kişi isimleri olarak Türk toplumundan isimleri tercih etmiştir. Kişi isimlerini seçerken bilinçli bir yaklaşımla isim sembolizasyonları yapmıştır: Parasal değer ifade eden Servet

ve Elmas; onurlandırılmış, saygıdeğer ve kıymetli anlamlarında Mükerrerem; az bulunan anlamında Nadide; ağırbaşlı, olgun anlamlarında Kamil; zarif, temiz anlamlarında Nazife isimleri ile karakterlerin kişilik özelliklerine uygun isimler vermiştir. *Pinti Hamit*'te de *Azarya*'da olduğu gibi sahne sayısı ve dağılımında değişiklikler yapılmıştır: Oyunun birinci faslı dokuz, ikinci faslı altı, üçüncü faslı on beş, dördüncü faslı yedi, beşinci faslı altı meclisten oluşmaktadır.

*Pinti Hamit*'te Türk kültüründe yer alan çok sayıda atasözü, deyim ve halk söyleyişi kullanılmıştır: "Cehennem ol gözüm görmesin seni", "Dişlerini ağzına dökerim", "Yıkıl şurdan!", "İplikhane kaçkını", "İpten, kazıktan kurtulmuşa benzer", "Yarası olan gocunur", "Aldımsa kör olayım", "Yalanım varsa kör olayım", "Ananızın karnında dokuz ay on gün nasıl durdunuz?", "İnsanlık dağıtıldığı zaman Hamid Efendi eşeğini sulamaya gitmiş", "Niyet etsem Keloğlan'a peri padişahının kızını alırım", "Arsız ot çabuk büyür".

### UYARLAMALAR ARASINDA

Çalışmamızda öncelikle kaynak metin olan *L'Avare* ile hedef metinler *Azarya* ve *Pinti Hamit* karşılaştırılmış, kaynak metinde yer alan kültürel unsurların erek metinlere nasıl aktarıldığı belirlenmiştir. Sonrasında kaynak ve hedef metinlerdeki kültürel unsurlar karşılaştırılarak benzerlik, ortaklık ve farklılıklar tespit edilmiş ve yorumlanmıştır. Yabancı kültüre ait unsurların Türk kültürüne uygun olarak yerleştirilmesi sürecinde çevirmen farklılıklarının yerleştirme kararlarını ne ölçüde etkilediği ve belirleyici unsurların neler olduğu tespit edilmiştir. Çalışmayı özgün kılan, kültürel unsurların farklı kimlikli çevirmenler tarafından çevirisinde ortaya çıkan farklılıkların irdelenmesidir.

**Harpagon:** (...) Cependant je ne sais si j'aurai bien fait, d'avoir enterré dans mon jardin **dix mille** écus qu'on me rendit hier. **Dix mille** écus en or chez soi est une somme assez... (Molière, 1962, s. 248).

**Azarya:** (yalnız sanarak) Hele şu dünkü gelen **on bin riyalık** altını bahçeye gömdüğüme iyimi ettim bilemem. Nüket altın **on bin kuruşluk** bir hatırlı meblağ oyuncak değil?... (Ahmet Vefik Paşa, 1933, s. 29).

**Pinti Hamit:** (Servet Bey ve Elmas Hanım'ı görmez) Fakat dünkü **altı yüz lirayı** bahçeye gömdüğüme iyi ettim. Evde **altı yüz lira** alıkoymak... (Teodor Kasap, 2019, s. 36).

Eserlerden alıntıladığımız yukarıdaki diyaloglarda Molière Fransa'daki para birimini, Ahmet Vefik Paşa ve Teodor Kasap Osmanlı'daki para birimini yazmıştır. Para birimi, *L'Avare*'de "on bin ekü", *Azarya*'da "on bin kuruş" ve *Pinti Hamit*'te "altı yüz lira" olarak geçmektedir. Hedef toplumun para birimi kullanılmak suretiyle oyunun hedef izleyici tarafından anlaşılır kılınması ve hedef izleyicinin yabancılik çekmemesi sağlanmıştır.

**Cléante:** Moi? Mon Père: c'est que je joue; et comme je suis fort heureux, je mets sur moi tout l'argent que je gagne (Molière, 1962, s. 248).

**Bohur:** Ben mi a peder? Ben kumar oynayorum. Oyunda bahtım uygun. Kazandığımı üstüme başıma harcediyorum (Ahmet Vefik Paşa, 1933, s. 34)

**Servet Bey:** Bendeniz efendim size doğrusunu söyleyeyim mi? Oyunda taliim iyidir.

**Beyoğlu'**nda kumar oynar kazanırım. Kazandığım parayı da üstüme başıma harç ederim. İşte bu (Teodor Kasap, 2019, s. 38).



*L'Avare'*de Harpagon'un oğlu Cléante, kumar oynadığından bahsetmekte fakat nerede kumar oynadığına dair bir bilgi vermemektedir. *Pinti Hamit'*te Servet Bey, Beyoğlu'nda kumar oynadığını ifade etmektedir. 19. yüzyılın Beyoğlu'su (Pera) gayrimüslimlerin yoğun olarak yaşadığı, yabancı okulların, eğlence mekânlarının, alışveriş merkezlerinin, pasajların, tiyatro ve sinemaların yer aldığı sosyal ve kültürel yapısıyla kozmopolit bir semttir. Beyoğlu, 19. yüzyıl İstanbul'unun kültürel hayatını temsil etme noktasında önemli bir bölgedir. Kaynak eserde herhangi bir yer belirtilmemesine rağmen Teodor Kasap'ın kumar oynanan yer olarak Beyoğlu'nu eklemesinin Türk izleyicilerin oyunla yakınlık kurması noktasında bir işleve sahip olduğu söylenebilir.

**Harpagon:** (...) Quant à ton frère, je lui destine une certaine veuve dont ce matin on m'est venu parler; et pour toi, je te donne au **Seigneur Anselme**(Molière, 1962, s. 254).

**Azarya:** Kardeşinize gelince ona bir bildiğim zengin dul hatunu almak isterim. Seni de **Sinyor Merkado'**ya verdim(Ahmet Vefik Paşa, 1933, s. 38).

**Pinti Hamit:** Gelelim kardeşine. Bir sabah birisi geldi. **Üsküdar'**da bir dul kadın var imiş. Çok medhetti. O kadını da ona alırız. Seni de **Kamiş Efendi'**ye vereceğim (Teodor Kasap, 2019, s. 42).

Harpagon, kızını Seigneur Anselme'ye, Azarya Sinyor Merkado'ya, Pinti Hamit de Kamiş Efendi'ye vereceğini söylemektedir. Teodor Kasap, bu kısımda metnin aslında olmayan bir ekleme yapmıştır: Pinti Hamit, Servet Bey'i evlendirmeyi düşündüğü kadının Üsküdar'da yaşadığını ifade etmektedir. 19. yüzyılda oyunların çoğunlukla İstanbul'da sahnelenmesi ve izleyicilerin de çoğunlukla İstanbul'da yaşayanlar olması nedeniyle yer, mekân isimlerinde daha çok İstanbul'daki yer ve mekân isimleri tercih edilmiştir. Uyarlamalarda hedef toplum temel alındığı için ekleme, çıkarma ve değişikliklerde bu durum belirleyici olmuştur. Üsküdar, Bizans ve Osmanlı dönemlerinde İstanbul'un en gözde ticaret merkezlerinden birisidir. Üsküdar ayrıca farklı din ve milliyete mensup toplulukların yaşaması noktasında kozmopolit niteliği sahip bir semttir. Teodor Kasap'ın uyarlamasına Üsküdar'ı eklemesi oyunun izleyiciler nezdinde anlaşılmasını ve izleyicilerin oyunla daha fazla birliktelik kurmasını sağlayıcı bir işlevi olduğu söylenebilir. Ayrıca "efendi, bey" anlamındaki saygı bildiren "seigneur" kelimesini Ahmet Vefik Paşa aynen korumuş, Teodor Kasap ise "efendi" olarak değiştirmiştir.

**La Flèche:** Pardonnez-moi. Notre **maître Simon**, le courtier qu'on nous a donné, homme agissant et plein de zèle, dit qu'il a fait rage pour vous; et il assure que votre seule physionomie lui a gagné le coeur (Molière, 1962, s. 260).

**Nisim:** Bereket versin sizin iş oldu. Bulduğumuz **simsar Avram**, bir durmaz dinlenmez dübarcıdır. Sizin için göklere tırmaşacak. Zira simanızdan hoşlanmış, hizmetinize pek mecbur olmuş diyor (Ahmet Vefik Paşa, 1933, s. 49).

**Zeki:** Müflisliğe ümit denilebilirse ümit var. **Haymacı** sizi beğenmiş. Beyefendiyi kanım sevdi diyor. **Malum ya Yahudi kısmına kim para kazandırırsa onu canı sever** (Teodor Kasap, 2019, s. 51).

*L'Avare'*de komisyoncunun adı Simon, *Azarya'*da Avram ve *Pinti Hamit'*te Haymacı'dır. Teodor Kasap bu kısımda Yahudilerin kendilerine para kazandıran insanları sevdikleri ifadesiyle metnin aslında olmayan bir ekleme yapmıştır. Osmanlı Devleti'nde yaşayan Yahudi toplumu ekonomi, finans, ticaret gibi parasal işlerde daha etkin olmuşlardır. Osmanlı'daki Yahudi toplumu

arasında bankercilik ve tefecilik yaygındır. Uyarılama metne yapılan ekleme o dönem Türk toplumunun Yahudi toplumu hakkındaki genel kanaatlerini yansıtmaya noktasında dikkat çekicidir.

**Cléante:** Comment diable! **Quel Juif, quel Arabe est-ce là? C'est plus qu'au denier quatre** (Molière, 1962, s. 261).

**Bohur:** **Vay, hain Fransız, vay zalim İspanyol!** Bu yüzde otuza varır. Adam, bu ne gaddarlık!. (Ahmet Vefik Paşa, 1933, s. 51).

**Servet Bey:** İşte bunda haltetti. Senede **yüz kırk ikiye** gelir be! Bu ne muameleciler teresi imiş!. (Teodor Kasap, 2019, s. 53).

*L'Avare'*de Cléante tefecinin yüksek oranlı faiz uygulaması karşısında olumsuz anlamda "Yahudi" ve "Arap" vurgusu yaparken *Azarya'*da Bohur olumsuzluk vurgusunu "hain Fransız" ve "zalim İspanyol" şeklinde değiştirmiştir. *L'Avare'*de Cléante tefecinin yüksek oranlı faiz uygulaması karşısında onun acımasızlığını gösterme adına olumsuz anlamda "Yahudi" ve "Arap" vurgusu yaparken *Azarya'*da Bohur olumsuzluk vurgusunu "Fransız" ve "İspanyol" üzerinden yapmıştır. Ayrıca Fransızlar için "hain", İspanyollar için de "zalim" nitelendirmelerini kullanmıştır. *Pinti Hamit'*te bir millete işaret eden kullanımlar çıkartılmıştır.

**La Flèche:** "Premièrement, un lit de quatre pieds, à bandes de points de Hongrie, appliqués fort proprement sur un drap de couleur d'olive, avec six chaises et la courte-pointe de même; le tout bien conditionné, et doublé d'un petit taffetas changeant rouge et bleu. Plus, un pavillon à queue, d'une bonne serge d'Aumale rose-sèche, avec le mollet et les franges de soie" (Molière, 1962, s. 262).

**Nisim:** Evvela dört ayaklı alafanga bir yataklık. Zeytuni, güzelce çuhaya kapalı macarkari sayvanlarile ve yüzü bir örnek kumaş kaplı henüz rengini atmamış altı sandalye. Ve bir üst örtüsü. Ve bir sedefli iskemle ile mezkûr eşya yeni hâlinde olup astarları güvercin göğsü canfestendir (Ahmet Vefik Paşa, 1933, s. 52).

**Zeki:** "O eşyayı dahi ber-vech-i zir tadad ve tefsir olunur. Kestane ağacından temiz silinmiş ve rendelenmiş dört adet tahtası tamam ve üstünün içi kıtık nam 52 giyah-ı huşk ile dolu ve yüzü ala **Moskof** döpiyesinden bir şiltesi ve bunlardan maada yüzü güzel Leh basması ve içi atılmış pamuktan olarak bir yorganıyla mükemmel bir demir karyola..." (Teodor Kasap, 2019, s. 53).

Her üç oyunda da tefecinin (Harpagon) vereceği para karşılığında talep ettiği eşya listesi yazarların yaşamlarındaki ev eşyalarına göre ifade edilmiştir. *L'Avare'*de istenen eşyalar arasında cibinlik varken, *Azarya'*da bu eşya iskemle olarak değiştirilmiştir. *Azarya'*da yer alan eşyalar özgün metne yakındır. Her üç metinde de talep edilen eşya yatak ya da karyoladır. Fakat yataklarda kullanılan malzemelerde farklılıklar vardır. *L'Avare* de "Macar işi", *Azarya'*da "macarkari", *Pinti Hamit'*te "Moskof döpiyesi" ve "Leh basması" şeklinde bir farklılık bulunmaktadır. Teodor Kasap'ın bu tercihi o dönemin kıymet algılarını göstermesi noktasında önemli ipuçları içermektedir.

**La Flèche:** "Plus, une tenture de tapisserie **des Amours de Gombaut et de Macée**. Plus, une grande table de bois de noyer, à douze colonnes ou piliers tournés, qui se tire par les deux bouts, et garnie par le dessous de ses six escabelles" (Molière, 1962, s. 262).

**Nisim:** Kezalik **Calut ile Talut** ve **Davut cenklerinin** ve **Arzu ile Kamber hikâyesinin** resimleriyle münakkaş dört büyük perde. Ve bir yaldızlı duvar ekseriyle bir tek sedefkârı nalin. Ve birinin başlığı birinin etekliği cüz'ice çatlak yaldız taşlı bir çift güzel kabak ve sürahi çubuk takımı. Ve dört deste sapsarı kermeşek ingilizkari ustura ve cenistre... (Ahmet Vefik Paşa, 1933, s. 53).

**Zeki:** "Yüzü beher zırası otuz beş arslanlı kıymetinde koyu yeşil çukadan ve astarı temiz siyah pazen tabir olunur bezden hiçbir halkası eksik olmamak şartıyla bir güzel kışlık kapı perdesi..." (Teodor Kasap, 2019, s. 53-54).

*L'Avare'*de tefeci Harpagon'un şartnamesinde talep ettiği eşyalardan biri Gombaut ile Macée'nin ünlü aşklarını resmeden bir duvar halısı iken, *Azarya'*da bu eşya Calut ile Talut, Davut cenklerinin ve Arzu ile Kamber hikâyesinin resimleriyle süslü dört büyük perdedir. *L'Avare'*de talep edilen eşya bir duvar halısı iken, *Azarya'*da dört perde ve *Pinti Hamit'*te bir kışlık kapı perdesidir. *L'Avare'*de Gombaut ile Macée'nin ünlü aşkları *Azarya'*da yerini Calut ile Talut, Davut cenkleri ve Arzu ile Kanber hikâyesini temsil eden perdeye bırakmıştır. Gombaut ile Macée'nin aşkları 16. ve 17. yüzyılların sonlarında özellikle duvar halılarında ve gravürlerde moda olan pastoral bir temadır. Popüler pastoral bir tema olan bu hikâyede köy yaşamı tasvir edilirken bir çoban ile bir çoban kızın aşkları anlatılır. Fransızların Gombaut ile Macée' hikâyesini Ahmet Vefik Paşa, Arzu ile Kanber hikâyesi ile değiştirmiştir. Birbirlerini kardeş bilerek büyüyen Arzu ile Kanber'in kardeş olmadıklarını öğrendikten sonra gelişen duygusal maceralarını konu edinen bu hikâye Türk toplumunda bilinen bir aşk hikâyesidir. Burada da yine hedef toplum merkezli bir yaklaşım ortaya konulduğunu söylenebilir.

**La Flèche:** "Plus, un luth deBologne, garni de toutes ses cordes, ou peu s'en faut. Plus, un trou-madame, et un damier, avec un jeu de l'oie renouvelé des Grecs, fort propres à passer le temps lorsque l'on n'a que faire. Plus, une peau de lézard, de trois pieds et demi, remplie de foin, curiosité agréable pour pendre au plancher d'une chambre. Le tout, ci-dessus mentionné, valant loyalement plus de quatre mille cinq cents livres, et rabaissé à la valeur de mille écus, par la discrétion du prêteur" (Molière, 1962, s. 262-263).

**Nisim:** Kezalik bir **İshak işi binazir tambur** ve bir bağa kakmalı lavta mükemmel telleriyle az eksik. Kezalik bir dama tahtası **Fahri oyması**. Dokuz taşıyla ve bir mingale ve bir biciz ki canı sıkılanlara vakit geçirmeye münasip eskilerden kalma emsalsiz eğlencelerdir. Kezalik iki arşın boyunda saman doldurulmuş bir **timsah yavrusu** kadidi. Ve bir **horasani**yle birer kalafat ve kukla ve kallavi ki raflara konup ona tezyinine gayet yaraşır. Mezkûr eşya dört bin beş yüz kuruş kıymet-i hakikiyesi olduğu hâlde ikramen ve kanaaten dayin tarafından üç bin kuruş raddesinde kararlaştırılmıştır (Ahmet Vefik Paşa, 1933, s. 54).

**Zeki:** "Fi zamanda heza büyük sofralara firaşı **Efrenç'**in moda tabir olunur adatından olan bütün tüyleri yerinde olmak kavliyle bir cesim **ayı pöstekisisi**. İşbu eşya daha müddet-i medide istimale salih olarak haddizatında dört bin kuruştan ziyade kıymettar ise de dainashab-ı insaftan bir zat olduğuna mebni üç kuruş bedel-i misl ile müstakrız beyefendiye terk etmiştir. Ol babda ve kâtibe-i ahvalde emr ü ferman..." (Teodor Kasap, 2019, s. 55).

Her üç oyunda da tefecinin talep ettiği eşyalar yazarların kendi kültürlerine göre şekillenmiştir. *L'Avare*'de yer alan Bologna işi ut, *Azarya*'da İshak işi tanbura dönüşmüştür. Ut ve tanbur iki toplumun müzik kültürünü ve tarzlarını yansıtması noktasında dikkat çekicidir. Ayrıca *L'Avare*'de yer alan kertenkele derisi, *Azarya*'da timsah yavrusu iskeletine, *Pinti Hamit*'te ayı pöstekisine dönüşmüştür.

**Frosine:** (...) et je crois, si je me l'étois mis en tête, que **je marierois le Grand Turc avec la République de Venise** (Molière, 1962, s. 268).

**Lea:** (...) Kurarsam **Cezayir dayısına Venedik cumhurunu nikâh ederim** (Ahmet Vefik Paşa, 1933, s. 62).

**Nazife Hanım:** (...) murat etsem **Keloğlan'a peri padişahının kızını alırım** (Teodor Kasap, 2019, s. 64).

*L'Avare*'de entrikacı kadın Frosine, istemesi hâlinde Osmanlı padişahını Venedik Cumhuriyeti'nin koynuna sokabileceğini ifade ederken *Azarya*'da Lea, Cezayir dayısı ile Venedik cumhurunun nikâhını kıyabileceğini söyler. *Pinti Hamit*'te Nazife Hanım, *Azarya*'dan farklı olarak Keloğlan'a peri padişahının kızını alırım demek suretiyle halk söylencelerine gönderme yapmıştır. Burada bir araya gelmesi mümkün olmayan unsurlardan hareketle dönemin siyasal algısı yansıtılmıştır denilebilir. *L'Avare*'de Osmanlı ve Venedik gibi milliyet ve din farklılıkları olan iki unsurun bir araya gelmesinin imkânsızlığı vurgulanırken, bu vurgu *Azarya*'da Cezayir ve Venedik üzerinden yapılmıştır. *Pinti Hamit*'te farklı olarak herhangi bir devlet ismi öne çıkarılmamış, bu imkânsızlık Keloğlan ile peri padişahının kızının evliliği üzerinden verilmiştir.

**Frosine:** Vous avez raison. Elle doit après dîné rendre visite à votre fille, d'où elle fait son compte d'aller faire un tour à la **Foire**, pour venir ensuite au soupé (Molière, 1962, s. 269).

**Lea:** Ey, pek iyi olur. Öğleden sonra kızınızı görmeye gelip ondan **pazar yerine** gidecek. Dönüşün taama da...(Ahmet Vefik Paşa, 1933, s. 65).

**Nazife Hanım:** Fena mülâhaza değil. O da haremde kızınıza arkadaşlık eder. Fakat yemekten evvel biraz **Çarşamba Pazarı**'na gidecek, bazı şeyler alacakmış (Teodor Kasap, 2019, s. 62).

*L'Avare* ve *Azarya*'da pazar yeri *Pinti Hamit*'te "Çarşamba Pazarı" olarak değiştirilmiştir. *Pinti Hamit*'te 19. yüzyılda İstanbul'un en büyük pazarlarından olan Fatih semtindeki "Çarşamba Pazarı" şeklindeki somut mekân vurgusu önemlidir. Zira o dönemde Çarşamba Pazarı alışverişin en yoğun olarak yapıldığı yerlerdendir. Bu eklemenin hedef kültür izleyicisinin oyunla yakınlaşmasını sağlayıcı bir işlevi vardır.

**Frosine:** Oui. Premièrement, elle est nourrie et élevée dans une grande épargne de bouche. C'est une fille accoutumée à vivre de salade, de lait, de fromage et de pommes, et à laquelle par conséquent il ne faudra ni table bien servie, ni consommés exquis, ni orges mondés perpétuels, ni les autres délicatesses qu'il faudrait pour une autre femme; et cela ne va pas à si peu de chose, qu'il ne monte bien, tous les ans, à trois mille francs pour le moins. Outre cela, elle n'est curieuse que d'une propreté fort simple, et n'aime point les superbes habits, ni les riches bijoux, ni les meubles somptueux, où donnent ses pareilles avec tant de chaleur; et cet article-là vaut plus de quatre mille livres par an. De plus, elle a une aversion horrible pour le jeu, ce qui n'est pas commun aux femmes d'aujourd'hui; et j'en sais une de

nos quartiers qui a perdu, à trente-et-quarante, **vingt mille francs** cette année. Mais n'en prenons rien que le quart. **Cinq mille francs** au jeu par an, et **quatre mille francs** en habits et bijoux, cela fait **neuf mille livres**; et **mille écus** que nous mettons pour la nourriture, ne voilà-t-il pas par année vos **douze mille francs** bien comptés? (Molière, 1962, s. 269).

**Lea:** Ona ne şüphe evvela pek aşırı kanaate alışarak büyümüştür. Boğazına o, düşkün değil, **peynir ekmek, tere, torhun, gemi dibi portakal, elma** ile geçinir. Tencere kaynatmak istemez. Sairleri gibi öyle ala **tavuk suyuna nemse arpası çorba, yahut elmasiye, paça, paluze**, filan gibi nazik şeyler aramaz. İşte, ayda en azı en aşağı **iki bin akçadan**, gene yılda **altı bin kuruş** ondan saniyen sadece temizliği adet edinip **ağır esvap, yaka, zagara, kürk, sürme, oya, altın üstüne kakma elmas, türlü kuyum ve zümrüt, akarsu, paftalı kılaptan işleme** ve daha akran ve emsalinin türlü fantazyalarını bilip sormadığından bundan gene en aşağı size **on beş bin kuruş**; üçüncüsü bu zemanе kibarları gibi, **çengi, çalgı, kâğıt oyunu** tanımaz, aşırı ikrah eder. Bu da kadınlarımızda nadir. Bulunur haslat değil. Geçenlerde mahallede poliçenin birisini bilirim ki **kâğıt oyununda elli bin kuruş** kaybetti. Ya bunun en azdan dörtte bir bölümünü tutalım. **On, on beş bin kuruş** ki hesap kitap senede tam **yetmiş beş bin kese** etmez mi? (Ahmet Vefik Paşa, 1933, s. 66).

**Nazife Hanım:** Ey o kadar imiş ne yapalım? Lakin kızın kendi de bir irad hem sağlam irad. Bak efendi bu kızcağız gayet idare ile büyümüş. Eline bir parça ekmek on paralık da peynir ver başka bir şey istemez. Sen ister de bazı bazı bir de elma verirsen artık ne kuzu eti lazım... **Ne baklava!... başka kadınlar gibi börek, kadayıf, Amasya elmasıyla şekerleme bilmem ne istemez.** Şimdi demek ki ayda azdan az bin kuruş mutfak masrafından karınız olacak. Ondan sonra esvabı da düşünelim. Gayet sade giyinir. Temizlikten başka süs bilmez. Başka kadınlar gibi takım makim istemez. **Bayramdır, ramazandır**, bilmem nedir diye **Kalpakistanbaşı'ndan Beyoğlu'na Beyoğlu'ndan Kalpakistanbaşı'na** koşmaz. Demek ki ayda azdan az bin kuruşa tuhafiyeci hesabından karınız olacak... Başka kadınlar gibi gezmeyi sevmez. Öyle kalkıp da bugün **Kâğıthane yarın Bağlarbaşı'na öbür gün Göksu'ya** gitmez. Kızcağız evden dışarı çıkmaz. Demek ki ayda azdan az araba **kayıp masrafından** da hiç olmazsa bin kuruş da mı karınız olmaz? Ben erkek bilirim ki yalnız hareminin gezmesi için ayda **bin beş yüz kuruştan** ziyade para harç eder... Şimdi gelelim hesaba. Ayda **bin kuruştan** yılda **on iki bin kuruş** mutfak masrafından olacak karınızı koyunuz, **binerden on iki bin** de tuhafiyeci hesabından **on iki bin, on iki bin** ayda oldu mu **yirmi dört bin**? Ayda binerden **on iki bin** de gezme masrafından koyunuz. **Yirmi dört bin on iki bin** daha oldu mu **otuz altı bin kuruş** sağlam irad! Daha ne istersiniz? (Teodor Kasap, 2019, s. 63).

Oyunlardan alıntılanan bu diyaloglarda entrikacı kadınlar başkarakterlere evleneceği kızın meziyetlerinden ve ne denli masrafsız olduğundan övgüyle söz etmektedir. Uyarlamalarda yiyecek isimleri, yemekler, mekânlar ve para birimleri Fransız ve Türk kültürü yansıtmaktadır. *L'Avare*'de salata, süt, peynir ve patates *Azarya*'da peynir ekmek, tere, torhun, gemi dibi portakal, elma; *Pinti Hamit*'te bir parça ekmek, on paralık peynir şeklinde değiştirilmiştir. Benzer şekilde *L'Avare*'de tavuk suyu çorbalar, şuruplar *Azarya*'da tavuk suyuna nemse arpası çorba yahut elmasiye, paça, paluze; *Pinti Hamit*'te börek, kadayıf, Amasya elması, şekerleme ile değiştirilmiştir. Bu farklı kullanımlar Fransız ve Türk toplumlarının yeme içme kültürünü yansıtmaktadır.



Yine bu kısımda *L'Avare*'de cafcaflı urbalar, inci, elmas, gösterişli mobilyalar *Azarya*'da ağır esvap, yaka, zagara, kürk, sürme, oya, altın üstüne kakma elmas, türlü kuyum ve zümrüt, akarsu, paftalı kılıptan işleme şeklinde değiştirilmiştir. *L'Avare*'de kumar, *Azarya*'da çengi, çalğı, kâğıt oyununa dönüşmüştür.

*Pinti Hamit* uyarlamasına özgün metinde yer almayan eklemeler yapılmıştır. Evlenilecek kızın bayramlarda, Ramazan ayında alışveriş için Kalpakçılarbaşı ve Beyoğlu'na gitme alışkanlığının olmadığı ayrıca Kâğıthane, Bağlarbaşı Göksu gibi gezinti yerlerine gitme huylarının olmadığı ifade edilmiştir. Bu kısım dönem okuması yapmamız noktasında önemli veriler ihtiva etmektedir. 19. yüzyıl Osmanlı'sına dair alışveriş mekânlarının ve gezinti yerlerinin adının zikredilmesi noktasında dönem kültürünü yansıtan bir niteliği vardır. Bu da bize Teodor Kasap'ın uyarlamasında o dönem Türk toplumunun genel eğilimlerini temel aldığı göstermektedir.

**Harpagon:** *Que diable, voilà pour traiter toute une ville entière.* (Molière, 1962, s. 277).

**Azarya:** *Bre oğlan, bu bütün memleketi idare eder* (Ahmet Vefik Paşa, 1933, s. 79).

**Pinti Hamit:** *Ne yapıyorsun be? Ben bütün İstanbul halkını mı davet ediyorum?* (Teodor Kasap, 2019, s. 74).

Bu alıntıda başkarakterler aşçıya davetliler için hazırlanan yemeğin fazlalığından dem vurarak bütün şehrin davet edileceği şeklinde abartıyla çıkmaktadır. *Pinti Hamit* ise metnin aslında mekân ismi geçmemesine rağmen "İstanbul" adını eklemiştir.

**Maître Jacques:** *Monsieur, puisque vous le voulez, je vous dirai franchement qu'on se moque partout de vous; qu'on nous jette de tous côtés cent brocards à votre sujet; et que l'on n'est point plus ravi que de vous tenir au cul et aux chausses, et de faire sans cesse des contes de votre lésine. L'un dit que vous faites imprimer des almanachs particuliers, où vous faites doubler les quatre-temps et les vigiles, afin de profiter des jeûnes où vous obligez votre monde. (...) Vous êtes la fable et la risée de tout le monde, et jamais on ne parle de vous, que sous les noms d'avare, de ladre, de vilain et de fesse-mathieu* (Molière, 1962, s. 280).

**Yako:** (...) Sizi herkes pek zevkleniyor. Sizi her yerde yüz türlü mehtaba alıyorlar. Size bir kulp takıp, bir leke bulaştırdıklarında bütün âlem gayet memnun oluyor da size her an bir pintilik hikâyesi uyduruyorlar. Güya kendi evinizin halkı için siz mahsus takvim bastırıp adamlarınıza bütün gün oruç, perhiz tutturmuşsunuz. (...) İsminiz geçse, hemen sizi hasis, pinti, nekes, zibidi, mürabahacı, leim, zemim diye anarlar (Ahmet Vefik Paşa, 1933, s. 84-85).

**Ramazan Ağa:** *İstanbul'un içinde nereye gitsek sizin lakırdınız oluyorsa herkes sizi zem ediyor, her yerde sizi zevkleniyorlar. Her yerde sizi söylenip gülüyorlar. Ne pintiliğiniz kalıyor ne nekesliğiniz ne cebriliğiniz. Adınızı Pinti Hamit koymuşlar. (...) Uşaklarınıza üç aylar orucunun pek sevap olduğunu vaaz ettiğinizi haber almışlar. Bayramlara yakın bahşişten kurtulmak için daima bir sebep bulup da uşak kovduğunuzu biliyorlar. (...) Kızınıza sokağa çıkmasın diye gösterip de yaşmak ferace almadığınızı biliyorlar. Hatta feracesiz yaşmaksız gezdiğini görmüşler. (...) Hâsılı şöhretiniz dünyayı tutmuş, Pinti Hamit diyorlar. Adınızı gazetelere yazmışlar. Hatta **Gedikpaşa Tiyatrosu'nda bile taklidinizi yapıyorlarmış** (Teodor Kasap, 2019, s. 77).*

Oyunlardan alıntılanan bu diyaloglarda başkarakterin arabacısı olan uşaklar efendilerine onun hakkında insanların ne düşündükleri, arkalarından nasıl konuştukları ile alâkalı duyduklarını paylaşırlar. Teodor Kasap uyarlamasına özgün metinde olmayan bir ekleme yapmıştır. Pinti Hamit'in kızına sırf kıyafet almak istemediği için onun dışarı çıkmasına izin vermediği ve kızının feracesiz yaşmaksız sokakta gezdiği şeklindeki bir ifade ile cimriliğin derecesi dini hassasiyetler bağlamında dile getirilmiş, bu da oyunun anlaşılabilirliğini arttırıcı bir işlevi yerine getirmiştir. *Pinti Hamit*'te bu diyaloga çok dikkat çekici bir ekleme yapılmıştır. Gedikpaşa Tiyatrosu'nda Pinti Hamit'in taklidinin yapıldığının söylenmesi suretiyle metinlerarası bir yöntemle ve o gün için benzersiz olan postmodern bir teknikle oyun içinde oyuna gönderme yapılmıştır. Bu ekleme metin ve uyarlama kapsamına dâhil olmayan bir eklemedir.

**Frosine:** (...) Attendez; si nous avions quelque femme un peu sur l'âge, qui fût de mon talent, et jouât assez bien pour contrefaire une dame de qualité, par le moyen d'un train fait à la hâte, et d'un bizarre nom de **Marquise**, ou de **Vicomtesse**, que nous supposerions de la **Basse Bretagne** (Molière, 1962, s. 292).

**Lea:** (...) Durunuz, benim gibi bir marifetli yaşlıca karı olsa da belli başlı kibar hatunu taklidi becerse ona takım daire düzüp çapraşık, **Diyarbakirli, ya Bağdatlı Yahudi** hanedanı adı katıp onu emlak ve akardan başka nakit yüz bin aslanlıya malik bir zengin kadın olduğunu teller, pallar, zeyreklikle babanıza yuttururdum (Ahmet Vefik Paşa, 1933, s. 108-109).

**Nazife Hanım:** (...) Dur bakayım. Bir yaşlıca kadın bulsak da ölmüş bir paşanın haremidir, pek zengin bir kadındır, size de muhabbeti var; eğer kendisini Allah'ın emriyle alacak olursanız bütün malını size verir zannederim filan diye biraz haset damarlarını okşayarak o kadına da öyle söyletsek (Teodor Kasap, 2019, s. 92).

Uyarlamalarda yer isimlerinde yerleştirme yapılmıştır. Alıntılanan bu kısımda *L'Avare*'de "Aşağı Brötanya", *Azarya*'da "Diyarbakirli", "Bağdatlı", "Yahudi" olarak değiştirilmiştir. *Pinti Hamit*'te yer isimleri çıkartılmıştır.

**Harpagon:** Allons vite, des commissaires, des archers, des prévôts, des juges, des gênes, des potences et des bourreaux. Je veux faire pendre tout le monde; et si je ne retrouve mon argent, je me pendrai moi-même après (Molière, 1962, s. 302).

**Azarya:** (...) Tez, ases, böcek kavas, zabıt, iğneli fiç, darağacı, cellat! Bütün âlemi astrayım. Hem de paralarımı bulamayacak olursam en son kendimde asılayım (Ahmet Vefik Paşa, 1933, s. 128).

**Pinti Hamit:** (...) **Burası İstanbul'dur.** Burada şeriat var! Kadı var! Hâkim var! Zaptiye var! Hapis var! Zindan var! İşkence var! Bıçak var! İp var! Kazık var! Vallah! Billâh! **Bütün İstanbul'u astırırım!** Kestiririm! Kazıklattırırım! Eğer yine aradığımı bulamazsam kendim de çıkarım bir kazık başına vesselam! (Teodor Kasap, 2019, s. 104).

Oyunlardan alıntılanan bu diyaloglarda Fransa ve Osmanlı'da dönem geçerli olan hukuk sistemi, ceza ve yargılama usullerine ilişkin dikkat çekici bilgiler verilmiştir. *Pinti Hamit*'te "İstanbul" vurgusu önemlidir. Ne özgün metinde ne de *Azarya*'da yer ismi geçmemektedir. Teodor Kasap cezai yaptırımlara kazığa geçirmeyi de eklemiştir. Ayrıca özgün metinde olmayan "ışkence" ifadesinin eklenmesi farklı çıkarımlara kapı aralamaktadır.

**Harpagon:** En bons louis d'or et pistoles bien trébuchantes (Molière, 1962, s. 303).

**Azarya:** Hep tam yeni zincirli flori ile toblindir (Ahmet Vefik Paşa, 1933, s. 130).

**Pinti Hamit:** Yeni Darphane'den çıkmış Osmanlı lirası! Altı yüz liradır bu! Altı yüz para değil! Anladın mı zabita ağa? Altı yüz kuruş da değil! Yetmiş iki bin kuruştur bu yetmiş iki bin. Aç gözünü! (Teodor Kasap, 2019, s. 105).

Her üç oyunda da para birimleri Fransa ve Osmanlı'ya göre ifade edilmiştir: *L'Avare'* de para birimi altın, *Pinti Hamit'* te Osmanlı Lirası'dır.

**Maître Jacques:** Je parle d'un cochon de lait que votre intendant me vient d'envoyer, et je veux vous l'accommoder à ma fantaisie (Molière, 1962, s. 304).

**Yako:** Vekilharcınız bir kuzu göndermiş. Süt kuzusu da onu ben bildiğim gibi pişirip kurtaracağım (Ahmet Vefik Paşa, 1933, s. 131).

**Ramazan Ağa:** Ben bulmadım vekilharcınız bulmuş göndermiş. Zayıfça bir kuzu ama ne ise. Ben onu istediğim gibi pişireyim. Bakınız ne ala olur (Teodor Kasap, 2019, s. 106).

*L'Avare'* de davetliler için hazırlanacak olan süt domuzu *Azarya* ve *Pinti Hamit'* te olası tepkilerin önüne geçmek maksadıyla süt kuzusu ve zayıf bir kuzu şeklinde ifade edilmiştir. Hedef kültür odaklı yerlileştirmenin en net gözlemlendiği kısımlardan biri de burasıdır. İslam inancına göre domuz, pis ve zararlı kabul edildiği için etinin yenmesi haram kılınmıştır. Şahıs, yer, mekân, yiyecek, içecek gibi birçok unsurun yerlileştirildiği uyarlamalarda domuz eti ifadesinin geçmesi tepkiyle karşılanabilirdi. Böylesi tepkisel bir yaklaşımın önüne geçilmesi adına domuz ifadesi kuzu ile değiştirilmiştir.

**Harpagon:** Dans le jardin (Molière, 1962, s. 305).

**Azarya:** Armut ağacının dibinde (Ahmet Vefik Paşa, 1933, s. 135).

**Pinti Hamit:** Bahçede gömülü idi (Teodor Kasap, 2019, s. 109).

Harpagon'un altınlarını gömdüğü yer *L'Avare'* de bahçe iken *Azarya'* da gömünün olduğu yer armut ağacının dibi, *Pinti Hamit'* te ise bahçedir.

**Valère:** Sachez que j'ai le coeur trop bon pour me parer de quelque chose qui ne soit point à moi, et que tout Naples peut rendre témoignage de ma naissance.

**Valère:** (en mettant fièrement son chapeau) Je ne suis point homme à rien craindre, et si Naples vous est connu, vous savez qui était Don Thomas d'Alburcy (Molière, 1962, s. 313).

**Leon:** Efendim, benim gönlüm bülent pervazdır, kendimin olmıyan iğreti şeyle iftihara tenezzül etmez. Bütün Selanik beldesi ocağımızı tanır.

**Leon:** Ben bir korkusu olacak adam değilim. Eğer Selanik bütün size malum ise elbette Sinyor Şamanto Farhi'nin kim olduğunu duymuşsunuzdur (Ahmet Vefik Paşa, 1933, s. 151).

**Mükerrem Efendi:** Ama benim öyle adam olmadığımı bütün İzmir ahalisini şahit gösterebilirim.

**Mükerrem Efendi:** İşte iyi ya! Yalanım yok ki korkayım. İzmirli iseniz elbette Müftüzade Şaban Bey'in ismini iştmişsinizdir (Teodor Kasap, 2019, s. 118).

Oyunun sonuna gelinirken Anselme'nin, oğlu Valere ve kızı Marine'ı bulmasıyla neticelenen konuşmada deniz kazası geçiren aile Napolilidir. *Azarya'* da aile Selanikli, *Pinti Hamit'* te İzmirlidir. Bu kısımda da çevirmenler hedef kültür merkezli bir tavır takınarak yer isimlerini hedef kitlenin anlayabileceği şekilde değiştirmişlerdir.

**Harpagon:** De quel crime je veux parler, infâme, comme si tu ne savais pas ce que je veux dire. C'est en vain que tu prétendrais de le déguiser. L'affaire est découverte, et l'on vient

de m'apprendre tout. Comment abuser ainsi de ma bonté, et s'ntroduire exprès chez moi pour me trahir? Pour me jouer un tour de cette nature? (Molière, 1962, s. 307).

**Azarya:** Ne demek mi istiyorum? A hain, hayâsız! Ne dediğimi sanki bilmezsin sen. Marifetini gizlemek istersin amma nafîle açığa çıktı, hepsi duyuldu. Benim yanıma sen sokulup böyle namertlik etmek, lütuf ve iltifatımı alt edip bana bu türlü oyun oynamak!.. (Ahmet Vefik Paşa, 1933, s. 138).

**Pinti Hamit:** Sana terk mi edeyim! Bak işte o olmaz. **(Halka)** Adamlar bakar mısınız şu utanmaza! Malum buna terk etmeli imişim de üste para istemediğine, asaletine vermeli imiş! (Mükerrem Efendi'ye) Yahu! Neredeyiz hemşehri? İstanbul'da hırsızları asıyorlar! Nasıl? İştahın var mı? (Teodor Kasap, 2019, s. 112).

**Harpagon:** Non ferai, de par tous les diables, je ne te le laisserai pas. Mais voyez quelle insolence de vouloir retenir le vol qu'il m'a fait! (Molière, 1962, s. 309).

**Azarya:** Haydi şeytanın art bacağı! Sana bir şeycik bırakmam. Bak şu azgın edepsiz çalıp cırptığını elinden çıkarmıyacak ha? (Ahmet Vefik Paşa, 1933, s. 141).

**Pinti Hamit:** **(Halka)** Bakar mısınız? Güya malımı merhametten çalmış gibi bizi kandıracak!.. Ben daha ölmedim. İstanbul'da zaptiye var. Bakkalda ip var, köprüünün başında da darağacı var. İbret-i âlem için fena olmaz! (Teodor Kasap, 2019, s. 113).

Oyunun sonuna doğru Harpagon sokağa çıktıktan sonra sahnenin önüne doğru gelerek seyircilere seslenir, onlara laf atar; Azarya, seyirciye değil de sokakta (yan tarafta) toplanmış olduğu farz edilen insanlara seslenir; Pinti Hamit ise konuşmasını halka dönerek yapar.

**Harpagon:** Je ne me soucie, ni de **Don Thomas**, ni de **Don Martin** (Molière, 1962, s. 314).

**Azarya:** Ben ne **Şamanto** bilirim, ne **Kamanto**. Ben paramı istiyorum (Ahmet Vefik Paşa, 1933, s. 152).

**Pinti Hamit:** Ben öyle **Recep, Şaban, Ramazan** bilmem. Ben paramı isterim paramı! Anladın mı? Para mı? (Teodor Kasap, 2019, s. 119).

Paralarına bir an önce kavuşmak isteyen Harpagon konuşmalarda geçen isimlere olan tahammülsüzlüğünü ifade ederken "Don Thomas, Don Martin" isimlerini kullanırken, Azarya, "Şamanto, Kamanto" isimlerini kullanır. Pinti Hamit ise Hicri aylar olan "Recep, Şaban, Ramazan" isimlerini peş peşe söylemek suretiyle hem Müslümanların kutsal üç aylarına gönderme yapar hem de oyuna gülmece bir hava katar.

## SONUÇ

Ahmet Vefik Paşa ve Teodor Kasap'ın uyarlamaları karakterler bakımından karşılaştırıldığında karşımıza çıkan ilk husus karakterlerin isimleridir. Teodor Kasap karakterlerine Pinti Hamit, Servet, Elmas gibi hem toplumda karşılığı olan hem de parayı ve cimriliği çağrıştıran isimler vermiş olması eserin dilindeki sadelik konusunda önemli çıkarımlara kapı aralar. Ahmet Vefik Paşa karakterleri için Azarya, Bohur, Sara, Leon, Rahel, gibi isimleri tercih etmiştir. Vefik Paşa'nın tiyatrosunun o dönemde azınlıklar eli ile yapıldığından hareketle mi yoksa olumsuz özellikler taşıyan karakterler nedeniyle mi böyle bir tercih yaptığı bilinmemekle beraber oyunun yerlileştirilmesi noktasında Teodor Kasap'a göre farklı bir tasarrufta bulunmuştur.

Çevirmenlerin sosyal yaşamları, yetişme şartları yerlileştirme kararlarına yansımıştır. Ahmet Vefik Paşa'nın imkân ve yetenek bakımından Teodor Kasap'tan daha iyi olduğu söylenebilir. Ahmet Vefik Paşa, Fransızca'yı bir Fransız'dan ayırt edilmeyecek derecede iyi konuşmaktadır. Teodor

Kasap ise Türkçeyi iyi konuşmakla beraber iyi yazamadığı, Fransızca'yı sonradan öğrendiği bilinmektedir. Teodor Kasap'ın halkın içinde yaşamasının, Kayseri'de doğmuş ve çocukluğunun orada geçmiş olmasının uyarlamasına etkileri olmuştur. Teodor Kasap'ın Osmanlı toplumundaki atasözü, deyim ve halk söyleyişlerine hâkimiyeti uyarlamada kendini belli etmektedir. Alexander Dumas hatıralarında Teodor Kasap için cahil olduğu, Fransızca öğrenmek konusunda kendisine söz verdiği, Türkçeyi konuşabildiği ama yazmak konusunda çok başarılı olmadığı bilgilerini aktarır. Eseri halk diline yaklaştırma hususunda Teodor Kasap, Ahmet Vefik Paşa'dan daha başarılıdır.

Teodor Kasap, oyunu Türk toplumuna uygun bir şekilde uyarlamış ve yerlileştirmiştir. Bu, Teodor Kasap'ın Osmanlı kültürünü ve toplumunu bilen ve dikkate alan bir anlayışla hareket ettiğini gösterdiği gibi Teodor Kasap'ın halk yaşantısına daha yakın olmasıyla da ilintilidir. Oyunu Türk toplumuna hitap edecek şekilde uyarlaması, yerel değerleri ve normları koruma eğilimini yansıttığı düşünülebileceği gibi Kayseri'den İstanbul'a gelmiş orta sınıf tüccar bir aileye mensup bir yazarın kendini kabul ettirme çabası olarak da görülebilir. Teodor Kasap'ın çevirisi, Osmanlı Devleti'nde yaşadığı dönemin kültürel ve toplumsal normlarına uygun olarak şekillenmiştir. Bu çerçevede, Teodor Kasap'ın gayrimüslim olmasının çevirisine farklı bir perspektif getirdiğini söylemek mümkün değildir. Ahmet Vefik Paşa'nın Müslüman olması, çevirilerinde farklı bir perspektif getirebileceği düşünülse de Teodor Kasap'ın karakterlere Türk ve Müslüman isimler verirken Ahmet Vefik Paşa'nın gayrimüslim isimleri tercih etmesi bilinçli bir tasarruftur. Teodor Kasap'tan farklı bir sosyal statüye ve dünya görüşüne sahip Ahmet Vefik Paşa, Batı kültür ve edebiyatını Türk toplumuna taşımayı böylelikle toplumu modernleştirmeyi amaç edinmiş bir çevirmen olarak karşımıza çıkmaktadır.

Molière'in *L'Avare* oyununda mizahi unsurlar öncelikle karakterlerin özelliklerinde kendini göstermektedir. Oyunda karakterlerin çelişkileri, sözlü mizah unsurları, komik ve absürd cimrilik söylemleri yer alır. Karakterler uyarlamalarda yeniden yaratılırken taşıdıkları özellikler genel olarak gerek Teodor Kasap ve gerekse Ahmet Vefik Paşa tarafından aslına uygun olarak aktarılmıştır. Yani karakter merkezli mizahi unsurların aktarımında aslına sadık kalınmıştır.

Dil merkezli mizahi unsur diyebileceğimiz metinde yer alan kavga ve yanlış anlamalara dayalı mizahi unsurların aktarılmasındaki başarı ise dilin kullanılmasına bağlı olarak değerlendirilmelidir. Burada hedef dilin sosyal yaşantısına uyum mutlak surette göz önünde bulundurulmalıdır. Hacivat Karagöz, orta oyunu türünden geleneksel oyunlarda çokça yer verilen kavga ve yanlış anlamaya dayalı mizaha uyarlamalarda da yer verilmesinde Osmanlı yerleşik eğlence kültürünün önemli tesirleri vardır.

*L'Avare*, evrensel insan deneyimlerini, cimrilik, para hırsı, aile ilişkileri vb. konu alan bir komedidir. Burada asıl önemli olan eserin uyarlamasının Türk toplum yaşantısına uygun olup olmadığıdır. Bir uyarlamanın kabul edilirliliği çevirmenin hedef kültürdeki normlara uyması ile ölçülür. Tanzimat döneminde yapılan Molière çevirilerinin neredeyse tamamı "kabul edilebilir çeviri"lerdir. Bu açıdan her iki çevirmenin de başarılı olduğu söylenebilir.

Uyarlamalarda perde sayısı değişmemiş, perdelerde yer alan sahne sayılarında ve dağılımında değişikliğe gidilmiştir. Uyarlama eserlere başkarakterlerin adı verilmiştir (Azarya, Pinti Hamit). Teodor Kasap'ın uyarlamasına Müslüman bir kadro dâhil etmesine karşılık Ahmet Vefik Paşa Osmanlı'daki Yahudi toplumundan isimler tercih ederek başkarakterincimrilik tutkusunu



güçlü kılmak istemiştir. Uyarlamalara yeni karakterler eklenmemiştir. *Pinti Hamit*'te Molière'in oyunundan farklı olarak hizmetkârlar açısından daha az bir kadroyla karşılaşırız.

Uyarlamalarda konu ve olay örgüsüne sadık kalınmıştır. Türk yaşamına denk sayılabilecek herhangi bir ekleme veya değişiklik yapılmamıştır. Her iki uyarlama için de kaynak metindeki söylemin yansıtıldığını söylemek mümkündür. Teodor Kasap ve Ahmet Vefik Paşa tarafından birbirine yakın zamanlarda uyarlaması yapılan *L'Avare*, hem kültürel hem dil düzleminde erek Türk toplumu için kabul edilebilir niteliğe kavuşturulmuştur.

Yanlış anlamalar, anlamazlıktan gelmeler, argo tabirler, kaba sözler, kelime oyunlarına dayalı güldürü unsurları uyarlama metinlerde de korunmaya çalışılmıştır. Kişi isimleri, yer isimleri, atasözü, deyim, dua, beddua ve argo tabirler için uyarlama yapılmıştır. Deyim ve atasözleri Türk toplumundaki yakın atasözü ve deyimlerle karşılanmıştır. Teodor Kasap yerlileştirmeye daha eğilimli bir tavır ortaya koymuştur. Teodor Kasap'ın yerlileştirmesi sadece yabancı unsurlarla kalmamış daha geniş anlamda dilsel unsurların Türk kültüründe karşılıklarını vermiştir. Bir anlamda Fransız komedisini Orta Oyunu'na benzeştirmiştir. Ahmet Vefik Paşa eserde izleyicilerin yadırgayabileceği kısımlarda uyarlama yapmakla yetinmiştir. Vefik Paşa'nın yerlileştirilmiş metni aslına sadık çeviri ile uyarlama arasında bir noktada kalmıştır.

Fransa'da XVII. yüzyılda materyalist bir seyir izlemiş ve bunun sonucu olarak zenginleşen burjuva toplumu ortaya çıkmıştır. XIX. yüzyıl Osmanlı'sında ise materyalist bir yapıdan ve burjuva sınıftan söz edilemez. Kaldı ki Osmanlı Devleti, Fransa ile aynı siyasal, ekonomik ve kültürel seyir izlememiştir. Ayrıca, *L'Avare*'nin başkarakteri Harpagon, oğlunun sevgilisi ile oğluna rağmen evlenmekte ısrar etmesi şeklindeki çarpık bir ilişkinin Türk toplumunda karşılığının olduğunu söylemek de güçtür.

### KAYNAKÇA

- Ahmet Vefik Paşa(1933). *Azarya*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- Akı, Niyazi (1989).*Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- And, Metin (1972). *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*.İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Apostolidès, Jean-Marie (Spring 1988). "Molière and the Sociology of Exchange", Tr. Alice Musick McLean. *Critical Inquiry, The Sociology of Literature*, 14:3, 477-492.
- Barro, Mihail (2021). *Molière, Hayatı ve Edebî Faaliyetleri*. Çev. Uğur Gezen. Ankara: Dorlion Yayınları.
- Bulgakov, Mihail (1990). *Molière Efendi*. Çev. Özdemir İnce. İstanbul: Can Yayınları.
- Bulut, Sibel (Güz 2017). "Tanzimat Dönemi Tiyatro Uyarlamalarının Dilde Sadeleşme Hareketi Açısından Önemi", *TÜBAR XLII*, 45-60.
- Call, Michael (2011). "Money for Nothing: Molière's Miser and the Risky World of Early Modern France", *Quidditas*, 32, 8-29.
- Çalışlar, Aziz (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çeri, Bahriye (1997). *Ahmet Vefik Paşa, Devir-Şahsiyet-Eser*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Diyojen*, (9 Teşrinisani 1288/ 21 Kasım 1872), Sayı 161.

- Enginün, İnci (2006). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Etensel İldem, Arzu (2022). "Molière'in Tiyatrosunda "Barbon", *Molesto Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 5(2), 376-391.
- Firidinoğlu, Nilgün (2024). "Osmanlı-Türkiye Sahnelerinde Molière Temsilleri: Değişen Alımlama Biçimleri ve Eleştiriler", *Molière'den Molyer'e: Osmanlı-Türkiye Sahnesinde Karşılaşmalar*. Haz. Özde Nalan Köseoğlu, Reha Keskin. İstanbul: İBB Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü, 163-176. *Hayal*, Sayı 69, 3 Haziran 1874.
- Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Kefeli, Emel (2017). *Batı Edebiyatında Akımlar*. (3. basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kurt Williams, Çiğdem (2022). "Bir Geleneğin Çevirisi: Tanzimat Dönemi Türkçe Molière Çevirilerinde Osmanlı Halk Tiyatrosu Öğeleri", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 35, 83-99.
- Molière (1968). *Cimri*. Sabahattin Eyüboğlu (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Oflazoğlu, Ahmet Turan (2011). *Molière*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Ozansoy, Halit Fahri (1955a). "Ahmet Vefik ve Molière", *Türk Tiyatrosu*, Sayı 290.
- Ozansoy, Halit Fahri (1955b). *Fransız Edebiyatı ve Edebî Okullar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Özgü, Melahat (1974). "Molière'in 300. Doğum Yıldönümü Anısına: Molière", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 5(5), 1-23.
- Perin, Cevdet (2011). *Fransız Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Elips Kitap.
- Racine, Jean (1830). *Iphigénie*. Paris: De l'imprimerie d'Auguste Delalain.
- Rees, Catherine (2017). *Adaptation and Nation, Theatrical Contexts for Contemporary English and Irish Drama*. Loughborough. UK: Palgrave Macmillan.
- Sanders, Julie (2016). *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge.
- Sevük, İsmail Habib (1940). *Tanzimat'tan Beri I*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Strauss, Johann (2020). "Milletler ve Osmanlıca: Osmanlı Rumlarının Osmanlı Edebiyatına Katkısı (19.-20. Yüzyıllar)", *Tanzimat ve Edebiyat: Osmanlı İstanbul'unda Modern Edebi Kültür*. Mehmet Fatih Uslu, Fatih Altuğ (Haz.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 139-192.
- Şahin, Seval. Elfenbein, Medeleine (2020). "Muhafız Bir Osmanlı Entelektüeli: Teodor Kasap", *Çingiraklı Tatar*. Foti Benlisoy, Seçkin Erdi (Haz.). İstanbul: İstos Yayın. 7-17.
- Şener, Sevda (1974). "Molière ve Türk Komedyası", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Molière Özel Sayısı 5.
- Şener, Sevda (2020). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. (6. basım). Ankara: Dost Kitabevi.
- Teodor Kasap (2019). *Pinti Hamit, İşkilli Memo ve Hayal'deki Diğer Oyunları*. Haz. Seval Şahin, İstanbul: İstos Yayın.
- Theatre Complet de Molière, L'Avare* (1962). Tome deuxieme, Paris: Editions Garnier Freres.
- Tolun, Atila (1974). "Ahmet Vefik Paşa'nın Molière Çevirilerinde Anlatım Nitelikleri", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 5/5, 33-47.
- Tolun, Atila (1978). "Uyarlamalar ve Ahmet Vefik Paşa'nın Molière Uyarlamalarının Özellikleri", *Türk Dili Çeviri Sorunları Özel Sayısı* 322, 96-104.
- Tolun, Atila (2007). *Ahmet Vefik Paşa'nın Molière Çevirileri*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

- Toruç, Derya (2022). "Influence de Molière sur Ahmet Vefik Paşa", *Synergies Turquie*, 15, 141-147.
- Tuncel, Bedrettin (1941). "Molière ve Kadınlar Mektebi", *Kadınlar Mektebi içinde*, 1-6. Ankara: Maarif Matbaası.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi Devirler, İsimler, Eserler, Terimler* (1977). İstanbul: Dergâh Yayınları, 30-32.
- Uygur, Erdoğan (2003). "Molière ve Ahundof Tiyatrosunda Cimri Karakterleri Harpagon ve Hacı Kara", *Türkoloji Dergisi* 16/2, 145-164.
- Vardar, Berke (2005). *Fransız Edebiyatı*. İstanbul: Multilingual Yayınları.



OKTAY YİVLİ

# Kırk Yama

AŞK, EDEBİYAT ve ÖTEKİ ŞEYLER



 Günce Yayınları

Mahmut Babacan

Üniversiteler İçin

# Türk Dili Kompozisyon Bilgileri



 Günce Yayınları

8. BASKI

Başka Bir Tarih Hayal Etmek

# TÜRK EDEBİYATINDA ÜKRONYA

MURAT GÜR

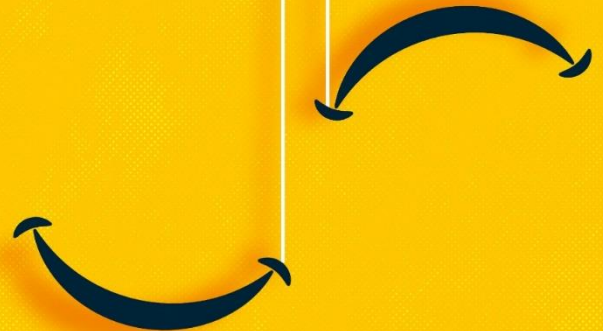


 Günce Yayınları

DR. MUSA ERASLAN

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE

# MİZAH VE İRONİ



 Günce Yayınları