

## REŞİT BARAN'IN MAHÇUPLAR ADLI UYARLAMA PİYESİNİN GIDEON TOURY'NİN BETİMLEYİCİ ÇEVİRİ KURAMI BAĞLAMINDA İNCELENMESİ<sup>1</sup>

Eda ÖZALP\*

### Özet

Modern tiyatro edebiyatımıza Tanzimat ile birlikte Batı'dan giren yeni bir türdür. Türk yazarları hem deneyim kazanmak hem de bu alandaki boşluğu hızlı bir şekilde doldurmak gibi çeşitli sebeplerle yoğun bir şekilde çeviri faaliyetlerine girişmişlerdir. Ancak Türk kültürüne yabancı bir kültürden yapılan çevirilerin toplum için faydalı yönlerinin olmasının yanı sıra zararlı olabileceğine ilişkin görüşler birtakım tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Bunun bir sonucu olarak çeviride kaynak odaklılık ve erek odaklılık ikiliği ortaya çıkmıştır. Erek odaklı yani uyarlama yoluyla yapılan tiyatro çevirilerinin kültürel farklılıkları en aza indireceği, dolayısıyla da toplum tarafından yadırganmadan kabul edileceği düşünülerek bu sayede Batılı tiyatronun yerleşmesi amaçlanmıştır. Dolayısıyla Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar çeviri ve telif oyunların yanı sıra uyarlama oyun yazımı da son derece önem kazanmıştır. Bu çalışmada Reşit Baran'ın Eugène Labiche'in *Les Deux Timides* adlı tiyatro oyunundan uyarladığı *Mahçuplar* (1936) adlı oyun, erek odaklı kuramlardan biri olan Gideon Toury'nin Betimleyici Kuramı bağlamında karşılaştırılarak detaylı bir şekilde incelenmiştir. Bu karşılaştırma sürecinde kaynak eserin Safiye Sarp tarafından *İki Sıkılgan* (1954) adıyla yaptığı çevirisinden faydalanılmıştır. Eser incelemesine geçilmeden önce yazarın benimsediği çeviri normları değerlendirilerek, eser en temelde 'Biçimsel (Matriks) Normlar', 'İçeriğe Ait (Metinsel-Dilsel Normlar, Eşdeğerlik Normları) ve Sonuç' başlıkları altında ele alınıp irdelenmiştir. Çalışmamızın amacı Cumhuriyet Dönemi tiyatrosunda uyarlama faaliyetleri kapsamında tespit ettiğimiz Reşit Baran'ın *Mahçuplar* adlı uyarlama eserini Gideon Toury'nin kuramı ışığında orijinali ile biçim ve içerik özellikleri bakımından karşılaştırmalı bir şekilde inceleyerek benzer ve farklı yönlerini ortaya koymaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Tiyatro, çeviri, uyarlama, Eugène Labiche, *Les Deux Timides*, Safiye Sarp, *İki Sıkılgan*, Reşit Baran, *Mahçuplar*, Gideon Toury ve Betimleyici Kuram.

### AN ANALYSIS OF REŞİT BARAN'S ADAPTATION PLAY *MAHÇUPLAR* WITHIN THE FRAMEWORK OF GIDEON TOURY'S DESCRIPTIVE TRANSLATION STUDIES

### Abstract

Modern theater is a new genre that entered Turkish literature from the West with Tanzimat. Turkish writers intensively engaged in translation activities for various reasons such as gaining experience and quickly filling the gap in this field. However, alongside the beneficial aspects of translations made from a culture foreign to Turkish society, there have been debates regarding their potentially harmful effects. As a result, a dichotomy between source-oriented and target-oriented translation

<sup>1</sup> Bu makale Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında Doç. Dr. Sibel BULUT danışmanlığında yürütülmekte olan "Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Uyarlama" adlı doktora tezi çalışmasından üretilmiştir.

\* Dr., e posta: [ozalpeda51@gmail.com](mailto:ozalpeda51@gmail.com) ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8719-7771>

approaches emerged. Target-oriented theatre translations, i.e., adaptations, were believed to minimize cultural differences and thus be accepted by society without alienation, facilitating the establishment of Western theatre. Consequently, in addition to translations and copyrighted works, adapted playwriting gained great importance from the Tanzimat period until the Republic era. In this study, Reşit Baran's play *Mahçuplar* (1936), adapted from Eugène Labiche's theatre play *Les Deux Timides*, is examined in detail through a comparative analysis within the framework of Gideon Toury's Descriptive Translation Studies, one of the target-oriented theories. During the comparison process, the source text's translation by Safiye Sarp titled *İki Sıkılğan* (1954) was utilized. Prior to the analysis of the play, the translation norms adopted by the author were evaluated, and the work was fundamentally discussed under the headings of 'Formal (Matrix) Norms,' 'Content-Related (Textual-Linguistic Norms, Equivalence Norms),' and 'Conclusion.' The purpose of this study is to comparatively analyze Reşit Baran's adaptation *Mahçuplar*, identified within the scope of adaptation activities in Republican Era theatre, in terms of form and content features in light of Gideon Toury's theory, thereby revealing their similarities and differences with the original work.

**Keywords:** Theater, translation, adaptation, Eugène Labiche, *Les Deux Timides*, Safiye Sarp, *İki Sıkılğan*, Reşit Baran, *Mahçuplar*, Gideon Toury and Descriptive Theory

## Giriş

XIX. yüzyıldan itibaren edebiyatımıza girmiş olan modern tiyatro alanındaki boşlukların doldurması ve Türk yazarlarının bu türü tanımaları için tercüme faaliyetleri Tanzimat döneminde olduğu gibi Cumhuriyet döneminde de son derece önemli bir işleve sahiptir. Tercüme faaliyetleri bir nevi Türk şairler ve yazarlar için Batı'ya açılan bir kapı vazifesi görmüştür. Bu sayede Batı kültürünü daha yakından tanıyan yazarlar, yaptıkları çevirilerle Türk toplumunun da tanınmasında önemli rol oynamışlardır. Öte yandan Batı kültürünün Türk kültürüyle örtüşmeyen yönlerinin olması, bazı yazarları bir çeviri yöntemi olan uyarlama yöntemine başvurmaya sevk etmiştir. Uyarlama yöntemi ile kaynak metnin benzerlikleri uyarlama metne aktarılırken farklılıkları ise Türk kültürüne uygun bir şekilde düzenlenip öyle verilmiştir. Reşit Baran da XX. yüzyılda yaptığı uyarlamalarla Eugène Labiche'in eserlerini Türk tiyatro edebiyatına kazandırmıştır. Öyle ki Keflioğlu'na (2022, s. 245) göre Tanzimat dönemi tiyatrosunda Ahmet Vefik Paşa ne kadar önemli ise, Cumhuriyet dönemi tiyatrosunda da Reşit Baran o kadar önemlidir. Ahmet Vefik Paşa'nın Molière uyarlamasındaki başarısını Baran, Labiche uyarlamalarında göstermiştir. Öyle ki Molière'den sonra eserleri tüm dünya tiyatrolarında oynanan Labiche'in eserlerinin Türk tiyatro repertuarında yer almasını sağlayan tek yazar Reşit Baran'dır.

Lise yıllarından itibaren tiyatroya merak saran ve o yıllardan itibaren Fransız tiyatrosunu yakından takip etmeye başlayan Reşit Baran bu alandaki başarısını *Darülbeydi*'de taçlandırmıştır. Yaklaşık 28 yıllık bir süreçte burada tercüme ve uyarlama eserler yazmakla birlikte, çeşitli oyunlarda da rol almıştır. Böylesine çok yönlü ve üretken bir isim olan diğer bir deyişle hayatını tiyatroya adayan Baran hakkında, yapılmış çok fazla güncel çalışma bulunmamaktadır<sup>2</sup>. Onun hakkındaki

---

<sup>2</sup> Reşit Asım Baran hakkında yapılmış en kapsamlı hatta ulaşılan tek çalışma Engin Keflioğlu'na aittir. Onun, Doç. Dr. Didem Ardalı Büyükarman ile yapmış olduğu "Reşit Asım Baran'ın "Söylemeli mi"? Adapte Eseri Üzerine Odaklanan Tartışmalar" (2021) adlı çalışma, *Türk*

bilgilere daha çok *Son Posta*, *Tasvîr*, *Akşam* veya *Türk Tiyatrosu Dergisi* gibi yaşadığı dönemin gazete veya dergilerinde rastlanılmaktadır. Ancak yakın zamanda Engin Kefflioğlu (2022) *Türk Tiyatrosunda Reşit Asım Baran (Hayatı, Sanatı)* adlı doktora tez çalışmasında Reşit Baran'ı tüm yönleriyle incelemiştir. Bu çalışmada incelemiş olduğumuz *Mahçuplar* adlı eserin özetine yer verilmiş ve belli başlı özellikler çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Çalışmamızın amacı Baran'ın *Mahçuplar* adlı eserini belli bir kuram bağlamında sistematik bir şekilde inceleyerek bu alandaki boşluğu doldurmak ve kültür hayatımızda önem arz eden böyle değerli bir eserin kalıcı olmasına katkıda bulunabilmektir.

### Gideon Toury ve Betimleyici Çeviri Kuramı

Betimleyici Çeviri Araştırmalarının (BÇA) temeli, Gideon Toury tarafından, 1980'de *In Search of A Theory of Translation* (Bir Çeviri Kuramı Peşinde) adlı kitabıyla atılmış; 1995'de ise Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond* (Betimleyici Çeviribilim Araştırmaları ve Ötesi) adlı eserinde ise kurama getirdiği yenilikleri paylaşmıştır. Toury, kuramını Even Zohar'ın "Çoğul Dizge Kuramı"ndan yola çıkarak oluşturmuş ve "çevirilerin erek ekine özgü yazınsal çoğul dizgede bir konumu ve işlevi olduğunu" öne sürmüştür. Bundan dolayı betimleyici çeviri alanındaki incelemelerini, çeviri sürecinden ziyade çevirinin erek ekindeki işlevlerinden başlatmayı uygun bulur. Çünkü ona göre, çeviri süreçlerini, çevirilerin erek ekindeki işlevi belirlemektedir (Yazıcı, 2005, s. 130; Tahir Gürçağlar, 2011, s. 128; Okuyan, 2012, s. 61; Ünsal, 2020, s. 1006). Öyle ki Toury'e göre çeviri sürecini başlatanın kaynak ekin değil de erek ekin olduğu kabul edildiğinde, erek dizgenin kendi yapısında gördüğü bir boşluğu doldurma ya da bu dizgeye bir yenilik kazandırma amacıyla çeviri kararını kendisinin aldığı sonucuna ulaşılabilir (Yazıcı, 2005, s. 131).

Betimleyici kuramın bu alana en önemli katkılarından biri, çeviriyi erek kültürün bir ürünü olarak görmesidir. Diğer önemli bir katkısı ise çeviri sürecinde çevirmeni kısıtlayan ve yönlendiren birtakım normlardan söz etmesidir. Toury'e göre çeviri sürecinde çevirmeni kısıtlayan veya yönlendiren birtakım normlar vardır. Çeviriyi biçimlendiren bu normlar "öncül norm", "süreç öncesi normlar" ve "süreç normları" olmak üzere üçe ayrılır (Okuyan, 2012, s.61). **Öncül/önsel normlar**, çevirmenin çeviriye başlamadan önce, çeviriyi kaynak dizgeye mi yoksa erek dizgeye mi daha yakın yapacağı konusuna dair verdiği ilk karardır. Süreç öncesi çeviri normları, öncül normlar belirlendikten sonra çevirinin hangi dilden yapılacağı, hangi yazarın hangi eserinin seçileceği gibi çeviri eyleminin çerçevesini belirleyen kararları içerir. Süreç normları ise, çeviri eyleminin yürütülmesi sürecinde verilen tüm kararları kapsar. Bu bağlamda, hem dilsel öğelerin metin içerisindeki dağılımı (matriks normlar) hem de erek metnin dilsel yapısının oluşturulması (metniçi normlar) süreç normlarının konusudur (Toury, 1980, s.35-62; aktaran Bengi-Öner, 2001, s. 113-131). Toury'e göre bu normlar sosyal ve

---

*Tiyatrosunda Reşit Asım Baran (Hayatı, Sanatı)* (2022) adlı doktora tez çalışması, aynı tarihli "Reşit Baran hayatı ve eserleri" adlı makalesi Reşit Baran'ı bütün yönleriyle ele alan önemli çalışmalardır.

kültürel etmenlerin etkisi ile sürekli olarak değişir. Bu nedenle önceden belirlenen nesnel ve kuralcı bir yaklaşımdan söz edilemez. Dolayısıyla çevirmen, çeviri yapacağı kültürün ihtiyacına göre çeviri metin üzerinde değişiklik yapma, kaynak metne müdahale etme hakkına sahiptir. Bu bağlamda çevirmeni erek kültürün bir üyesi, çeviriyi de erek kültürün bir ürünü olarak görür. Ona göre çeviride asıl belirleyici olan “kabul edilebilirlik” tir (Yücel, 2016, s. 266-270). Çeviri sürecini ‘kaynak kültür’ ve ‘erek kültürü’ kapsayan bir bütün olarak değerlendiren Toury, çevirinin başlangıç noktası olarak erek kültürü alır ve bunu da “**kabul edilebilirlik**” (İng. acceptability Alm. Akzeptabilitat) kavramı ile ifade eder. Gideon Toury’ye göre (1980-1995) bu terim, çeviri metinlerde gözlenebilen iki eğilimden biridir<sup>3</sup> ve çevirmenin genellikle önsel olarak benimsediği ve **öncül norm** olarak adlandırılan norm doğrultusunda gerçekleşir. Eğer çeviri, erek dizge normları ön plana alınarak yapılırsa ortaya çıkan metinler kabul edilebilir olacaktır (Berk, 2005, s. 131).

Özetlemek gerekirse Toury, erek odaklı bir çeviri anlayışını benimser. Çeviri sürecinde kaynak metnin dokunulmazlığı söz konusu değildir, çünkü çevirmen metni erek kültüre göre düzenleyerek özgün bir biçimde işler. Dolayısıyla kaynak metnin erek kitlenin dil ve kültürünün özelliklerine uygun bir şekilde yeniden üretilmesini amaçlayan bu kuramda ‘uyarlama yöntemi’ bu amaca hizmet eden önemli bir yöntem özelliği taşır.

#### **Kaynak Eserin Yazarı: Eugène Labiche (1815-1888)**

Eugène Marin Labiche, 1815-1888 yılları arasında yaşamış Fransız oyun (komedi) yazarıdır. Paris Üniversitesi’nde hukuk okuyan yazar, 1834’te İtalya’yı gezdikten sonra edebiyat dünyasına yönelmiş, kısa öyküler ve oyun eleştirileri yazmıştır. 1844’te oyun yazmaya başlayan yazar, 100’den fazla oyunuyla kısa zamanda çok tutulan bir yazar hâline gelmiş, 1861’de Legion d’honneur’le yani onur nişanıyla ödüllendirilmiştir. 1870’de Paris’ten ayrılarak Fransa’ya bağlı bir kasaba olan Solange’da yaşamaya başlamış ve Souvigny Belediye Başkanı olmuştur. 1880’de ise Académie Française’e seçilmiştir. En usta ve en verimli oyun yazarlarından olan Labiche, 172 oyunuyla “vodvil kralı” olarak anılmasına rağmen, yayımlanması için bu oyunlarından yalnızca 57’sini seçmiştir. Fransız oyun yazarlarından Eugene Scribe ile Georges Feydeau arasındaki halkayı oluşturan Labiche’in oyunları, özellikle orta sınıfın beğenisine hitap eden oyunları “komedyada içinde komedyada, çifte anlatım ve gülmeceli söz yapısıyla” öne çıkmıştır (Çalışlar, 1995, s. 388). O devrin yazarlarının pek çoğu seyirciyi Meilhac ve Halevy, Gondinet veya Sardou gibi ya eğlendirmeye ya d’Emery gibi ürkütmeye ya da George Sand, Dumas Fils, Augier gibi bir tezi savunmaya çalışırken Labiche, karakter komedileri yazmıştır. Yaşadığı dönemde Labiche’in piyesleri küçümsenmiş, onlara yalnızca vodvil gözüyle bakılarak değer verilmemiştir. O, eserlerinde çeşitli insan türleri arasından komik olanlarını seçmiş ve “cemiyetin öteki sınıflarından, sosyal durumun

---

<sup>3</sup>Toury’nin iki eğiliminden bir diğeri de ‘yeterlik’ kavramıdır. “Çeviri kaynak metnin normlarına yakınsa “yeterli çeviri” olarak hedef metnin normlarına yakınsa “kabul edilebilir çeviri” olarak kabul edilmektedir (Toury, 1995, ss. 56-57; aktaran Zeytinkaya, 2016 s. 37).

gelişmesiyle her şeyi mübah sayan burjuva tipini” ayırarak onu tasvir etmiştir (Sarp, 1953, s. 83)<sup>4</sup>.

Çalışlar, Labiche oyunlarını konu bakımından genel olarak şu şekilde sınıflandırır:

1. Burjuvazinin sığığını ve beylik yaşamını çizen oyunlar
2. Burjuva bir babanın dar görüşlü hesaplarını hedef alan oyunlar
3. Evlilik üstüne bir dolantı komedyası olan oyunları
4. Evlilik, aşk ve para ilişkileri üzerine kurulu oyunlar
5. Burjuvanın sakımlı küçük hesaplılığını ele alan oyunlar
6. Taşralı burjuvanın kent gezisi üstüne komedyaya niteliğinde olan oyunlar (Çalışlar, 1995, s. 388).

İyi bir gözlemci olan yazarın sanatı, son derece sade ve tabiidir. Ancak eserlerindeki bu sadelik, sanatının gücünü ve etkileyciliğini azaltmamıştır. Hatta, onun sade üslubu eserlerinin “nadir bulunan bir kıymet” olarak nitelendirilmesini sağlamıştır. Labiche, “zamanın modasına rağmen, hile ve ustalıklara gösterilen itibara rağmen, karakterler yaratacak kadar sade ve kuvvetli piyesler yazmaya muvaffak olmuştur (...) eserine öyle kuvvetli bir ruh, bir canlılık vermiştir ki, ne küçümseme, ne hor görme, ne de müsamaha onu boğmamıştır” (Sarp, 1953, s. 85-86).

Sonuç olarak Labiche, Fransa'nın en üretken yazarlarından. Yaşadığı dönem boyunca pek çok eser kaleme almıştır. Oyunlarında genellikle tipik ortasınıf bireyini anlatmıştır. Öyle ki “ılımlı bir gerçekçi gözle baktığı bu ortasınıf aileden gelme, orta yaşlı erkek, yarı eğitilmiş, bencil, kendinden memnun riske girmeyen, parasına bağlı, evcil kişidir” (Çalışlar, 1995, s. 388). Böylesine üretken ve başarılı bir isim olan Labiche'in Türkiye'de tanınmasında, Cumhuriyet döneminde yaptığı tercüme ve uyarlamalarla takdir edilen Reşit Baran'ın etkisi son derece önemlidir.

### Uyarılama Eserin Yazarı Reşit Baran<sup>5</sup>

Tam adı Reşit Asım Baran olan yazar, 19 Aralık 1910 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Üç kız çocuğuna sahip olan Reşit Haşim Bey'le Pakize Hanım'ın yıllardır beklediği bir erkek evladı olması sebebiyle doğumu büyük sevinçle karşılanmıştır. Hatta erkek evladının olacağını öğrenen ve o sırada Muğla'da muhasebeci olarak çalışan baba Reşit Haşim Bey, hem senelerce bekledikleri bu çocuğunun dünyaya rahat gelmesi hem de eşinin doğumunun kolaylıkla gerçekleşmesi gibi sebeplerle

<sup>4</sup> Eugène Marin Labiche hakkında daha fazla bilgiye Safiye Sarp'ın Philippe Soupault'tan çevirdiği *Eugène Labiche Hayatı ve Eserleri* adlı eserinden ulaşılabilir.

<sup>5</sup> Reşit Baran hakkındaki kapsamlı bilgilere, Engin Keflioğlu'nun 2022 yılında hazırlamış olduğu *Türk Tiyatrosunda Reşit Asım Baran'ın Hayatı, Sanatı* adlı doktora tezinden ulaşmak mümkündür. Öte yandan Türk Tiyatrosu Dergisinin 228. Sayısında 1935-1963 Reşit Baran Jübilesi yer almaktadır. 32-36 sayfa aralıklarında Reşit Baran'ın hayatını anlatan Vasfi Rıza Zobu'nun yazısı, Baran hakkında derli toplu bilgi veren ilk kaynaklardan olması bakımından önemlidir. Bu sayıya ([https://ibstkutuphane.ibb.gov.tr/dijitalarsiv/dergi/turkiyatrosu/de0055pdf/DE\\_0055\\_10023.pdf](https://ibstkutuphane.ibb.gov.tr/dijitalarsiv/dergi/turkiyatrosu/de0055pdf/DE_0055_10023.pdf)) adresinden online olarak erişilebilir.

İstanbul'a göç etmiştir. Sultan Ahmet'de yerleştikleri Kemeraltı Mahallesiindeki evlerinde doğan Baran, doğduğu zaman o kadar zayıf, cılız ve karakuru bir şeydir ki bu nedenle yaşamaz ölür gözüyle düşüncesi, Reşit Haşim Bey'in sevincinin kedere dönüşmesine neden olur. Sekiz yaşına kadar öleceğine kesin gözüyle bakılan Baran, bu yaşa kadar herhangi bir okula gidememiştir. Babasının görevi Ankara'ya çıkınca orada Ankara Lisesinin ilk sınıfına kaydettirilmiş ve öğrenim hayatına bu şekilde ilk adımı atmıştır (Türk Tiyatrosu Dergisi, 1963, s. 32-33). Babasının memur olması dolayısıyla aynı yerde uzun süre kalamamış bu durum da Baran'ın eğitim hayatını etkilemiş ve bu nedenle sık sık okul değiştirmek zorunda kalmıştır. 1918'de eğitim hayatına başlayan Baran, 1924'e kadar Afyon, Konya ve Samsun olmak üzere üç farklı şehirde eğitimini sürdürmüştür. Tiyatro oyunculuğuna ilk adımını ise on bir yaşında iken Samsun'da dördüncü sınıfa devam ettiği "İstiklâl Mektebinde" düzenlenen bir müsamerede "*Hüdavendigâr Gazinin Türbesinde*" adlı oyunla atmıştır. 1924 yılı Reşit Baran için hayatının dönüm noktası olmuştur denilebilir. Çünkü bu yılda İstanbul'a gelerek mezun olana kadar kalacağı Galatasaray Lisesinde öğrenime başlamıştır (Keflioğlu, 2022, s. 772-773).

Vasfi Rıza Zobu'nun aktardığına göre Galatasaray Lisesi Baran için hem fizyolojik değişimler geçirdiği hem de temsil faaliyetleriyle tanıştığı ve tiyatro zevkini kazandığı önemli bir yer olma özelliği taşır. Fakat ona burada asıl tiyatro zevkini aşıl原因an bir zamanlar aktörlük yapmış, sonra mesleğini değiştirerek işi öğretmenliğe dökmüş olan ve Fransa'dan İstanbul'a gelerek Galatasaray Lisesinde fizik öğretmeni olarak çalışan Mösyö Bayen ile Fransızca hocası Mösyö Godel olmuştur (Türk Tiyatrosu Dergisi, 1963, s. 33-34). Baran'ın Eugène Labiche ile tanışmasında Mösyö Godel'in etkisi oldukça önemlidir. Reşit Baran, Mösyö Godel'in üzerindeki tesirini şu sözleriyle ifade eder:

"— Bir de mösyö Godel isminde Fransızca edebiyat hocamız vardı. Bu zât ta bana piyes tercüme ve adapte etme zevkini aşıladı. 1927 yılında *Lâbiş*'in (*Lö vuayaj dö mösyö Perişon*) isimli komedisini ders olarak okutmuştu. Kendisinin tavsiyesi üstüne ben derhal bu piyesi adapte ederek 1928 de (*Bahtiyar Efendi*) ismiyle oynadık" (Türk Tiyatrosu Dergisi, 1963, s. 34).

Reşit Baran mezun oluncaya kadar burada başladığı oyun yazarlığını ve amatör tiyatro aktörlüğünü bırakmamıştır. 1933'de mezun oluncaya kadar yirmi tane piyes uyarlamış, otuz üç oyunda da rol almıştır (Keflioğlu & Ardalı Büyükarman, 2021, s. 1243). 1933'de mezun olan Baran, İktisat Fakültesine girmiş, aynı zamanda da Millî Reasürans Şirketinde memur olarak çalışmaya başlamıştır. Ancak bu gelişmeler onun, tiyatro faaliyetlerinden uzak durmasına sebep teşkil etmemiştir. Çünkü bu süreçte amatör bir teşekkül olan Cumhuriyet Gençler Mahfilinde sahneye çıkarak, her piyeste rol alarak tiyatro çalışmalarını yürütmüştür (Türk Tiyatrosu Dergisi, 1963, s. 34-35).

3 Aralık 1934'te aylık altmış lira ücretle Darülbedayide göreve başlayan Baran, bu görevini çok sürdürmeden bırakmıştır. Tiyatro hayatı için önemli gelişmelerin yaşandığı 1935'te ise Kadıköy Halkevi Temsil Kolu Reisliği'ne ve başrejisörlüğüne tayin edilmiştir. 25 Nisan 1935'te ilk defa kendi uyarlaması olan *Mahçuplar*'da Apdülvehap rolüyle Darülbedayinin Tepebaşı sahnesinde aktör olarak yer almıştır.

25 Ekim 1935'te ikinci defa Şehir Tiyatrosuna kaydını yaptıran Baran, 1935'te Cumhuriyet Gençler Mahfilinden, 1936'da da İstanbul Üniversitesi ve Milli Reasüranstan ayrılmıştır. 1935'ten 1963 yılına yani hayatının sonuna kadar tiyatro faaliyetlerini Şehir Tiyatrosunda yürütmüştür (Keflioğlu, 2022, s. 775).

Sonuç olarak Reşit Baran tercüme, uyarlama ve tiyatro oyunculuğunun yanı sıra kişiliğiyle de döneminde çok sevilen ve takdir edilen bir isim olmuştur. Tiyatro hayatına küçük yaşlarda başlamış olsa da ona asıl ününü Şehir Tiyatrosundaki 28 yıl kadar uzun bir süreçte yürüttüğü tiyatro faaliyetleri kazandırmıştır denilebilir.

Ömrünü sanata/tiyatroya adanmış olan Reşit Baran'ın bu alana katkılarından biri "Türk tiyatrosuna Fransız tiyatrosunun Moliere'den sonra en büyük komedyeni sayılan Labiche'i kazandırması ve tanıtması çabası içinde olmasıdır (...) Ne var ki Ahmet Fehim ve Güllü Agop topluluklarında eserleri temsil edilen Labiche, tiyatromuzda Reşit Baran'ın katkılarıyla yerini bulmuş ve tam anlamıyla kabul edilmiştir" (Keflioğlu, 2022, s. 774). Öte yandan sanat yaşamı boyunca yaklaşık yirmi eserin tercüme ve uyarlamasını yapan Baran'ın eserlerinden altısı Şehir Tiyatrosunda oynanmış; sekizinin başka kumpanyalarda sahnelenmesinin yanı sıra altmış altı eserin de sahnelenmesini sağlamış, bununla birlikte Şehir Tiyatrosunda yüz otuz iki oyunda rol almış, üç tane de roman tercümesi yapmıştır. Ayrıca Labiche'den yaptığı tercüme ve uyarlamalarla zaman zaman eleştirilerin de odağı olan Baran, Türk tiyatrosuna Arap Bacı ve Madam Agavni karakterlerini de kazandırmıştır (Keflioğlu & Ardalı Büyükarman, 2021, s. 1244).

### ***Mahçuplar*'ın Uyarlama İşlemi Analizi**

İncelemek amacıyla seçtiğimiz *Les Deux Timides* (*İki Sıkılğan/İki Çekingen*)<sup>6</sup> adlı eser ilk kez 16 Mart 1860'da Paris'de Théâtre du Gymnase'de sahnelenmiş olan bir perdelik vodvil komedisidir (Eugène Labiche & March Michel, 1860, s. 1). *Mahçuplar* adlı tiyatro eserinde bir babanın kendisinden kızını isteyen yabancı bir adama, sıkılğanlığı ve utangaçlığı dolayısıyla hayır diyememesi ve ardından kızına başka bir talip daha çıkması üzerine art arda yaşananlar anlatılır.

Tablo 1

Kaynak Eser ve Uyarlama Eserin Künye Bilgisi

	<b>Kaynak Eser</b>	<b>Uyarlama Eser</b>
Eserin Adı	<i>İki Sıkılğan</i> ( <i>Les Deux Timides</i> )	<i>Mahçuplar</i>
Eserin Yazarı	Eugène Labiche/ Çev.: Safiye Sarp	Reşit Baran
Eserin Tarihi	1860/Çev.: 1954	1936

<sup>6</sup>*Les Deux Timides* adlı eser file:///C:/Users/LENOVO/Desktop/ESER%20%C4%B0NCELEME/LAB%20%C4%B0CHE-LES%20DEUX%20T%C4%B0M%C4%B0DES.pdf adresinden internet ortamında da okunabilir.

## Öncül Norm, Uyarılama Öncesi ve Uyarılama Süreci Normları

İncelemek amacıyla seçtiğimiz uyarılama eserin yazarı Reşit Baran'ın kaynak metni erek kültürde yeniden üretirken benimsediği önsel norm yani verdiği ilk karar, erek odaklı bir çeviri işlemi olmuştur. Bu karar doğrultusunda örnek olarak alınan kaynak metni, erek kitlenin kültürüne uygun bir biçimde yeniden yazmıştır. Eserde, kaynak kültüre ait unsurlar bulunmakla birlikte, kaynak metnin biçim ve içerik bakımından erek kitleye uygun olacak şekilde değiştirilip düzenlenmesi söz konusudur.

Bir uyarılama eserin toplum tarafından kabul görmesi için öncelikle o dönemin kültürel unsurlarını barındırıyor olması gerekir. Diğer yandan o döneme göre hangi eser ve yazarların toplum tarafından kabul göreceği önemlidir. Ahmet Vefik Paşa'nın Molière uyarlamalarında da rol alan Baran'ın Labiche'e yönelmesi büyük olasılıkla onun, Fransa'da Molière'den sonra en fazla şöhret sahibi komedi yazarı olmasından dolayıdır. Öte yandan Ahmet Vefik Paşa sayesinde Türk toplumu tarafından sevilip eserleri kabul gören Molière gibi Labiche'in kabul göreceği düşüncesi de etkili olmuş olabilir. Aynı zamanda Tanzimat'ta olduğu gibi Cumhuriyet döneminde de yabancı dil olarak Fransızcanın hâkim olması, çevirmen ve uyarlayıcıları bu dilde eserler üzerinde çalışmaya yöneltmektedir. Tüm bu hususlar süreç öncesi normları belirleyen temel faktörlerdendir.

Reşit Baran, eserini kaynak metinden büsbütün farklı bir şekilde yeniden yazma yoluna gitmemiştir. Labiche'in oyunları da tıpkı Molière'in oyunları gibi her toplumda benzeri görülen sorunları, tipik insan davranışları, insanların zaaflarını konu edinir. “Kendini saydırma” veya kendini yüceltme kaygısı, “cimrilik”, “evlenme”, ikiyüzlülük, kibir, ego ve açgözlülük gibi pek çok ortak kavramlar her iki yazarın eserlerinde eleştirel bir üslupla işlenir (Bulut, 2017, s. 151). Örneğin, Molière'in *Cimri* piyesinde Harpagon'un mal tutkusu, Labiche'in *Le Voyage de Monsieur Perrichon* adlı eserinde Perrichon'da görülmektedir. Öyle ki Bay Perrichon yolculuk sırasında kızı Henriette'ye yaptığı harcamaların kaydını tutturur: “Masraflar: araba, iki frank..., yüz yetmiş iki frank iki sent... Postacı bir frank” (Labiche, 1860, s.11). Öte yandan Cenevre'ye giderken Jean, aşçı Marguerite ve Majorin için üç saat alır ve Fransız gümrüğüne vergi ödememek için kravatına tıkkıştırır. Dolayısıyla Labiche'in eserlerinde görülen bu evrensel hususlar, onun eserlerinin farklı kültürlere uyarlanmasını da kolaylaştırmaktadır. Üzerinde çalıştığımız *Mahçuplar* adlı eser konusu bakımından kaynak eserle aynıdır. Bazı diyalogların içeriğinde değişikliğe gidilmiş, bazıları çıkarılmış veya uyarılama esere bazı diyaloglar eklenmiştir. Ancak yapılan tüm bu değişiklikler, kaynak metnin olay örgüsünü farklılaştıracak ölçüde değildir. Nitekim Baran'ın uyarılama sırasında neyi değiştirip neyi olduğu gibi aktaracağı ile ilgili aldığı bu kararlar süreç normlarını ifade eder.

## Biçimsel (Matriks) Normlar

*Mahçuplar* adlı uyarılama eser, biçimsel özellikler çerçevesinde incelendiğinde ilk olarak metnin bölümlendirilirken isimlendirilmesi hususunda birtakım değişikliklere gidilmesi dikkati çeker. Kaynak eser “Şahıslar” ve “Perde” şeklinde

bölmelere ayrılırken uyarlama eserde bu terimler “Rol Bölümü” ve “Sahne” şeklinde karşımıza çıkar. Sahneler uyarlama eserde “Birinci Sahne, İkinci Sahne” şeklinde belirtilirken, uyarlama eserde ise “Sahne-1, Sahne-2” şeklinde belirtilmiştir. Diğer bir farklılık, kaynak eser ile uyarlama eser arasındaki sahne sayısıdır.

Tablo 2

Kaynak Eser ve Uyarlama Eserin Perde ve Sahne Sayısı Bakımından Karşılaştırılması

Perde Sayısı	Kaynak Eser	Uyarlama Eser	Uyarlayıcının Müdahalesi
1 Perde	20 sahne	19 sahne	Uyarlama eserde eserin sahne sayısı bir sahne azaltılmıştır.

Uyarlama eserde sahne sayısının bir sahne azaltılarak on dokuza düşürülmesi, kaynak eserdeki Thibaudier ile Annette’in üç diyalogundan oluşan beşinci sahnenin uyarlama eserde ayrı bir sahne olarak işlenmeyip dördüncü sahneyle birleştirilmesi yoluyla gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda sahneler birleştirilirken dördüncü sahnedeki manzum kısımlar da uyarlama eserde çıkarılmıştır.

Tablo 3

Uyarlayıcının Kaynak Eserin 4. ve 5. Sahnesine Müdahalesi

Kaynak Eser	Uyarlama Eser
<p><b>“GARADOUX</b> — Misafir mi?...Belediyeye gidip nikâh işleriyle meşgul olacağımızı unutmayın sakın kayınpederim!</p> <p><b>THIBAUDER</b> Unutur muyum hiç... (Cécile’e yavaşça.) Şunu başımdan sav bari!</p> <p><b>CÈCİLE</b> Mösyö Garadoux, biraz benimle gelir misiniz?</p> <p><b>GARADOUX</b> Hay, hay, Matmazel, hay hay... Nereye gidiyoruz?</p> <p><b>CÈCİLE</b> Çiçeklerimi sulamağa!</p>	<p><b>“ŞEYDA</b> — Nasıl?..Bir misafir mi kabul edeceksiniz?.. Fakat unutmayınız ki saat on ikide belediyeye gideceğiz. Şimdi saat (<i>bakar</i>) onzör muan ven, yani on bire yirmi var.</p> <p><b>APDÜLVEHAP</b> — Tabii Bayım..Tabii..Merak etmeyin. (Gül’e yavaşça) Aman heyecandan öleceğim..İki talip karşıkarşıya<sup>7</sup> gelecekler..Çabuk bunu dışarıya çıkar.</p> <p><b>GÜL</b> (Şeydaya)- Bay Şeyda, bana refakat etmek istemez misiniz?..</p>

<sup>7</sup> Çalışmamıza kaynak teşkil eden *İki Sıkılğan* ve *Mahçuplar* adlı iki eserin özgün biçimleri (yazım ve noktalama hataları ile birlikte) değiştirilmeden aynı şekilde aktarılmıştır.

<p><b>GARADOUX</b>, <i>soğuk bir tavır takınır.</i> Ya!.. Fakat güneş de öyle yakıyor ki...</p> <p><b>CÈCİLE</b> İyi ya işte! Çiçeklerim de susuzluktan kavruldu. Hadi! Gelin!</p> <p><b>GARADOUX</b> Memnuniyetle!</p> <p><b>CÈCİLE</b>, <i>kendi kendine</i> Bir tırnağını daha kırsa, ne iyi olur!</p> <p><i>Omelette a la Follembuche havası</i> Gelin mösyö sulayalım çiçekleri, Size minnettar olacaklar Güzel koku, bol renklerle Zahmetimizi karşılayacaklar.</p> <p><b>GARADOUX</b> Emredersiniz efendim.</p> <p><b>THIBAUDER</b>, <i>kendi kendine</i> Ne yapacağım ben şimdi?</p> <p><b>CÈCİLE</b> Gelin gelin sulayalım çiçekleri, Güzel koku, bol renklerle Zahmetimizi karşılayacaklar Hadi gelin sulayalım çiçekleri.</p> <p><b>GARADOUX.</b> Peki, sulayalım çiçekleri, Ama ne olacak emeklerim, Sizden mükâfat beklerim, Gidelim sulayalım çiçekleri.</p> <p><b>THIBAUDER</b>, <i>kendi kendine.</i> İki âşık! Zalim kaderin Beni yıkmak mı emeli! İki âşık arasında Hangisini seçmeli <i>(Garadoux ile Cécile dipteki kapıdan çıkarlar.)</i></p>	<p><b>ŞEYDA-</b> Volontiyeye Bayanım..Nereye gidiyoruz?.</p> <p><b>GÜL-</b> Gül fidanlarımı sularız. <i>(Kendi kendine)</i> İnşallah sularken tırnaklarımın biri daha kırılır.</p> <p><b>ŞEYDA-</b> Avek plezir Bayanım. <i>(Çıkarlar.)</i></p> <p><b>APDÜLVEHAP,</b> (Müthiş sabırsızlanır.) <i>(Yalnız)-</i> Aman allahım ne fena vaziyet!.. Taliplerin ikisi de aynı evde. Biri avukat, öbürü de bülbül gibi konuşur. Ben de, bu iki bülbüle lâf anlatmak istiyen acemi karga.. Şimdi avukat gelecek “Kızınızın desti izdivacına talibim.” Diyecek. Ben de tabii, hayır! Diyemeyeceğim. Ve o zaman, iki dane müstakbel damadım olacak.. Aman yarabbi ne felâket!.. Ah! Ah! Ne olur bir kadın birkaç kocaya varabilseydi?.. O zaman her iş düzelirdi.</p> <p><b>KÂMİL,</b> <i>(Ortadan girer)-</i> Avukat Bay Şayan.. <i>(Çıkar)</i></p> <p><b>APDÜLVEHAP-</b> Eyvah.. Şimdi girecek.. Ben bari gidip de bir kolalı yaka takayım.. <i>(Apdülvehap sağdan çıkarken, orta kapıda Şayan gözüktür.)</i> (Baran, 1936, s. 14-15).</p>
--	--

<p><b>BEŞİNCİ SAHNE (THIBAUDIER, ANNETTE)</b></p> <p><b>THIBAUDER</b>, <i>yalnız</i>. Hey Allahım! Şu hale bakın! Namzedin birini kabul ettik... Herif gelip evime yerleşti...Şimdi de bir başkası türedi...üstelik avukat da!...Kim bilir ne düşük çenelidir!...Diliyle beni kafese koyabilir...ben kendimi bilirim; ötekine “evet” dediğim gibi, pekâlâ buna da evet deyiveririm! Al sana iki namzet...</p> <p><b>ANNETTE</b>, dip taraftan seslenir.-M. Frèmissin.</p> <p>(<i>sağ taraftan çıkar.</i>)</p> <p><b>THIBAUDER</b>, <i>telâşla</i>.- İşte geldi!...Ne diyeceğimi şaşırdım. (<i>Üstüne başına bakar.</i>) Ah!.. Üstüm başım da berbat...dur hele, gidip siyah elbiselerimi giyeyim! (<i>Frèmissin dipten girerken, o solda bulunan ilk kapıdan çıkar.</i>)”</p> <p>(Sarp, 1954, s. 15-17).</p>	
--	--

Tablo 3’de yalnızca bir bölümü gösterilen dördüncü sahne kaynak eserde 44, uyarlama eserde ise beşinci bölümün eklenmemiş hâliyle 36 diyalogdan oluşmaktadır. Dolayısıyla kaynak eserle uyarlama eser arasındaki diyalog farkı sekizdir. Cécile’e ait “*kendi kendine. —Tuvaletini tamamlıyor!(s.13)*”, “— İyi ya işte! Çiçeklerim de susuzluktan kavruldu. Hadi! Gelin!” (s.15) ve Tablo 3’de yer alan “— Gelin gelin sulayalım çiçekleri(...)” (s.16) şeklinde başlayan manzum kısım olmak üzere üç; Garadoux’a ait “*soğuk bir tavır takınır.— Ya!..Fakat güneş de öyle yakıyor ki...*” (s.15), “— Emredersiniz efendim” (s.15) ve Tablo 3’de yer verilen “— Peki, sulayalım çiçekleri (...)” (s.16) ile başlayan manzum parça olmak üzere üç diyalog; Thibaudier’ye ait olan “*kendi kendine. — Ne yapacağım ben şimdi?*” (s.15) ve Tablo 3’de yer alan “— İki âşık! Zalim kaderin (...)” şeklinde başlayan manzum parça olmak üzere iki diyalog toplamda sekiz diyalog uyarlama eserde çıkarılmıştır. Bununla birlikte Cécile’e ait iki diyalog uyarlama eserde birleştirilerek Gül’e ait bir diyalog eksiltilmiştir. Cécile’in “— Çiçeklerimi sulamağa!” (s.15) ve “*kendi kendine. — Bir tırnağımı daha kırsa, ne iyi olur!*” (s.15) şeklinde yer alan iki ayrı diyalogu, uyarlama eserde birleştirilmiş ve Gül kişisine ait “—Gül fidanlarını sularız. (*Kendi kendine*) İnşallah sularken tırnaklarının biri daha kırılır” (s.14) şeklinde tek diyalog olarak verilmiştir. Öte yandan kaynak

eserde Thibaudier'in iki diyalogu çıkarılmasına karşın, uyarlama eserde ona ait farklı bir diyalog eklenmiştir.

Tablo 4

## Uyarlama Eserde Apdülvehap'a Ait Eklenen Diyalog

<p>“<b>ANNETTE.</b> — Şurada...bahçe kapısının önünde bekliyen bir mösyönün kartviziti...(Thibaudier'ye bir kart verir.) (s.14).</p> <p><b>CÈCİLE,</b> acele babasına yaklaşır. — Bir mösyö mü? (...) (s.14).</p>	<p>“<b>KÂMİL</b> — Bir Bay, kartvizitini gönderdi.. Kapıda bekliyor.. (s.14).</p> <p><b>APDÜLVEHAP-</b> Kim?. (Kartı alır, Gül babasına yaklaşır..)” (s.14).</p> <p><b>GÜL</b> — Bir Bay mı?.. (...) (s.14).</p>
---	--

Tablo 4'te görüldüğü üzere kaynak eserde Annette ve Cécile'e ait diyaloglardaki didaskalik metinler birleştirilerek Apdülvehap'a ait ayrı bir diyalog oluşturulmuştur. Uyarlayıcının kaynak esere yaptığı diyalog ekleme ve çıkarma ya da diyalogları birleştirme gibi müdahaleler, kaynak eserin anlam bütünlüğünde herhangi bir anlam değişikliğine sebep olmamıştır. Ancak kaynak eserde geçen manzum kısımların **uyarlama** eserde **çıkartılması** hem içerik hem de biçim ve estetik açıdan bir eksiklik olarak değerlendirilmektedir. Çünkü manzum kısımlar esere anlam zenginliği katmasının yanı sıra, eser kişilerinin duygularının da yoğun bir biçimde aktarılmasını sağlamıştır.

Kaynak eserde beşinci sahnede yer alan diyalog sayıları ise değiştirilmeden uyarlama eserde dördüncü bölüme ilave edilmiştir.

Tablo 5

Kaynak eser ve uyarlama eserin sahneleri diyalog sayıları bakımından karşılaştırılması.

Sahneler	Kaynak Eser	Uyarlama Eser	Fark
1.Sahne	21 diyalog	26 diyalog	5 diyalog
2.Sahne	10 diyalog	13 diyalog	3 diyalog
3.Sahne	66 diyalog	76 diyalog	76 diyalog
4.Sahne	44 diyalog	36+3 diyalog	3 diyalog
5.Sahne	3 diyalog	1 diyalog	2 diyalog
6.Sahne	1 diyalog	21 diyalog	20 diyalog
7.Sahne	39 diyalog	8 diyalog	31 diyalog

8.Sahne	8 diyalog	43 diyalog	35 diyalog
9.Sahne	43 diyalog	40 diyalog	3 diyalog
10.Sahne	40 diyalog	3 diyalog	37 diyalog
11.Sahne	3 diyalog	6 diyalog	3 diyalog
12.Sahne	6 diyalog	48 diyalog	42 diyalog
13.Sahne	53 diyalog	24 diyalog	29 diyalog
14.Sahne	24 diyalog	3 diyalog	21 diyalog
15.Sahne	3 diyalog	15 diyalog	12 diyalog
16.Sahne	15 diyalog	23 diyalog	8 diyalog
17.Sahne	22 diyalog	32 diyalog	10 diyalog
18.Sahne	30 diyalog	18 diyalog	12 diyalog
19.Sahne	19 diyalog	18 diyalog	1 diyalog
20.Sahne	21 diyalog	-	-

Dördüncü sahneye kadar iki eserde de sahne sayıları birbirine karşılık gelmektedir. Bu nedenle diyalog sayıları arasında büyük bir farklılık görülmemektedir. Ancak uyarılama eserde 4. ve 5. sahnenin birleştirilmesiyle uyarılama eserde bir sahne eksilmiş, buna bağlı olarak aynı sahneye karşılık gelen diyalog sayıları arasında büyük farklılıklar ortaya çıkmıştır. Nitekim aslında 4. sahneden itibaren uyarılama eserin her bir sahnesi, kaynak eserde bir önceki sahneye karşılık gelmektedir. Sahne sayısı azalmasına karşın içerik olarak herhangi bir farklılık söz konusu değildir. Söz gelimi uyarılama eserdeki 5. sahne, kaynak eserdeki bir sonraki sahneye yani 6. sahneye karşılık etmektedir. Bunun içindir ki 4. sahneden itibaren diyalog sayıları karşılaştırılırken kaynak eserdeki bir sahneye ait diyalog, uyarılama eserde bir önceki sahnenin diyalogu ile karşılaştırılmalıdır.

### **İçeriğe Ait (Metinsel-Dilsel) Normlar**

#### **Olay Örgüsündeki Değişim:**

Baba Thibaudier'in ile Jules Frémessin'in çekingenliği ve utangaçlığı, sırf babasının utangaçlığı sebebiyle hayır diyemediği için istemediği ve daha önce başından bir evlilik geçen bir adamla (Anatole Garadoux ile) evlenmek üzere olan Cécile'in cesareti ile kendi kaderini tayin edişi çerçevesinde gelişen kaynak eserdeki olaylar zinciri, uyarılama eserde de aynı şekilde işlenmiştir. Yani olay örgüsünde herhangi

bir değişiklik söz konusu değildir. Aşağıdaki tabloda bir perdeden oluşan her iki eserin olay zinciri sahne sahne özetlenerek karşılaştırılmıştır.

Tablo 6

## Kaynak ve Uyarlama Eserin Olay Örgüsü Bakımından Karşılaştırılması

Sahne Sayısı	Kaynak Eser	Uyarlama Eser
I.Sahne	Annette, oyun kişilerinin kişilik özellikleri hakkında seyirciye/okuyucuya ipuçları verir.	Kâmil, oyun kişilerinin kişilik özellikleri hakkında seyirciye/okuyucuya ipuçları verir.
II.Sahne	Thibaudier Paris'ten Chatou'ya kadar gelmiş olan bir şarap firmasının seyyar mümessilinden ayıp olmasın diye dört fıçı şarap alır.	Apdülvehap, İstanbul'dan gelen bir gül fidanı satıcısından ayıp olmasın diye dört tane gül fidanı alır.
III. Sahne	Cécile babasına Garadoux ile evlenmek istemediğini, başka bir isteyeninin olduğunu ve onunla evlenmek istediğini söyler.	Gül babasına Şeyda ile evlenmek istemediğini, başka bir talibinin olduğunu ve onunla evlenmek istediğini söyler.
IV. sahne	Cécile'in evlenmek istediği Frémessin, Thibaudier'in evine gelir.	Gül'ün evlenmek istediği kişi olan Şayan Apdülvehap'ın evine gelir. Apdülvehap iki damat adayı arasında ne yapacağını şaşırır.
V. sahne	Thibaudier iki talip arasında ne yapacağını şaşırır.	Apdülvehap'a kızını sevdiğini söylemek üzere gelen Şayan, girdiği odada kimseyi göremeyince mutlu olur ve kimselere görünmeden gitmek üzere kapıya yönelir. Ancak kapıda Gül ile karşılaşır.
VI. Sahne	Thibaudier'e kızını sevdiğini söylemek üzere gelen Frémessin, girdiği odada kimseyi göremeyince mutlu olur ve kimselere görünmeden gitmek üzere kapıya yönelir.	Gül, Şayan'ı babasıyla tanıştırmak için ısrarcı davranır ve Şayan'ı buna ikna eder.

	Ancak kapının yanında Cécile ile karşılaşır.	
VII. Sahne	Cécile, Frèmissin'i babasıyla tanıştırmak için ısrarcı davranır ve Frèmissin'i buna ikna eder.	Gül, Apdülvehap ile Şayan'ı tanıştırır ve konuyu rahat konuşmaları için kahvaltı etmek bahanesiyle odadan çıkar.
VIII. Sahne	Gül, Thibaudier ile Frèmissin'i tanıştırır ve konuyu rahat konuşmaları için atlı hazırlamak bahanesiyle odadan çıkar.	Apdülvehap ile Şayan yalnız kalırlar. Fakat her ikisinin de utangaçlığı ve sıkılganlığı nedeniyle Şayan ziyaretinin asıl sebebinin söyleyemez. Gül fidanı almak için geldiğini söyler.
IX. Sahne	Thibaudier ile Frèmissin baş başa kalırlar. Ancak her ikisinin de utangaçlığı ve sıkılganlığı sebebiyle Frèmissin gelmesinin asıl nedenini söyleyemez. Bunun yerine gül fidanı almak için geldiğini söyler.	Gül, Şayan'ın babasından kendisini istemediğini öğrenir. Şayan Gül'e mahçup bir insan olduğunu söyler ve bu konuyla ilgili mahkemede bir anısını anlatır. Ancak her ikisi de bu davadaki müekkilin "Şeyda" olduğunu bilmemektedir. Babasından kendisini isteyecek cesareti olmadığını, daha sonra tekrar geleceğini söylemesi üzerine Gül, buna vaktinin olmadığını, zira başka bir talibinin olduğunu söyler. Bunun üzerine Şayan Apdülvehap ile konuşmaya karar verir. Bunun üzerine Gül, babasını çağırarak üzere çıkar.
X. Sahne	Cécile, Frèmissin'in babasından kendisini istemediğini öğrenir. Frèmissin Cécile'e sıkılgan bir insan olduğunu söyler ve bu konuyla ilgili mahkemede bir anısını anlatır. Ancak her ikisi de bu davadaki müekkilin "Garadoux" olduğunu bilmemektedir. Babasından	Yalnız kalan Şayan, Apdülvehap'la konuşmaya cesaret edemediği için bir mektup yazar ve saatin üzerine koyar.

	<p>kendisini isteyecek cesareti olmadığını, daha sonra tekrar geleceğini söylemesi üzerine Cécile buna vaktinin olmadığını, zira başka bir talibinin olduğunu söyler. Bunun üzerine Frèmissin Thibaudier ile konuşmaya karar verir. Bunun üzerine Cécile, babasını bulmak üzere çıkar.</p>	
XI. Sahne	<p>Yalnız kalan Frèmissin Thibaudier’le konuşmaya cesaret edemediği için bir mektup yazar ve saatin üzerine bırakarak oradan uzaklaşır.</p>	<p>Apdülvehap’a saatin üzerine bir mektup bıraktığını ve birazdan cevabını almaya geleceğini söyler ve koşarak çıkar.</p>
XII. Sahne	<p>Thibaudier’e saatin üzerine bir mektup bıraktığını ve cevabını almaya geleceğini söyleyerek çıkar.</p>	<p>Apdülvehap mektubu kızı ile birlikte okur ve Şayan’ın kızına talip olduğunu öğrenir. Kızının ısrarı üzerine Şeyda’ya “Size kızımı vermek isterdim ama, bazı ailevî sebepler dolayısıyla bu kabil değildir. Affınızı dilerim. Bayım..” (s.26) şeklinde bir mektup yazdırır ve Kâmil ile mektubu sahibine ulaştırmayı planlar.</p>
XIII. Sahne	<p>Thibaudier mektubu kızı ile birlikte okur ve Frèmissin’in kızına talip olduğunu öğrenir. Kızının ısrarı üzerine Garadoux’a “Ne yazık ki Cécile’le evlenme projelerinizi desteklememe imkân göremiyorum...” (s.36) şeklinde bir mektup yazdırır ve Annette ile mektubu sahibine ulaştırmayı planlar.</p>	<p>Mektubu Kâmil’e teslim etmek için beklerken odaya Şeyda girer. Onun kendisine hediye olarak Fransa’dan getirttiği şık tabakayı görünce Şeyda’ya yazdığı mektubu vermekten vazgeçer.</p>
XIV. Sahne	<p>Mektubu Annette’ye teslim etmek için beklerken odaya Garadoux girer. Onun kendisine hediye olarak aldığı</p>	<p>Apdülvehap, Şayan’a verdirmek üzere kızına yazdırdığı mektupta isim belirtmediği için zarfın üzerine</p>

	kemikten mâmul XV. Louis stilinde tabakayı görünce Garadoux'a yazdığı mektubu vermekten vazgeçer.	Şayan'ın adını yazarak mektubu ona vermeye karar verir ve mektubu saatin üzerine bırakır. Mektubunun cevabını almak için gelen Şayan'a saatin üstünü göstererek çıkar
XV. Sahne	Thibaudier, Garadoux'a yazdığı mektupta daha önce adres belirtmediği için zarfın üzerine Frèmissin'in adını yazarak mektubu ona vermeye karar verir ve mektubu saatin üzerine bırakır. Mektubunun cevabını almak için gelen Frèmissin'e saatin üstünü göstererek çıkar.	Şayan mektubu alır ve aldığı cevap karşısında üzülür. O sırada Gül gelir ve babasının Şeyda için kendisine yazdığı mektubu sözünden dönerek Şayan'a verdiğini öğrenir. Bu duruma öfkelenen Gül, Şayan ile birlikte babasına bir oyun oynamaya karar verir.
XVI. Sahne	Frèmissin mektubu alır ve aldığı cevap karşısında üzülür. O sırada Cécile gelir ve babasının Garadoux için yazdığı mektubu verdiği sözden dönerek Frèmissin'e verdiğini öğrenir. Bu durum karşısında öfkelenen Cécile Frèmissin ile birlikte babasına bir oyun oynamayı planlar.	Gül, babasına kendisini sevmediği bir adamla evlenmeye mecbur bıraktığı için onu terk edeceğini, kendini denize atarak intihar edeceğini söyler. Apdülvehap kızının kararlılığı karşısında Gül'ün Şeyda'dan kurtulmak için planladığı oyunu oynamayı kabul eder.
XVII. Sahne	Cécile, babasına kendisini nefret ettiği bir adamla evlenmeye mecbur bıraktığı için onu terk edeceğini, kendini soğuk ve rutubetli bir manastıra kapatacağını söyler. Thibaudier kızını kaybetmemek için Cécile'in Garadoux'dan kurtulmak için planladığı oyunu oynamayı kabul eder.	Gül, nikâh işlemleri için hazır olduğunu söylemek için Şeyda'ya babasının hasta olduğunu bu nedenle dışarı çıkmasının mümkün olmadığını söyler. Şeyda bir imza karşılığında da nikâh işlemlerinin gerçekleşebileceğinin yeterli olduğunu söyleyerek Apdülvehap'a imzalaması için bir kâğıt ve kalem uzatır. Gül, babasının imzalamasını engellemeye çalışır. Babası tam imzalamak üzereyken Şayan gelir

XVIII. Sahne	<p>Cécile nikâh işlemleri için hazır olduğunu söylemek için Garadoux'a babasının hasta olduğunu bu nedenle dışarı çıkmasının mümkün olmadığını söyler. Garadoux bir imza karşılığında da nikâh işlemlerinin gerçekleştirilebileceğinin yeterli olduğunu söyleyerek Thibaudier'e imzalaması için bir kâğıt, bir kalem, bir de büvar hazırlar. Cécile babasının imzalamasını engellemeye çalışır. Babası tam imzalamak üzereyken Frèmissin gelir.</p>	<p>Şayan ile karşılaşan Şeyda panikler. Şayan Apdülvehap'a onun ilk müşterisi olduğunu söyler. Gül, babasına Şeyda'nın karısını dövdüğünü ve bu nedenle altı ay hapiste yattığını söyler. Bunun üzerine Apdülvehap, Şeyda'ya bir kadını döven adama kızını veremeyeceğini söyler ve kendisine hediye ettiği tabakayı da geri verir.</p>
XIX. Sahne	<p>Frèmissin ile karşılaşan Garadoux panikler. Frèmissin Thibaudier'e onun ilk müekkili olduğunu söyler. Cécile babasına Garadoux'un karısını dövdüğünü ve bu nedenle altı ay hapiste yattığını söyler. Bunun üzerine Thibaudier, Garadoux'a bir kadını döven adama kızını veremeyeceğini söyler ve kendisine hediye ettiği tabakayı da iade eder.</p>	<p>Gül, önce Şayan'a babasından kendisini istemesini ve babasının ondan daha mahcup olduğunu söyler. Sonra babasına Bay Şayan'ın ondan kendisini isteyeceğini ve Şayan'ın kendisinden daha mahcup olduğunu söyler. Her ikisi de diğerinin kendisinden daha mahcup olduğunu düşünerek cesaretlenir ve Şayan Apdülvehap'tan Gül'ü ister. Apdülvehap da kızını verdiğini söyler.</p>
XX. Sahne	<p>Sevmediği bir adamla evlenmekten kurtulan Cécile, Frèmissin'e babasından kendisini istemesini söyler. Thibaudier ile Frèmissin'e ayrı ayrı diğerinin daha sıkılgan olduğunu söyleyerek cesaretlendirir. Frèmissin bunun üzerine Thibaudier'den kızını Cécile'i ister. Thibaudier de evlenmelerine izin verir.</p>	—

### Zaman ve Mekân Düzlemindeki Değişim

Kaynak eserde özel olarak bir tarih vurgusu yapılmamıştır. Ancak olay örgüsüne bakıldığında olayların, bir günde hatta sabah-öğle arasını kapsayan bir zaman diliminde geçtiğini görmekteyiz. Eserin birinci sahnesi hizmetçinin elinde bir güğüm suyla sahneye gelmesi ve kendi kendine konuşması ile başlar. Konuşmasından da zamanın sabah olduğunu anlıyoruz. Eserdeki zaman takibini öğle vakti kıyılacak olan nikâh aracılığıyla yapmaktayız. Bununla birlikte Frémessin'in sayfa 17 ve 18'deki konuşması da tespit ettiğimiz zaman dilimini doğrulamaktadır. Öğle vakti yapılacak olan nikâh Frémessin'in Garadoux'a ait bir gerçeği ortaya çıkarmasıyla birlikte iptal edilir ve Cécile ile Frémessin birbirine kavuşur. Kaynak eser ve uyarlama eser zaman bakımından karşılaştırıldığında belirgin bir fark olmadığı, aksine son derece benzerlik gösterdiği görülmektedir.

Tablo 7

Kaynak Eser ve Uyarlama Eserde Geçen Zaman Unsurlarına Dair İfadeler

Kaynak Eser	Uyarlama Eser
<p>“ANNETTE, elinde bir güğüm sol taraftaki yan kapıdan girer. — (...) şu M. Garadoux da ne tuhaf adam ... her <u>sabah</u>, bir buçuk saat tuvaletiyle uğraşır (...) İşte! Sesi geliyor. Sepetinde bir demet çiçek, elinde de kitapçığı, <u>sabah</u> gezintisinden dönüyor (...) Baksanıza matmazel... Herhalde kalkmış olacak (s.3-5).</p> <p><b>CÈCILE</b> — Hayır. Saat <u>ondan evvel</u> kalktığını görmedik...(s.7)</p> <p><b>THIBAUDIER</b> — (...) On beş gündür buraya yerleşti...<u>bugün de gidip nikâh</u> muameleleriyle meşgul olacağız (s.9).</p> <p><b>THIBAUDIER</b> — (...) “Bu mühim meseleyi halletmek üzere <u>bugün</u> ona refakat edecektim; rahatsızlığım buna mâni oldu, tek başına sizinle görüşmeye gelecek...” (s.12).</p> <p><b>GARADOUX</b> — Misafir mi ...Belediyeye gidip nikâh işleriyle meşgul olacağımızı unutmayın sakın sevgili kayınpederim! (s.15)</p> <p><b>GARADOUX.</b> — Belediyeye gidecektik ya... Çabuk olun biraz... (s.33).</p>	<p>“<b>KÂMİL</b>, (Girer.. Elinde sıcak su vardır.) — Bu müstakbel damat da amma antika adam. <u>Sabahları</u> kalkar kalkmaz tam bir buçuk saat tuvalet yapar (...) Hah, İşte küçük Bayanın sesi.. Onun en büyük zevki <u>sabahleyin</u> erkenden kalkmak, vazolara çiçek toplamak ve bir şarkı söylemektir (s.5).</p> <p><b>GÜL</b>—Saat <u>ondan evvel</u> odasından çıkmaz ki..( s.)</p> <p><b>APDÜLVEHAP</b> —<u>Bugün</u> de nikâh için belediyeye gideceğiz (s.9).</p> <p><b>APDÜLVEHAP</b> — Bu haberi gelip bizzat size vermek isterdim, ama kabil olmadı (...) Haşiye: Bugün <u>öğleden evvel</u> Bay Şeyda'nın size gelmesi muhtemeldir (s. 11).</p> <p><b>ŞEYDA</b> — Bir misafir mi kabul edeceksiniz?..Fakat unutmayınız ki <u>saat on ikide</u> belediyeye gideceğiz. Şimdi saat (<i>bakar</i>) onzör muan ven, yani <u>on bire yirmi var</u> (s.14).</p> <p><b>ŞEYDA</b>, — Saat <u>on bir buçuk..Saat on ikide</u> Belediyeye gideceğiz (s.27).</p>

<p><b>GARADOUX</b> — Eyvah! <u>Öğle</u> olmuş! Çabuk olalım, belediye reisini bekletmeyelim (...) <u>Beş dakikada</u> hazır olurum (s.35).</p>	<p><b>ŞEYDA,</b> — Yani, <u>öğle oldu</u> demek istiyorum.. Belediyeye ne zaman gideceğiz?.. (s.28).</p>
--	--

Tablo 7’den takip edileceği üzere kaynak ve uyarlama oyunun aynı zamanda başladığı ve aynı zamanda bittiği kesin olarak söylenilebilir. Olayların tamamı sabah ile öğle arasındaki kısa bir zaman aralığında meydana gelmiştir. Bununla birlikte, eserler arasında zaman bakımından büyük oranda benzerlik görülse de uyarlama eserde zamanı ifade eden kavramlar daha belirgindir. Yani kaynak eserde zaman genellikle sabah, öğle gibi geniş zaman dilimleriyle nitelenirken uyarlama eserde zaman diliminin yanı sıra belli bir saat aralığı da belirtilmiştir. Başka bir deyişle zaman, uyarlama eserde daha açık ve belirgin bir şekilde verilmiştir. Uyarlama eseri zaman bakımından kaynak eserden ayıran temel fark budur. Öte yandan kaynak eserin dokuzuncu sahnesinde Frèmissin’in, “Fakat ümidederim ki iyi hava... güneş” (s.23), Thibaudier’in “Ne kızgın güneş! Hele bir bakın! Her şeyi kavuracak (s.23); uyarlama eserin sekizinci sahnesinde de Şayan’ın “Fakat artık yaz geldi..Ortalık ısındı” (s.18), Apdülvehap’ın “Aman Sayın Bay...Şu güneşin parlaklığına bakın...Kendimi Ağustos ayında zannediyorum” (s.19) sözlerinden mevsim olarak da zamanın yaz olduğu anlaşılmaktadır.

Kaynak eserde olayların geçtiği mekân ise, eserin başında da belirtildiği üzere Chatou’da bulunan ve oyunda baba rolünü oynayan Thibaudier’in evidir. Uyarlama eserde de olayların geçtiği mekân “bir kır evinin alt kat salonu” dur. Evin kime ait olduğu kaynak eserde olduğu gibi açık bir şekilde belirtilmemiş olsa da diyaloglardan, yine baba rolündeki Apdülvehap’a ait olduğu anlaşılmaktadır.

Tablo 8

Kaynak Eser ve Uyarlama Eserde Geçen Mekânlar

Kaynak Eser	Uyarlama Eser
<p><b>“CÈCILE</b> — Gidip rutubetli, soğuk bir <u>manastıra</u> kapanacağım (s.38). <b>CÈCILE</b> — Babamın rahatsızlığı <u>birkaç gün</u> sürebilir Mösyö, <u>Paris</u>’te görülecek işleriniz varsa ...” (s.41)</p>	<p><b>“GÜL</b> — Nereye mi? İntihar etmeye.. Kendimi <u>denize</u> atmaya.. (s.30). <b>GÜL</b> — Bay Şeyda.. Pederimin hastalığı zannedersen <u>beş altı gün</u> sürer.. Eğer <u>İstanbulda</u> sizin işleriniz varsa sizi burada alıkoymayalım..” (s.33).</p>

Mekân düzlemindeki farklılıklardan biri Tablo 8’de görüldüğü üzere hedef kitlenin aşına olmadığı ‘manastır’ gibi Hristiyanlığa dair bir mekânın ‘deniz’ şeklinde değiştirilerek verilmesidir. Bunun dışında kaynak eserde Paris olarak geçen mekân ismi, uyarlama eserde yerleştirilmiş ve İstanbul olarak değiştirilmiştir.

### Kişiler Düzlemindeki Değişim

Kaynak eserle uyarlama eser arasında kişi sayısı bakımından herhangi bir farklılık bulunmamaktadır. Kaynak eserde olduğu gibi uyarlama eserin şahıs kadrosu da beş kişiden oluşmaktadır. İki eserin kişiler bağlamında ayrıldığı nokta, uyarlayıcının kişilerin isimlerinde değişiklik yaparak yerlileştirme işlemine başvurmasıdır. Öte yandan bir diğer farklılık ise eserin başlangıcında şahıs kadrosunun tanıtıldığı kısımda kişilerin sıralanışında görülmektedir. Kaynak eserde kişilerin sıralanmasında herhangi bir ölçüt söz konusu olmayıp rastgele bir sıralama yapıldığı görülürken uyarlama eserde kişilerin sıralaması oyunun başkışisi ve en yaşlısı Apdülvehap ile başlamış ve önce erkeklere ardından kadına yer verilmiştir. Bununla birlikte kişilerin tanıtıldığı bölüm kaynak eserde “Şahıslar” başlığı altında yer alırken uyarlama eserde “Rol Bölümü” şeklinde geçmektedir. Dikkati çeken bir diğer husus da aynı bölümde şahıs kadrosu tanıtıldıktan sonra kaynak eserde “vaka Chatou’da Thibaudier’nin evinde geçer”; uyarlama eserde ise “Bu eserin muvaffakiyetle temsili ancak Apdülvehap, Şayan ve Şeyda tiplerinin Grotesk bir tarzda oynanmasile kabildir” şeklinde kısa bir açıklama açıklamanın bulunmasıdır. Uyarlayıcının burada grotesk tarzı işaret etmesi dikkat çekicidir. Grotesk, “edebiyat ve tiyatrodaki sıkça kullanılan bir terimdir ve genellikle çarpık, rahatsız edici ve tuhaf unsurları ifade etmek için kullanılır. Bu tür unsurlar, sıra dışı karakterleri, absürt olayları ve karanlık mizahı içerebilir ve genellikle toplumsal normları sorgulama, izleyiciyi şaşırtma ve düşündürme amacı taşır” (Üstüner & Yıldırım, 2024, s. 2). Oyun yazarları kimi zaman kendi dünya görüşlerini okuyucu/izleyiciye aktarmak veya toplumsal eleştirisini ironik bir şekilde ifade etmek için groteski bir araç olarak görmüşlerdir. *Mahçuplar* adlı eserde bu durum söz konusudur. Uyarlayıcı, üç farklı tipi abartılı bir şekilde betimlemiş ve onların abartılı kişilik ve davranış özelliklerinden hareketle toplumdaki çelişkileri ve karmaşıklığı ironik bir dille anlatmıştır. Bu nedenle uyarlayıcının, oyunun başarısını, farklı özelliklere sahip temel tipler olarak öne çıkardığı Apdülvehap, Şeyda ve Şayan’ın rollerinin özelliklerini belirgin ve etkili bir şekilde canlandırmalarına bağlı kıldığı düşünülmektedir. Öyle ki bu üç farklı tip, o dönemdeki toplumun bireylerini temsil etmekte ve onların davranış biçimlerini örneklemektedir.

Tablo 9

Kaynak Eser ve Uyarlama Eserin Şahıs Kadrosu

<u>Kaynak Eserin Şahıs Kadrosu</u>	<u>Uyarlama Eserin Şahıs Kadrosu</u>
<b>THIBAUDIER:</b> Baba	<b>APDÜLVEHAP:</b> 50 yaşında son derece mahcub, saf bir adam.
<b>JULES FREMISSIN:</b> Talip	<b>ŞEYDA....30:</b> Züppe, Gül’ün talibisi bir adam.
<b>ANATOLE GARADOUX:</b> Talip	<b>ŞAYAN....25:</b> Avukat mahcub.
<b>CÈCİLE:</b> Thibaudier’nin kızı	<b>KÂMİL....20:</b> Saf bir uşak.
<b>ANNETTE:</b> Hizmetçi	

	GÜL....20: Güzel, sade, serbest Apdülvehab'ın kızı.
--	---

### Dil Unsurları Düzlemindeki Değişim

Uyarlayıcı, uyarlama işlemi esnasında kaynak eserin dil özelliklerini erek dile aktarırken birtakım değişikliklere gitme yolunu tercih etmiştir. Bu doğrultuda kimi yerlerde dil, erek kültürün dil özellikleri bağlamında değiştirilerek yerleştirilmiştir. Ancak uyarlama eserde dil unsurları bağlamında tamamen bir yerleştirmeden söz edilemez. Çünkü oyunun kişilerinden olan Şeyda'nın konuşmalarının pek çoğu yerleştirilmeden verilmiştir. Yazarın bu konuşmaları tekrar etmesinin sebebinin toplumdaki Batı özentisi tipi yansımaları mizahi bir üslupla işleme amacı olduğu kanısındayız. Hatta bazı kısımlarda uyarlayıcı mübalağalı bir anlatıma başvurmuş, kaynak eserde yer almayan diyaloglar eklemiştir. Buna örnek olarak aşağıdaki diyalog verilebilir.

Tablo 10

#### Uyarlayıcının Dil Düzleminde Kaynak Esere Müdahalesi

<u>Kaynak Eser</u>	<u>Uyarlama Eser</u>
<p>“GARADOUX.— Ben mi? Tabiatın uyanışını seyretmek kadar muhteşem bir tablo tasavvur edemiyorum. Çiçekler sessizce açılır; minicik otlar doğan güneşi selamlamak için başlarını kaldırır. (<i>Tırnaklarını muayene eder.</i>) Kelebek, gecenin busesiyle nemlenen kanatlarını, kurutmağa çalışır... (<i>Cebinde ufak bir alet çıkarıp tırnaklarını törpüler</i>)” (s.13).</p> <p>(...)</p> <p>“GARADOUX, <i>tuvaletine devamla.</i> — Hamarat arılar gülleri dolaşmaya başlarken, siyah başlı çalığı...” (s. 13).</p>	<p>“ŞEYDA — Ben mi?.. Ooooo bilâkis.. Bence Lö reveydö la natür, yani tabiatın uyanışını seyretmekten daha zevkli bir şey yoktur.. Çiçekler narın başlarını parlak güneşi görmek için kaldırır. Ve bu narın kreatürlerin yapraklarındaki çi danelerini papiyonlar geniş kanatları ile siler,, rüzgâr geçen geceden ona beze divan(ilâhi buseler) gönderir” (s.13).</p> <p>(...)</p> <p>“ŞEYDA, (<i>Devamla</i>) — Arılar, güllerden usareler emerken, ortalık iyice aydınlanır.. Bayım, meşhur Fransız şairlerinden Alfons dö la Martin demiştir ki: O la bel natür ô soley merveyyö. Vu, dözanj mebluize lezyö... Le papiyon trikolor vol antr la muzik armoniyö. De bozzuvazo, kison lezanj dö siö<sup>8</sup>” (s. 13).</p>

<sup>8</sup> Kaynak eserde yer almayan ancak uyarlayıcının eklediği Fransızca metnin bazı sözcüklerinde yazım hataları veya bozulmaların olduğu düşünülmektedir. Çevirisi tarafımızdan yapılan metnin anlamı yaklaşık olarak şu şekildedir: “Ah ne güzel doğa, ah ne harika güneş,! Siz, mobilyaya

Tablo 10’da görüldüğü gibi kaynak eserdeki Garadoux’a ait ikinci diyaloga, uyarlama eserde eklemeye yapılmıştır. Uyarlayıcının böyle bir tercihte bulunmasının sebebinin ise eserdeki mizahi anlatımı güçlendirmek istemesinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Türkçesi yukarıdaki tabloda verilen diyalog ise, kaynak eserde şu şekilde geçmektedir: “Moi ? Assister au réveil de la nature, je ne connais pas de plus magnifique tableau ! Les fleurs ouvrent leurs calices, le brin d’herbe redresse sa tête pour rendre hommage au soleil levant. (*Il examine ses ongles.*) Le papillon essuie ses ailes encore humides des baisers de la nuit...*Il tire un petit instrument de sa poche et lime ses ongles*” (Eugène Labiche & March Michel, 1860, s. 9). Bu metin doğanın uyanışını tasvir eden şiirsel ve romantik bir anlatım içermekte olup Garadox’un kendi bakımına yönelmesiyle ironik bir anlatıma dönüşmüştür. Bunun dışında kaynak eserde Garadoux’un tırnaklarını törpülediğini belirten didaskalik metne, uyarlama eserde yer verilmemiştir. Bunun nedeninin ise törpünün erek kültürde çok fazla bilinmemesi olduğu düşünülmektedir. Çünkü uyarlama eserin başlangıcında uyarlayıcı, Bay Şeyda’nın tırnak törpüleme eylemini garip karşılar ve bundan “Ufacık aletleri var, bir saatçi gibi onları siliyor, sonra kesip biçiyor” (s.4) şeklinde bahsettiği görülmektedir.

Kaynak eser ile uyarlama eser dil ve anlatım özellikleri bakımından karşılaştırıldığında uyarlayıcının aşağıda listelediğimiz durumlarda değişiklik yaptığı tespit edilmiştir:

- 1.Yöresel ağız örnekleyen ünlem ve ifade biçimleri
2. Deyim ve atasözü gibi mecazlı anlatımlar
- 3.Kaynak eserden tamamıyla farklı bir anlatıma sahip cümleler
4. Erek dile tamamıyla yabancı olan ifadeler<sup>9</sup> :
5. Seslenme/hitap ifadelerinde yerelleştirme

Tablo 11

Kaynak Eser ve Uyarlama Eserin Dil Unsurları Açısından Karşılaştırılması

Kaynak Eser	Uyarlama Eser
“ANNETTE.— Matmazelin <u>sözlüsü</u> olacak şu M. Anatole Garadoux da <u>ne tuhaf adam</u> (...) İnanılacak şey değil! O yaşta bir adam...Bir sıkılğan bir sıkılğan ki görmeyin.. kimseye <u>olmaz</u>	“KÂMİL,— Bu müstakbel <u>damat</u> da <u>amma antika adam</u> (...) <u>Mahcupluğundan, utangaçlığından</u> Sayın Bay ağız açamaz ki.. Mübarek <u>beş yaşında çocuk</u> mudur, yoksa <u>gelinlik kız mıdır, nedir?</u> (...)”

yerleşmiş melekler... Üç renkli kelebek, müzik armonisinin arasında uçuyor. Güzel kuşlardan, gökyüzünün melekleri olanlar” (s.13).

<sup>9</sup> Bu maddenin örneklerini daha çok Garadoux/Şeyda’nın diyaloglarında görmekteyiz. Öyle ki Şeyda, neredeyse konuşmalarının tümünde “Bonjur şer boper, Jö vuzan pri, Ah mondiyö! Parfetman” vb. Fransızca kelime veya cümleler kullanmıştır.

<p>diyemiyor...bir çocuk kadar çekingen (...) <u>İşte!</u> Sesi geliyor. (s.3-4).</p> <p><b>ANNETTE.</b>—(...)Baksanıza <u>matmazel</u>...Herhalde kalkmış olacak. Sıcak suyunu getirdim (s.5)</p> <p><b>ANNETTE.</b>— M. Garadoux'ya (s.5)</p> <p><b>ANNETTE.</b>— Nasıl, <u>hiç</u> dikkat etmediniz mi?... <u>Nah</u> şu kadar! (...) (s.5).</p> <p><b>CÈCILE,</b> <i>alay ederek.</i> — <u>Felâket</u> desene...(s.5).</p> <p><b>ANNETTE.</b>— tırnak dediğin tekrar uzar...ama mösyö çok üzüldü...o günden beri, zile basıyor, pencereyi hep bana açtırıyor (s.5).</p> <p><b>CÈCILE.</b> — <u>Hm!</u> <u>Sözlümmüş!</u> Düğünü bekliyedursun. Babam nerede? (<i>Vazonun birini şöminenin üzerine koyar.</i>) (s.5).</p> <p><b>ANNETTE.</b>—Hayır...bu gelen esmer! Bıyığı <u>sakalı da simsiyah,</u> kurum gibi (s.6).</p> <p><b>THIBAUDIER.</b>— (...)Memnun oldum <u>Mösyö</u>...size ben teşekkür etmeliyim. (<i>İki küçük nümune şarap şişesi göstererek.</i>) <u>İhtiyacım yoktu</u> ama... dört fiçiy aldım (s.6).</p> <p><b>THIBAUDIER.</b>— (...) Paris'ten Chatou'ya kadar dört kilometre <u>yal tepmiş</u> (...) (s.6).</p> <p><b>CÈCILE.</b> — Peki ama... Siz ne yapıyorsunuz? (s.7).</p> <p><b>THIBAUDIER.</b>— Bana da öyle geldi ya...hattâ <u>adamı</u> incitmeden: “Şarabınız yeni galiba diyecek oldum...hemen arkasından da</p>	<p><u>Kıpkırmızı kesiliyor.</u> Be adam karşıdaki seni yiyecek değil ya (...) <u>Hah..İşte</u> küçük bayanın sesi..(s.4-5)</p> <p><b>KÂMİL,</b>— (...) <u>Küçük Bayan.</u> Daha yeni kalktı.. Şimdi <u>traş</u> için sıcak suyunu götürdüm (s.5).</p> <p><b>KÂMİL,</b>— <u>Bay Şeyda</u> (s.5).</p> <p><b>KÂMİL,</b>— Nasıl?. <u>Sahi</u> dikkat etmediniz mi?..Tırnakları <u>nah</u> bu kadar uzun (...) (s.5).</p> <p><b>GÜL,</b> (<i>Alay ederek</i>) — <u>Vah! vah! vah!</u> Ne büyük felâket! ... (s.5).</p> <p><b>KÂMİL,</b>— <u>Yaa!..Ama,</u> <u>kabak bizim başımıza patladı.</u> Şimdi her sabah, ben gidip pencerelerini açıyorum (s.5).</p> <p><b>GÜL</b> — (...) Bay Şeyda benim <u>kocam ha?</u>...(Gülerek) Daha kocam değil ya...<u>Haydi şimdi sen gevezeliği bırak..</u> Babam nerede?.. (s.5).</p> <p><b>KÂMİL,</b>—Hayır Efendim. Bilâkis kara kaşlı, kara gözlü, <u>esmer sakallı</u> biri.. (s.6).</p> <p><b>APDÜLVEHAP</b>— <u>Aman</u> blâkis <u>Sayın Bay.</u>Ben size teşekkür borçluyum. <u>Güle güle devleti ikbal ile Bayım.</u> (<i>Elinde gül fidanları ile girer.</i>) Hiç <u>lâzım olmadığı</u> halde dört tane aldık (s.6).</p> <p><b>APDÜLVEHAP</b>— (...) <u>Tââ</u> İstanbuldan benim için <u>gelmiş</u> (...) (s.6).</p> <p><b>GÜL</b>— <u>Ya!</u> Peki, siz babacığım? (s.7).</p> <p><b>APDÜLVEHAP</b>—<u>A kızım..</u> <u>Herif</u> benimle nezaketli nezaketli konuşurken ben, nasıl “Sizin fidanlarınız kurumuş, bir işe yaramaz.. Ben, bunları alamam! derim (...) (s.7).</p> <p><b>APDÜLVEHAP</b>— <u>Nasıl?</u> Bay Şeyda hâlâ kalkmadı mı?.. (s.7).</p>
---	---

<p>gücenmesin diye dört fiçı ısmarladım... (s.7).</p> <p><b>THIBAUDIER.</b>— <u>Ne!</u> M. Garadoux daha kalkmadı mı? (s.7)</p> <p><b>THIBAUDIER.</b>— <u>Cesaretine hayranım doğrusu (...)</u> (s.8).</p> <p><b>THIBAUDIER.</b>—Sevimli bir genç... üstelik gayet <u>rahat konuşuyor</u> (9).</p> <p><b>THIBAUDIER.</b>— Avukat mı dedin!...Hele avukatla hiç konuşamam!.. (s.10).</p> <p><b>CÈCILE.</b> — Hiçbir şey yok baba! Benimle <u>hiç</u> konuşmadı! (s.10).</p> <p><b>THIBAUDIER.</b>—<u>Yani?</u> (s.11).</p> <p><b>THIBAUDIER.</b>— (...) (<i>Mektubu okur.</i>) “<u>Sayın Mösyö Thibaudier (...)</u> (s. 11).</p> <p><b>THIBAUDIER.</b>— Ben mi? (<i>Odasından çıkan Garadoux’yu görür.</i>) <u>Sus! İşte geliyor!</u> (s. 12).</p> <p><b>GARADOUX,</b> <i>sol taraftaki yan kapıdan gelir.</i>— <u>Günaydın...sevgili kayınpederim...</u>(s.12).</p> <p><b>THIBAUDIER,</b> <i>selamlar.</i>— Mösyö Garadoux...</p> <p><b>GARADOUX,</b> <i>Cécile’i selamlar.</i>— <u>Sevgilim...bugün bir kiraz demeti kadar tazesiniz</u> (s.12).</p> <p><b>GARADOUX.</b> — Fevkalâde (...) (s.13).</p> <p><b>GARADOUX,</b> <i>tuvaletine devamla.</i>— Hamarat arılar dülleri dolaşmaya başlarken, siyah başlı çalığışu...(s.13).</p> <p><b>GARADOUX,</b> — <u>Affınızı rica ederim Mösyö Thibaudier, kusura bakmayın (...)</u> (s.14).</p>	<p><b>APDÜLVEHAP</b>— <u>Aaahh! Bayılıyorum senin bu pişkinliğine (...)</u> (s.8).</p> <p><b>APDÜLVEHAP</b>— Evet..Güzel bir adam..Nazik, hoş..Saniyen onun <u>bülbül gibi konuşmasına</u> bayılıyorum (s.9).</p> <p><b>APDÜLVEHAP</b>— Avukat mı?. <u>Allah göstermesin.</u> Ben hiçbir avukatın karşısında konuşabilir miyim? (s.9).</p> <p><b>GÜL</b>— <u>Vallahi hiç babacığım.</u> Bana <u>katiyen</u> evlenmekten bahsetmedi (s.10).</p> <p><b>APDÜLVEHAP</b>— <u>Eee...Sonra?..</u> (s.10).</p> <p><b>APDÜLVEHAP,</b> (...) (<i>Okur</i>)— <u>Hakikatli kardeşçiğim</u> (s. 11).</p> <p><b>APDÜLVEHAP</b> — Ben mi?..Allah göstermesin (<i>Bay Şeydanın sesi</i>) <u>Aman sus</u> geliyor (s.12).</p> <p><b>ŞEYDA,</b> (Soldan girer)— <u>Bonjur şer boper..</u> (s.12).</p> <p><b>APDÜLVEHAP</b> — <u>Sabahı şerifiniz</u> hayrolsun Bay Şeyda..(s.12).</p> <p><b>ŞEYDA,</b> (<i>Gül’e</i>) — <u>Bonjur maşeri,</u> bugün bir buket gül kadar <u>fressiniz...</u>(s.12).</p> <p><b>ŞEYDA</b> —Parfetman (...) (s.13).</p> <p><b>ŞEYDA,</b> (<i>Devamla</i>) —Arılar, güllerden usareler emerken, ortalık iyice aydınlanır.. <u>Bayım, meşhur Fransız şairlerindeni Alfons dö la Martin demiştir ki: O la bel natür ô soley merveyyö. Vu, dözanj mebluize lezyö...Le papiyon trikolor vol antr la muzik armoniyö. De bozzuvazo, kison lezanj dö siö...</u> (s.13).</p> <p><b>ŞEYDA</b>— <u>Ah mil pardon Sayın Bay (...)</u> (s.13).</p>
--	---

<p><b>GARADOUX</b>, <i>ısrarla iade etmek ister.</i> — <u>Hayır, hayır! Rica ederim!</u> (s.14).</p> <p><b>THIBAUDIER</b>, <i>redderek.</i> — Ben, <u>istirham ederim</u> (s.14).</p> <p><b>THIBAUDIER</b>, — Hayır efendim! Bu hususta <u>tek bir kelime</u> yok... (s.23).</p> <p><b>FREMISSIN</b>, Kendi kendine.— Aman Allah'ım!.. O halde <u>işler büsbütün güçleşti</u> (...) (.23).</p> <p><b>THIBAUDIER</b>, (...)— Tabî, efendim tabî...<u>memnuniyetle</u>.. (s.25).</p> <p><b>THIBAUDIER</b>.— Hayır, hayır! Seni feda etmiyorum! Bu genç de oldukça sevimli, zaten olan oldu, vakit de kalmadı (...) (s.38).</p> <p><b>CÈCILE</b>.— Mösyö bastoniyle ilk <u>karısının</u> sırtını okşamış..” (s.42).</p>	<p><b>ŞEYDA</b>— <u>Yok...Jö vuzan pri ben sonra okurum</u> (s.13).</p> <p><b>APDÜLVEHAP</b>— <u>Aman istirham ederim..İlk evvelâ siz mütalea buyurun...</u> (s.13).</p> <p><b>APDÜLVEHAP</b>— Evet. Hattâ <u>kelime-i vahide</u> bile yazmamış.. (s.19).</p> <p><b>ŞAYAN</b>— Eyvah <u>iş çatallaştı</u> (...) (s.19)</p> <p><b>APDÜLVEHAP</b>— (...) Maalmemnuniye Sayın Bay.. <u>Maalmemnuniye</u> (s.20)</p> <p><b>APDÜLVEHAP</b>— Dur <u>evlâdım..Nereye gidiyorsun?..Dur.. Ama yapma allah aşkına..Beni üzme böyle..Bay Şeyda gayet nazik bir adam...Sonra vakit de biraz geç</u> (...) (s.31).</p> <p><b>GÜL</b>— (...) Sayın Bay ilk <u>zevcesinin</u> belinde baston kırmış..” (s.35).</p>
--	---

Kaynak eserde olmayıp Reşit Baran'ın eserinde kullandığı yöresel ağız öğeleri genellikle Kâmil, Gül, Apdülvehap ve Şayan'ın konuşmalarının başına “amma”, “nah”, “nasıl?” “hah”, “be adam”, “ya”, “aman”, “haydi”, “sahi” “vah vah”, “A...Babacığım”, “A kızım”, “Aaahh”, “Alâ” “Ooohh”, “ah”, “ahh”, “öööff”, “Oh..Oh..Oh”, “A!...A!.. A!...”, “Şey..Şey...”, “tââ”, “Ee”, “Haaaaa”, “Ay..Ay..Ayyy”, “Aman yarabbi”, “Aman allahım”, “Oooooohhh!”, “Ooooo” gibi yöresel ünlemlerin; “hâkeza”, “herif”, “yenge”, “katiyen”, “mahsus”, “vallahi”, “elhamdülillah”, “Allah kerim”, “Allah göstermesin”, “vallahi billahi”, “estafurullah”, “Allahını seversen”, “Allah aşkına”, “evladım”, “güle güle devleti ikbal ile”, “sabah şerifleriniz hayrolsun” gibi veya güçleşmek, zorlaşmak anlamına gelen “çatallaştı”, baba anlamına gelen “peder”, eş anlamına gelen karı sözcüğünün yerine “zevce”, akıllı yerine “akıl kumkuması”, nikâh sepeti yerine “yüz görümlüğü” gibi kültürel/ yöresel söyleyişlerin eklendiği görülür. Bunlardan “peder” kelimesi kaynak eserde hiç yer almamasına karşın uyarılama eserde ‘baba’ kullanımının yanı sıra Gül tarafından üç, Şayan tarafından beş defa olmak üzere sekiz kez kullanılmıştır.

Bunlardan başka Türkçenin söz varlığını oluşturan deyim ve atasözlerine de yer verilmiştir. Metinde “lakırdıya dalmak”, “gözlerinden öpmek”, “kepaze olmak”, “zâfından istifade etmek”, “utangaçlıktan ağız açamamak”, “kıpkırmızı kesilmek”, “dili tutulmak”, “ağzından kaçırılmamak”, “güle düşkün olmak”, “kabak başına patlamak”, “bülbül gibi konuşmak”, “kızarıp bozarmak”, “kapıdan döndürmek”, “ödü kopmak”, “hatırına gelmek”, “gözü ilişmek”, “göz ucu ile süzmek”, “lütüfta

bulunmak”, “kollarını sıvamak” gibi deyimlerin kullanılmasının yanı sıra “sükût altındır” ve her iki eserde de benzer şekilde geçen “sıhhat en kıymetli mücevherdir” şeklinde atasözleri kullanımını da görülmektedir. Öte yandan metinde “bilakis”, “dest-i izdivaç”, “gayri kabil”, “sabah-ı şerif”, “maalmemnuniye”, “kuvve-i natıka”, “kuvve-i kalemiye”, “fevkalâde”, “hâkeza”, “müteessif” gibi Arapça ve Farsça sözcük ve terkiplerin; “Bonjur maşeri”, “parfetman”, “Jö vuzan pri”, “bonfüs”, “boper”, “Ah Mondiyö!”, “parne, jame dö lâ vi” gibi Fransızca ifadelerin (Türkçe açıklamasıyla birlikte) yer aldığı da görülmektedir. Bunlara ek olarak “mütalea buyurmak”, “muvafakat etmek”, “meded ummak”, “kepaze olmak”, “istirham etmek”, “taabbut etmek”, “tasrih etmek” gibi Osmanlı Türkçesinin söz varlığını yansıtan ve dil özelliklerine özgü birleşik fiillere de yer verilmiştir.

### **Kültürel Unsurlar Düzlemindeki Değişim**

Reşit Baran kaynak eseri, aktardığı toplumun kültürel özelliklerini de göz önünde bulundurarak uyarlama işlemi sırasında tekrar etme, ekleme, çıkarma ve değiştirme gibi farklı kararlar almıştır. Bu doğrultuda kültürel malzeme bazen aynı şekilde tekrar edilmiş, bazen mevcut malzemeye yenileri eklenmiş, erek kültüre yabancı gelebilecek bazı durumlarda ise uygun olmayan malzemede değişiklik yapma ya da o malzemenin çıkarılması yoluna gidilmiştir.

Reşit Baran’ın eserini kaleme aldığı zaman dilimi Cumhuriyet’in ilanından kısa bir zaman sonradır. Muhteva olarak bakıldığında eserde Apdülvehap (Thibaudier) geleneği yani Osmanlı’yı; Gül (Cécile), Şayan (Frémassin) ve Şeyda (Garadoux) da Tanzimat’tan itibaren ortaya çıkan yeni insan tipini yansıtmaktadır denilebilir. Apdülvehap’ın konuşmalarında kullandığı sözcükler, Osmanlı Türkçesinin dil özelliklerini barındıran sözcüklerdir. Babanın görüşleri ne kadar eskiye dönük olsa da yeniye de hayır diyememektedir. Onun yabancı insanlara karşı hayır diyememesinin kendince haklı sebebi vardır. O, her gün çalıştığı dairede hep aynı adamları görmüş, hiçbir yabancı surata tesadüf etmemiştir. Bu da değişen düzene işaret etmektedir. Yani Apdülvehap eski ile yeni arasında bir bocalama yaşamaktadır. Bu noktada yazarın eleştirdiği husus Apdülvehap’ın yeniyi sorgulamadan kabul etmesidir. Öyle ki hiç tanımadığı bir adam olan Bay Şeyda ile sohbeti sırasında, kendisinin konuşmaktan kaçınarak yalnızca karşı tarafı dinlemesi ve onun, kızına talip olma ve evine yerleşme gibi taleplerini tereddüt etmeden kabul etmesi dikkat çekicidir. Nitekim eserde eski ile yeni insan profilleri karşılaştırılarak bu durum mizahi bir üslupla hicvedilmiş ve okuyucuya sunulmuştur.

Uyarlayıcı, kadın-erkek ilişkileri ya da evlilik usulü gibi konularda kimi kültürel unsurları değiştirmeden aynı şekilde aktarmıştır. Her iki eserde de başlangıçta görücü usulü evlilik söz konusudur. Oyunda her ne kadar baba figürü pasif, kız figürü aktif olarak verilse de kızı hakkında kararları veren ve son sözü söyleyecek olan yine babadır. Öyle ki baba, kızını yeni tanıştığı bir adama vermeyi kabul eder ve bu konuda kızının fikri alınmaz. Ancak genç kız, kendisi için alınan bu kararı kabul etmez. Babasının Gül’ün, kendi hakkında verilen kararları değiştirmek için çabalamakta ve sonunda da başarıya ulaştığı görülmektedir. Babasının aldığı karara karşı çıkarak, kendi istediği adamla evlenmek için mücadele eden ve kendi kaderini kendi tayin etmeye çalışan genç kızın davranışları, içinde bulunduğu dönemin

toplumsal dinamikleri bakımından dikkat çekmektedir. Eserin yazıldığı tarih göz önünde bulundurulduğunda Cumhuriyet Dönemi kadınların siyasi, sosyal vb. pek çok alanda birtakım haklar kazandığı bir dönemdir. Dolayısıyla erkek egemenliği altında yaşayan kadınlar, kendilerine biçilen rollerin dışına çıkmaya ve yavaş yavaş özgürleşmeye başlamışlardır. *Mahçuplar* adlı eser de kadının toplum içindeki değişen konumunu örneklemesi bakımından da dikkati çekmektedir.

Uyarlayıcı, tırnak törpüleyen, öz bakımı için sabah saatlerce vakit harcayan, pencerelerini açtırmak için bile evin hizmetçisini çağıran, okumayan, gece birlere kadar uyumayan ve saat sabah 10'a kadar odasından çıkmayan, konuşmalarını yarı Fransızca ile süsleyen Şeyda kişisine ait pek çok özelliği değiştirmeden kaynak eserde olduğu gibi aktarmıştır. Şeyda tipi oyunda Tanzimat eserlerinde de sıklıkla görülen Batı'ya özenen züppe bir tip olarak çizilir. Eserde Şeyda'nın tek olumlu yönü güzel ve rahat konuşmasıdır. Onun dışında eşinden boşanmış olmasının önemi yoktur ve nedeni de araştırılmaz. Yazar, Şeyda tipine karşılık Şayan tipini öne çıkararak onu yüceltir. Dolayısıyla kaynak eserde yer almamasına karşın, onu yücelten mezzetleri okuyucuya/izleyiciye aktarır. Okuyucu/izleyici oyun boyunca her iki kişiyi de detaylı bir şekilde karşılaştırma fırsatı bulur. Eserin sonunda Şeyda'nın reddedilip Şayan'ın kabul görmesi toplumun kültürüne uygun bir tercihtir.

Tablo 12

Kaynak Eser ve Uyarlama Eserin Kültürel Unsurlar Bakımından Karşılaştırılması

Kaynak Eser	Uyarlama Eser
<p>“<b>CÈCILE</b>.— Yine <u>şarap mı</u> aldınız baba? (s.6).</p> <p><b>ANNETTE</b>, <i>nümuneleri alır</i>. — Sirke yerine salataya koruz (...) (s.7).</p> <p><b>THIBAUDIER</b>.— Tabii...<u>Her akşam</u> gazete gelir gelmez...alıp odasına götürüyor...uyumak için <u>gazete</u> okuyor galiba! (s.7)</p> <p><b>CÈCILE</b>, <i>telâşla</i>.— <u>Vaftiz annemin</u> yazısı! (s.11)</p> <p><b>THIBAUDIER</b>, <i>selâmlar</i>.— Mösyö Garadoux...(s.12).</p> <p><b>THIBAUDIER</b>.— <u>Cesaretine</u> hayranım doğrusu... Daha on sekiz yaşındasın... benim elimde değil, yapamıyorum...Bir yabancı'nın evimde bulunması beni heyecanlandırıyor...mahvediyor... (s.8).</p>	<p>“<b>GÜL</b>— <u>Gül fidanı mı</u> aldınız baba? (s.6).</p> <p><b>APDÜLVEHAP</b>— Kazan ocağının altına atarsın (s.7).</p> <p><b>APDÜLVEHAP</b> —Nasıl uyur?..<u>Akşam saat altıda benim Son Posta, Akşam</u> gazetem geliyor.. Onları alıyor.. Uykusu gelsin diye tam bire kadar uyuyor (s.7).</p> <p><b>GÜL</b>, (<i>sevinçle</i>) — Ah..<u>Halamın</u> yazısı.. (s.11).</p> <p><b>APDÜLVEHAP</b>, (<i>Mahçup</i>) — Sabahı şerifiniz hayrolsun Bay Şeyda.. (s.12).</p> <p><b>APDÜLVEHAP</b> — Aaahh!..Baylıyorum senin bu <u>pişkinliğine</u>.. Bende bunun onda biri</p>

<p><b>CÈCİLE.</b>— Sonra, kendisinden <u>şarap</u> istedim...bana tuzluğu verdi (s.11).</p> <p><b>FREMISSIN.</b>— Chatou noteriyle bir işim var da efendim... Bir demir parmaklık gördüm...<u>zile bastım</u> (...) (s.18).</p> <p><b>CÈCİLE.</b>— Şekerliği doldurmama müsaade misiniz? (<i>Büfenin üzerinden bir şekerlikle şeker kutusunu alır</i>) (s. 19).</p> <p><b>FREMISSIN,</b> <i>şekerlik ekinde kendi kendine.</i>— Babası bizi bu vaziyette görse ne der!...Bir şeyler söylemem lâzım...budaladan farkım yok. (<i>Sıkılganlığını yenerek, yüksek sesle.</i>) Matmazel Cècile!... (s.20).</p> <p><b>THIBAUDIER.</b>— Ben de öyle...Birinde, hava çok sıcaktı...<u>bir bardak bira</u> içecek oldum...dokundu (s.24).</p> <p><b>THIBAUDIER,</b> <i>sigara uzatır.</i>— İçer misiniz Mösyö?" (s.24).</p>	<p>olsa..Hem sen, daha yirmi yaşındasın..Bense kırk dokuz...(s.8).</p> <p><b>GÜL</b>— Sonra ondan <u>su</u> istedim. Bana tuzluğu uzattı (s.10).</p> <p><b>ŞAYAN</b>— Şey Bayanım..Bir tesadüf eseri oldu. Şeyden geldim, şeye gidiyordum, şey Bayın evini arıyordum. Yanlışlıkla sizin <u>kapıyı çalmışım</u> (...) (s.16).</p> <p><b>GÜL,</b> (<i>Şayanın göğsüne bir çiçek takmak istiyerek</i>) — Müsaade eder misiniz?..Bizim bahçenin çiçeklerinden Bayım... (16).</p> <p><b>ŞAYAN,</b> (<i>Çok mahcup</i>) — Çok teşekkür ederim. (kendi kendine) Eyvah! Babası bizi bu vaziyette yakalarsa kepaze olurum. (Neden kepaze olayım madamki sonunda karım olacak?..Hattâ konuşmalıyım bile.. (âşıkane) Bayan Gül.. (s.17).</p> <p><b>APDÜLVEHAP</b> — Ben de hâkeza..Hattâ geçen sene böyle sıcak bir günde <u>bir bardak ayran</u> içtim de tamam on gün yataktan kalkamadım (s. 19).</p> <p><b>APDÜLVEHAP,</b> (<i>Keserek</i>) (<i>Sigara uzatır.</i>) — İçmez misiniz?.." (s.20).</p>
--	--

Kaynak eserde Garadoux'nun tırnaklarına bakım yapmak için uzun zaman harcaması, şaşkınlıkla karşılanırsa da çok fazla üzerinde durulmaz, fakat uyarılma eserde oldukça yadırganır ve "adeta bir kadın gibi" ifadesiyle bu durum kadına has bir özellik olarak yorumlanır. Benzer şekilde Thibaudier'in utangaçlığı, her iki eserde de "bir çocuk gibi" benzetmesiyle ifade edilir. Yani utangaçlık her iki eserde de çocuğa özgü bir özellik olarak tanımlanır. Ancak uyarılma eserde çocuğun yanı sıra 'gelinlik kızlara' da utangaçlık duygusu atfedilir. "Mübarek beş yaşında çocuk mudur, yoksa gelinlik kız mıdır, nedir?" (s. 4). Bu cümleden hareketle şöyle bir yorum yapılabilir: Utanmak/çekinme duygusu ya çocuklara ya da gelinlik kızlara has bir durumdur. Çünkü onlar evde ailesi ile birlikteyken gayet rahat ve serbest, bir yabancıyla karşılaştıklarında ise utanma ve çekinme duygusuna kapılmaktadırlar. Bununla birlikte oyunda baba-kız arasında rol değişimi vardır ve oyun bu zıtlık üzerine kurulmuştur. Baba ne kadar utangaç ve çekingen ise kızı o derece serbest ve cesurdur.

Her iki eserde de genç kızın serbest tavırları ve düşüncelerini çekinmeden dile getirmesi, baba tarafından imrenilecek bir durum olarak görülürken kaynak eserde ‘cesaret’ olarak nitelendirilen bu davranış, uyarlama eserde ‘pişkinlik’ olarak nitelendirilmektedir. Dolayısıyla Cécile’in tavırları övülürken Gül’ün tavırlarının yadırganmasında toplumun kültürel özelliklerinin etkisi yadsınamaz. Bununla birlikte genç kızın oyundaki bu tavırları, kendini ifade etme hakkını ve özgürlüğünü savunarak ailevi veya toplumsal normlara karşı koyması olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca burada yaş vurgusunun da tesadüfi olmadığı düşünülmelidir. Çünkü her iki eserde de bir kültür değişimi söz konusudur. Geleneksel - modern ikiliğinin bir arada ele alındığı eserde, bir bakıma geleneksel yapıdan modern anlayışa geçiş sürecinin yansımaları görülmektedir. Genç kızın davranışlarının iki eserde farklı şekilde nitelendirilmesinin eserin yazıldığı dönemin değer yargıları ve toplumsal anlayışından kaynaklandığı düşünülmektedir.

Kültürel düzleme dair değişimlerden biri de selamlaşma biçiminde görülmektedir. Öyle ki Apdülvehap, Şeyda’nın “Bonjur şer boper” (günaydın) ifadesine “Sabahı şerifiniz hayrolsun Bay Şeyda” tarzında karşılık vermesi kültürel farklılaşmaya bir örnektir. Kültüre özgü değişimlerden dikkati çeken bir diğeri de kaynak eserdeki şarap, bira gibi içecek isimlerinin uyarlama eserde değiştirilerek/yerelleştirilerek verilmesidir. Her iki eserin ikinci sahnesinde kaynak eserde Thibaudier ‘şarap’ alırken, uyarlama eserde Apdülvehap’ın aldığı ‘gül fidanı’ olarak değiştirilmiştir. Taze olmayan şarabın sirke yerine salataya konulması, kurumuş ve işe yaramayan fidanların da kazan ocağının altına atılması ifadesi de kültüre özgü özelliklerdir. İçecek isimlerindeki yerelleştirmeden biri de her iki eserin üçüncü sahnesinde Cécile ile Thibaudier’in konuşmasında ‘şarap’ olarak geçen içeceğin, Gül ile Apdülvehap arasındaki diyalogda ‘su’ olarak değiştirilmesidir. Benzer şekilde kaynak eserin dokuzuncu sahnesinde, uyarlama eserin ise sekizinci sahnesinde Thibaudier-Frèmissin, Apdülvehap-Şayan arasında geçen diyalogda bira-ayran değişimi söz konusudur. Ancak her toplumda yaygın olarak kullanılan ‘sigara’ iki eserde de değiştirilmeden verilmiştir. Bunun dışında kaynak eserde ‘zile basmak’ eylemi uyarlama eserde ‘kapıyı çalmak’ şeklinde değiştirilmiştir.

Yerelleştirmenin diğer bir örneği de kişilerin kendilerine karşı ithamlarında görülür. Sözelimi kaynak eserin onuncu sahnesinde Frèmissin’in kendine yönelttiği “Ahmak.. Hayvan!.. Eşek!.. Salak!..” gibi ithamların yerini, uyarlama eserin dokuzuncu sahnesinde Şayan’ın kendine söylediği “Apdal..Eşek..Budala..Acemi papağan..” gibi ifadeler almıştır. Bununla birlikte Garadoux’un sevgilisine iltifat ederken kullandığı “bir kiraz demeti kadar tazesiniz” (s.12), ifadesini, Şeyda’nın “bir buket gül kadar freşsiniz” (s.12) şeklinde dönüştürmesi, kültürel farklılık sebebiyle değişikliğe gidildiğinin bir göstergesidir. Aynı şekilde kaynak eserde “sersem Annette” (s.33) ifadesinin yerine, uyarlama eserde “eşek kafalı Kâmil” ifadesinin kullanılması da yöresel söyleme ait bir diğer örnektir.

Bunlardan başka bitki veya çiçek isimleri de yerelleştirilirken çıkarma ve değişiklik yapılması yoluna gidilmiştir. Kaynak eserde geçen çiçek isimlerinin uyarlama eserde yer almadığı, bu isimlerden sadece bir tanesinin değiştirilerek verildiği görülür. Kaynak eserde geçen “Marengo sancağı, Savaşlar Devi, Avranches Zaferi,

Pontoise turfandaları” yerine uyarlama eserde geçen “Peygamber gülü” bu çıkarma ve değişikliğe örnek gösterilebilir. Benzer şekilde kaynak eserde gül fidanının adı “Seine-et-Marne” (s.29) olarak zikredilirken, uyarlama eserde bu isim yerine “iki dane de başka çeşit fidan” (s.24) ifadesi kullanılmıştır.

Eserdeki yerelleştirmenin dikkati çeken örneklerinden biri de kaynak eserdeki ‘vaftiz anne’ ibaresinin uyarlama eserde ‘hala’ kavramıyla değiştirilmesidir. Uyarlama eserde yazar, Gül’ün halasından gelen mektubun içeriğini Türk kültürüne son derece uygun bir şekilde işlemiştir. Bunun yanı sıra kaynak eserin 3. sahnesinde baba-kız arasında geçen konuşmada sadece “gazete” ifadesi kullanılırken, uyarlama eserde diyalogun içeriğinde değişikliğe gidilmiş ve “Son Posta, Akşam gazetesi” şeklinde yerleştirilmiştir. Kaynak eser ile uyarlama eser arasındaki içerik farkı aşağıda verilen tabloda somut bir şekilde görülmektedir.

Tablo 13

## Kaynak ve Uyarlama Eserde Evlilik Konusunun Dile Getiriliş Biçimi

Kaynak Eser	Uyarlama Eser
<p>“<b>THIBAUDIER.</b> — (...) (Mektubu okur.) “Sayın Mösyö Thibaudier...Birkaç ay evvel size bahsettiğim yeğenim M. Fremissin’i takdim etmeme müsaadenizi rica ederim...Değerli kızımız Cécile’i seviyor...”(s.11-12).</p> <p><b>THIBAUDIER.</b> — (...) (Mektubu okumaya devam eder.) “En büyük arzusu kendisiyle evlenmek...Bu mühim meseleyi halletmek üzere bugün ona refakat edecektim; rahatsızlığım buna mâni oldu, tek başına sizinle görüşmeğe gelecek...”(s.12).</p>	<p>“<b>APDÜLVEHAP</b> — (...) (Okur) — Hakikatli kardeşçığım. Bundan evvel de sana bir mektupta Gülün izdivacına talip olan Bay Şayan’ı tanıtmıştım. Gül senin olduğu kadar da benimdir. Ben de onu senin kadar düşünürüm. Bay Şayan benim kayınbiraderimdir. Gayet temiz, namuslu, nazik bir gençtir.. Gül’e söylememiş, lâkin kızınızı seviyor.. (s.11).</p> <p><b>APDÜLVEHAP,</b> (Okuyarak) — Aynı zamanda zengin de.. Sonra ne annesi var, ne babası.. Hukuktan mezun, avukat.. Kızımızı mesut edeceğinden emin olmalısın.. Bu haberi gelip bizzat size vermek isterdim, ama kabil olmadı.. İnşallah yakında hakikat olur. Baki: senin Gül’ün gözlerinden öperim kardeşim. Hemşiren: Mesture.</p> <p>Haşiye: Bugün öğleden evvel Bay Şeyda’nın<sup>10</sup> size gelmesi muhtemeldir” (s.11).</p>

<sup>10</sup> Mektupta sözü edilen Bay Şayan’dır. Ancak metnin başlangıcında Bay Şayan olarak anılmasına karşın, son satırda isminin Bay Şeyda olarak geçtiği görülmektedir. Bu tutarsızlığın, ya basım hatasından ya da uyarlayıcının dikkatsizliğinden kaynaklanmış olabileceği düşünülmektedir.

Tablo 13’de dikkati çeken ilk husus, akrabalık ilişkisinden doğan samimiyetin yansımalarının uyarlama eserde açık bir şekilde görülmesidir. Diğer bir husus ise kaynak eserde Frèmissin’e dair detaylı bir bilgi verilmemesi, buna karşın uyarlama eserde Bay Şayan ideal bir eş adayı olarak tasvir edilip hakkında belli başlı bilgilerin sunulmasıdır. Bu da Türk toplumunda ideal eş adayında hangi hususlara dikkat edildiğini göstermesi bakımından önemli bir noktadır. Kültüre ait değişimlerden biri de çok fazla olmamakla birlikte giyim-kuşam ve eşya isimlerinde görülmektedir.

Tablo 14

Kaynak Eser ve Uyarlama Eserde Giyim-Kuşam ve Eşya İsimlerinde Görülen Farklılıklar

Kaynak Eser	Uyarlama Eser
<p>“<b>CÈCILE</b>, — (...) Annette! Çabuk! <u>Şöminenin</u> üstündeki vazoları getir (s.4).</p> <p><b>CÈCILE</b>. — Hm! Sözlümmüş! Düşünü bekliyedursun. Babam nerede? (<i>Vazonun birini <u>şöminenin</u> üzerine koyar.</i>) (s.4).</p> <p><b>ANNETTE</b>.— Mösyö mü?... Yapabileceği iş değil onun; ne kadar sıkılgan olduğunu bilmiyor musunuz sanki! (İkinci vazoyu <u>şöminenin</u> üstüne götürür.) (s.6).</p> <p><b>GARADOUX</b>, <i>gazeteyi cebine koyar.</i>— Mademki ısrar ediyorsunuz! (<i>Şömineye gider, aynada <u>kravatını</u> düzeltir.</i>) (s.14).</p> <p><b>FREMISSIN</b>, <i>bir sandalyeye çarpar.</i> — Memnuniyetle...yorgun değilim ama ... (<i>Eldivenlerini çıkarır, acele acele tekrar giyer.</i>) (s.19).</p> <p><b>THIBAUDIER</b>. — (...) A! Evet...<u>kravatımı</u> takayım da... (s.35).</p> <p><b>GARADOUX</b>. — Ben de <u>elbisemi</u> değiştireyim (...) (s.35).</p> <p><b>CÈCILE</b>— (<i>Bir sandalyenin üstünde duran <u>şalı</u> ile <u>şapkasını</u> öfkeyle alır, şapkayı başına geçirir.</i>)</p>	<p>“<b>GÜL</b>, (<i>Karşıda girer.</i>) — Kâmil, çabuk vazoları ver. (s.5).</p> <p><b>GÜL</b>— (...) Daha kocam değil ya... Haydi şimdi gevezeliği bırak.. Babam nerede?..(s.5)</p> <p><b>KÂMİL</b> — Aman küçük Bayan..Öyle lâf söylüyorsunuz ki..Sanki Bayın huyunu bilmiyormuş gibi..Hiç Sayın Bayın yabancı bir adama “hayır istemem,, diyebilir mi ki?.. (s.6).</p> <p><b>ŞEYDA</b> — Peki.. Mademki benim ilk evvelâ okumamı istiyorsunuz... (<i>Gazeteleri cebine koyar.</i>) (s.13).</p> <p><b>ŞAYAN</b>— Teşekkür ederim Bayanım. (<i>İskemleye otururken, şaşırır, terini siler</i>) (s.16).</p> <p><b>APDÜLVEHAP</b>— (...) Haa! Ben yalnız <u>siyah elbiselerimi</u> giyeceğim o kadar... (s.28).</p> <p><b>ŞEYDA</b>— Ben de bir <u>kravat</u> takacağım (...) (s.28).</p> <p><b>GÜL</b>, — (<i>Manto ve <u>şapkasını</u> alır.</i>) (s.30).</p>

<p><b>CÈCILE</b>, Frèmissin’e heyecanla ve yavaşça.— Şimdi beni isteyiniz...hadi <u>eldivenlerinizi</u> takın (s.43)</p> <p><b>CÈCILE</b>, Thibaudier’e yavaşça. — hadi <u>eldivenlerinizi</u> giyin...” (s.43).</p>	<p><b>GÜL</b>, (<i>Şayan’ı oturtarak, yavaşça</i>) — haydi.. Şimdi beni isteyin..” (s.35).</p> <p><b>GÜL</b>, (<i>Babasına yavaşça</i>) — Haydi babacığım.. Hazırlanın.. Bay Şayan şimdi sizden beni isteyecek..” (s.36).</p>
--	---

Kaynak eserde birkaç yerde ‘şömine’ geçmesine rağmen, uyarlama eserde bu kavram yer almamaktadır. Öte yandan kaynak eserdeki ‘sandalye’ sözcüğünün yerine, uyarlama eserde ‘iskemle’nin kullanıldığı dikkati çekmektedir. Giyim-kuşam konusunda iki eser arasında görülen farklılıklardan biri kaynak eserde geçen ‘şal’ yerine uyarlama eserde ‘manto’ kullanılmasıdır. Dikkati çeken bir diğer farklılık ise kaynak eserde Cécile’in, Frèmissin’e babasından kendisini istemesini söylerken ‘eldiven’lerini takmasını yineleyerek belirtmesidir. Uyarlama eserde ise böyle bir husus geçmemektedir. Bununla birlikte kravat ve elbise kavramları her iki eserde de aynı şekilde geçmesine karşın, diyaloglardaki kullanımının yer değiştirdiği görülmektedir. Öyle ki kaynak eserde kravat takma işlevini baba rolündeki Thibaudier gerçekleştirirken, uyarlama eserde bu işlev, damat rolündeki Şeyda’ya atfedilmektedir. Yine elbise giyme eylemi, kaynak eserde Garadoux kişisine atfedilirken, uyarlama eserde bu eylemin Apdülvehap’a ait olduğu belirtilmektedir. Bu değişikliğin, uyarlayıcının bireysel tercihinden kaynaklanacağı ya da erek kültürde kravatın resmi bir unsur olarak kabul edilmesi sebebiyle damat rolüne uygun görülmüş olabileceği düşünülmektedir. Söz konusu değişiklikler, uyarlayıcının, eseri hedef kültürün dil algısına uygun bir hâle getirme veya eserini kaleme aldığı dönemin dil ve kültür anlayışını yansıtmaya çabasıyla kaynaklanmış olabileceğini düşündürmektedir. Bunlardan başka iki eser arasında farklılaşan kültürel unsurlara hastalık isimleri ve tedavi yöntemleri örnek oluşturmaktadır.

Tablo 15

Kaynak Eser ve Uyarlama Eserde Geçen Hastalık İsimleri ve Tedavi Yöntemleri

<b><u>Kaynak Eser</u></b>	<b><u>Uyarlama Eser</u></b>
<p>“ANNETTE.— Başu döndü</p> <p><b>GARADOUX.</b>— Zavallı M. Thibaudier!...Birkaç sülük mü vursak acaba?</p> <p>—</p> <p><b>CÈCILE</b>, <i>telâşla</i> — (...) (<i>Şekerli suyu babasına uzatarak.</i>) Bu ilâcı içiniz baba!</p>	<p>“<b>GÜL</b> — Anî bir ıspazmoz geldi.</p> <p><b>ŞEYDA</b>— Zavallı boper öyle ise hemen bir pürgatif almalısınız.</p> <p><b>ŞEYDA</b>— Yani bir tertip İngiliz tuzu alsanız.. Ve yahut iki çorba kaşığı hintyağı.</p> <p><b>GÜL</b> — (...)Hiç ıspazmozlu hastaya hintyağı verilir mi?.. Titremeyi kesmek için kolonyalı su vermek (<i>Bir bardak suya birkaç damla kolonya damlatarak babasına verir</i>). İç babacığım açılırsın.</p>

<b>GARADOUX</b> , — (...) Sıhhat servete benzer...elden gittikten sonra takdir edilir ancak!" (s.40)	<b>ŞEYDA</b> — Sıhhatinizle oynamamalısınız.. Sıhhat en kıymetli mücevherdir.. Meşhur Fransız doktorlarından.. "Viktor Hügo,, demiştir ki: La sante e kom lâ fortun.. <sup>11</sup> " (s.32-33).
--	--

Kaynak eserin on sekizinci sahnesine karşılık gelen uyarlama eserde on yedinci sahnesinde Annette yani Kâmil'e ait 3 diyalog çıkarılmıştır. Onun diyaloglarından biri Tablo 15'de de görüldüğü gibi Cécile/Gül'e aktarılmıştır. Ayrıca kaynak eserde yer alan özlü söz uyarlama esere de küçük bir değişiklik ile aktarılmıştır. Ancak tabloda Şeyda'nın Fransız şair ve yazar Victor Hugo'yu doktor olarak tanıtmayı, oyun boyunca uydurma veya üstünkörü Fransızca sözleri dikkati çeker. Muhtemelen yazar, güldürü ögesini kuvvetlendirmek için bu şekilde bir tip çizmiştir. Çünkü onun yabancı söylemlerinden sonra söylemek istediğini Türkçe olarak okuyucuya aktarmıştır. Bunlar dışında kaynak eserde 'tahvil fiyatları' (s.14) ifadesi uyarlama eserde 'tayyare piyangosu biletleri'(s.14) şeklinde verilmiş, uyarlama eserde iki talip arasında kalan baba "Ah! Ah! Ne olur bir kadın birkaç kocaya varabilseydi?" (s. 14-15) şeklinde kaynak eserdeki diyalogu değiştirerek aktarmıştır.

İki eser arasındaki baba-kız ilişkisine bakıldığında ise kaynak eserdeki ilişkinin daha yumuşak ve ılımlı olduğu, uyarlama eserde ise babanın kızına karşı tavırlarının daha sert olduğu göze çarpmaktadır. Kimi diyaloglarda iletişimde bir hesap sorma üslubunun hâkim olduğu sezilmektedir. Dikkati çeken bir diğer husus da kaynak eserin üçüncü sahnesinde Cécile'in babasıyla konuşurken babasının dizlerine oturduğunu belirten bir bilgi aktarılırken uyarlama eserde bu didaskalik metnin çıkartıldığı görülmektedir.

Tablo 16

Kaynak Eser ve Uyarlama Eserin Baba-Kız İlişkisi Açısından Karşılaştırılması

Kaynak Eser	Uyarlama Eser
<p><b>"THIBAUDIER.</b> —Nasıl! Emin misin? Gel öyleyse anlat...aranızda bir şeyler mi var yoksa...(Cécile babasının dizlerine oturur) (s.10).</p> <p><b>THIBAUDIER.</b> — Ha bak! Bunları bilirim işte...Neler yaptı mesela?... (s.11).</p>	<p><b>"APDÜLVEHAP—</b> Nasıl?.. Buna emin misin?.. (Sert) Bana bak yoksa.. Aranızdan ne geçti?.. (s.10).</p> <p><b>APDÜLVEHAP—</b> Ee....Sonra?..(s.10).</p>

<sup>11</sup> Bu diyalog kaynak eserde şu şekilde geçmektedir: "regardant sa main. Il ne faut pas jouer avec sa santé. (Prenant son instrument et se limant les ongles.) La santé est comme la fortune... On ne l'apprécie réellement que lorsqu'on l'a perdue ! (Eugène Labiche & March Michel, 1860: 30).

<p><b>CÈCILE.</b>— Size yardım ederim, babacığım (s.12)</p> <p><b>THIBAUDIER.</b> — Peki ama, bu iki talip arasında ben ne yaparım?” (s.10-12).</p>	<p><b>GÜL</b>— Merak etmeyin babacığım. Madam ki siz söylemiyorsunuz, ben söylerim (s.12).</p> <p><b>APDÜLVEHAP</b>— Hayır olmaz. Sen de söyleyemezsin. (<i>Sertçe</i>) Beni bu iki talip arasında rezil etmek mi istiyorsun?..” (s.12).</p>
---	--

### Eşdeğerlik Normları ve Sonuç

Çok kapsamlı bir kavram olan ‘eş değerlik’ en genel manada biçim ve içerik bakımından kaynak eserle uyarlama eserin ne derece benzerlik ya da farklılık gösterdiğinin ortaya konulmasıdır. “Burada önemli olan kelimeler arasında benzerlik ya da aynılık arayışı değil, iki farklı dildeki metnin iki kültür üzerinde yarattığı etkinin aynı ya da benzer olmasıdır” (Özyön, 2014, s. 37).

Bu çalışmada kaynak eser ve uyarlama eser biçim ve içerik özellikleri bakımından karşılaştırılmış; kaynak metin parçalarıyla örtüştürülerek yapılan uyarlama eserdeki çözümlene ‘çözüm’, çözümlene örtüşen kaynak metin parçaları da ‘sorun’ olarak adlandırılmıştır. Yapmış olduğumuz çözümlenmeye dayanarak uyarlama işlemi sırasında metnin kurgusuna bağlı kalındığı ancak mekân, kişiler, dil ve kültürel unsurlar düzleminde büyük ölçüde yerelleştirmeye başvurulduğu görülmektedir.

Eserler sorun+çözüm çiftleri arasındaki ilişki bakımından incelendiğinde değişen unsurların yanı sıra, değişmeden uyarlama metinde tekrar eden unsurların var olduğunu da söylemek mümkündür. Thibaudier ile Cécile’in babasına karşı çıkarak onun kendisi için seçtiği Garadoux’la evlenmeye karşı çıkışı, onun yerine Avukat Frémessin ile evlenmek için babasını ikna etmeye çalışmasıyla ilgili diyaloglar; nikâhsız/evlenmeden önce nâmahrem iki kişinin aynı evde yaşamaları; Frémessin ile Cécile’in baş başa kaldığı sahnede Frémessin’in mahcupluğuna karşın Cécile’in rahatlığı ve cesurca davranışları erek kültür için uygun olmasa da uyarlama eserde tekrar etmiştir. Bu tekrarın nedeni daha önce belirtildiği üzere, olay kurgusunda kaynak metne bağlı kalınması olmalıdır. Çünkü eserdeki güldürü unsuru bu kurgu etrafında şekillenmiştir. Ancak kaynak eser ve uyarlama eser arasındaki benzerlik ve farklılık gösteren unsurların oranı göz önünde bulundurulduğunda, farklılık gösteren unsurların benzerlik gösterenlere göre daha fazla olduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla bu durum uyarlayıcının erek kültür odağında “kabul edilebilir” bir çeviri yaklaşımını tercih ettiğini göstermektedir.

### Tablo 17

Uyarlayıcının Kültürel Farklılıklar Nedeniyle Değişiklik Yaptığı Tespit Edilen İfadeler

<b>Kavramsal Eşdeğerlikler</b>	<b>Eylemsel Eşdeğerlikler</b>
--------------------------------	-------------------------------

Kaynak Eser	Uyarlama Eser	Kaynak Eser	Uyarlama Eser
Sorun	Çözüm	Sorun	Çözüm
Efendi (s. 3).	Bay (s. 4).	Rahat konuşmak (s. 9).	Bülbül gibi konuşmak (s. 9).
Matmazel (s. 3).	Küçük Bayan (s. 4).	Gülleri dolaşmaya başlamak (s. 13).	Güllerden usareler emmek (s. 13).
Sözlü (s. 3).	Müstakbel damat (s. 4).	Amma da pişkin ha (s.14).	Aman yarabbi! Gül çıldırdı (s.13).
Ne tuhaf adam (s. 3).	Amma antika adam (s. 4).	Çiçekleri sulamak (s. 15).	Gül fidanlarını sulamak (s. 14).
Mösyö (s. 3).	Sayın Bay (s. 4).	Siyah elbise giymek (s. 17).	Kolalı yaka takmak (s. 15).
Paris (s. 4).	İstanbul (s. 6).	Zile basmak (s. 18).	Kapıyı çalmak (s. 16).
Baba (s. 6).	Peder (s. 6).	Adres belirtmemek (s. 35).	İsim tasrih etmemek (s. 28).
Şarap (s. 6).	Gül fidanı (s. 6).	Bastoniyle karısının sırtını okşamak (s. 42).	Zevcesinin belinde baston kırmak (s. 35).
Noter (s. 8).	İkinci mümeyyiz (s. 8).	Afiyete kavuşmak (s. 43).	Hastalıktan kurtulmak (s. 35).
Vaftiz annem (s. 10).	Halam (s. 10).		
Vaftiz annemin yeğeni (s. 10).	Halamın kocasının kardeşi (s.10)		
Yıldönümü (s. 10).	İsim günü (s. 10).		
Bir kiraz demeti (s. 12).	Bir buket gül (s. 12).		

Tahvil fiyatları (s. 14).	Tayyare piyngosunun numaraları (s.14).		
Nikâh sepeti (s. 34).	Yüz görümlüğü (s. 27).		
Baş dönmesi (s. 39).	Ispazmoz (s. 31).		

### Sonuç

Cumhuriyet Döneminde çevirmen, tiyatro oyuncusu ve uyarlayıcı gibi çok yönlü kimliğe sahip olan Reşit Baran'ın 1936 yılında Eugène Labiche'den uyarlamış olduğu *Mahçuplar* adlı tiyatro eserinin Gideon Toury'nin Betimleyici Kuramı bağlamında incelendiği bu çalışmada şu sorulara cevap aranmıştır:

- Kaynak eser ve uyarlama eser arasında değişen ve değişmeyen unsurlar nelerdir?
- Uyarlayıcı, metni kurgularken nasıl bir yol izlemiştir?
- Uyarlayıcının kaynak esere biçimsel düzlemde müdahalesi ne şekildedir?
- Kaynak eser ve uyarlama eser arasındaki zaman ve mekân düzlemindeki değişiklikler nelerdir?
- İki eser arasında kişiler düzleminde bir farklılık bulunmakta mıdır?
- İki eser arasında dil unsurları düzleminde nasıl bir farklılık görülmektedir?
- Uyarlayıcının uyarlama sırasında kültürel özellikleri aktarırken aldığı kararlar nelerdir ve uyarlayıcı kaynak eserdeki kültürel malzemeyi eserinde ne şekilde işlemiştir?
- Uyarlayıcının benimsediği çeviri anlayışı nedir?

Kaynak eser ve uyarlama eserin biçim ve içerik özellikleri bakımından karşılaştırılarak incelendiği bu çalışma gösteriyor ki Reşit Baran eserinde büyük ölçüde erek odaklı bir çeviri anlayışını gözetmiştir. Çünkü kaynak eserin olay kurgusuna bağlı kalmakla birlikte kaynak esere biçim ve içerik düzleminde birtakım müdahalelerde bulunmuştur. Biçimsel düzlemde sahne sayısını bir eksilterek 19'a düşürmesinin yanı sıra diyalog sayılarında da ekleme, çıkarma, diyalogları birleştirme gibi kararlar almış ve kaynak eserde yer alan bazı manzum parçalar çıkarılırken bazıları uyarlama eserde düzyazı biçiminde verilmiştir. İçerik düzleminde ise;

- Her iki eserin geçtiği zaman dilimi aynıdır. Tek perdelik oyun sabah başlar ve öğle sonuna doğru biter. Mekân düzleminde ise yerleştirme söz konusudur.
- Kişilerin sayısı, özellikleri ve meslekleri her iki eserde de benzerlik göstermektedir. Kaynak eserde Thibaudier'in mesleği açıkça söylenmemiş ise de Evrak Müdürlüğünde çalıştığı belirtilmiştir. Uyarlama eserde ise Apdülvehap başmümeyyiz olarak çalıştığını söyler. Sadece isimler ve bu isimlere seslenme biçimleri farklılaşmaktadır.

- Uyarlama eserin kaynak eserden en çok dil ve kültür düzleminde farklılaştığı görülür. Uyarlama eserde deyim, atasözü, ünlem ve seslenme ifadeleri gibi erek kültüre özgü dil kullanımlarına yer verilmiştir.
- Kültürel düzlemde her iki eserde de kadına şiddet olumsuz bir davranış olarak görülmüş ve tepkiyle karşılanmıştır. Ancak iki eser; selamlaşma, yeme-içme, hastalık adları ve tedavi yöntemleri, bitki ve bazı eşya isimleri ile giyim-kuşam tarzları, akrabalık isimleri ve ilişkileri, hakaret ve iltifat ifadeleri gibi hususlarda farklılık göstermektedir. Uyarlayıcı kaynak eserdeki kültürel malzemeyi, erek kültürün özellikleri doğrultusunda yerelleştirerek işlemiştir.

Sonuç olarak Baran'ın kaynak dildeki malzemeyi, olay akışını bozmadan, metnin mizahi ve hiciv unsurlarını da yok etmeden hatta bunları daha da kuvvetlendirerek erek dilde işleyebilmesi, onun bu alandaki istidadını ve ustalığını ortaya koymaktadır.

### Kaynaklar

- Baran, R. (1936). *Mahçuplar*. Ankara: Ulus Basımevi.
- Bengi Öner, I. (2008). Çeviribilimde Bireysel Kuramlardan Geniş Ölçekli Bir Bakış Açısına Doğru. *Çeviri ve Çeviri Kuramı Üzerine Söylemler*. (haz. Mehmet Rifat). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Berk, Ö. (2005). *Kuramlar Işığında Açıklamalı Çeviribilim Terimcesi*. İstanbul: Multilingual.
- Bulut, S. (2017). *Türk Tiyatrosunda Uyarlama (1860-1923)*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Keflioğlu, E. (2022). *Türk Tiyatrosunda Reşit Asım Baran (Hayatı, Sanatı), Reşit Asım Baran in the Turkish theatre (His life and art)*. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Keflioğlu, E. (2022). Reşit Baran hayatı ve eserleri. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 31, 771-784.
- Keflioğlu, E., & Ardalı Büyükerman, D. (2021). Reşit Asım Baran'ın "Söylemeli mi"? Adapte Eseri Üzerine Odaklanan Tartışmalar. *Akademik Dil Ve Edebiyat Dergisi*, 5/2, 1240-1257.
- Labiche, E. (1860). *İki Sıkılgan*. (S. Sarp, Çev.) İstanbul: Maarif Basımevi, 1954.
- Labiche, E. & Marc-Michel (1860). *Les Deux Timides*. Domaine public – Texte retraité par Libre Théâtre
- Okuyan, S. (2012), *Çeviri Tarihinin Bugünkü Çeviri Bakış Açısıyla İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mayıs.

- Özyön, A. (2014). Çeviride Eşdeğerlik Kavramının Yeniden Tanımlanması ve Eşdeğerlik Kavramı İle İlgili Sorunlar. *International Journal of Languages Education and Teaching*, 2/1, 29-39.
- Reşit Baran Jübilesi (1935-1965), *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 228. Sayı, (1-45) Erişim adresi: ([https://ibstkutuphane.ibb.gov.tr/dijitalarsiv/dergi/turktiyatrosu/de0055pdf/DE\\_0055\\_10023.pdf](https://ibstkutuphane.ibb.gov.tr/dijitalarsiv/dergi/turktiyatrosu/de0055pdf/DE_0055_10023.pdf)).
- Soupault P. (1953). *Eugène Labiche Hayatı ve Eserleri*. (S. Sarp, çev.) İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Tahir Gürçağlar, Ş. (2011). *Çevirinin ABC'si*. İstanbul: Say.
- Toury, G. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv University, The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Ünsal, G. (2020). Betimleyici Çeviri Kuramı Işığında Bir Öykü İncelemesi: 'Mademoiselle Perle' Örneği. *RumeliDE Dil Ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*(21), 1005-1016. <https://doi.org/10.29000/rumelide.843475>
- Üstüner, S., & Yıldırım, N. (2024). Dürrenmatt'ın Tiyatro Edebiyatında Grotesk Öğeler: V. Frank Örneği. *BAU ART Sanat Dergisi*, 2/1, 19-33.
- Yazıcı, M. (2005). *Çeviribilim Temel Kavram ve Kuramları*. İstanbul: Multilingual.
- Yücel, F. (2016). *Çevirinin Tarihi*. İstanbul: Çeviribilim Yayınları.
- Zeytinkaya, D. (2016). Gideon Toury'nin Erek Odaklı Kuramı Işığında Bedrettin Tuncel'in *İnsandan Kaçan* Başlıklı Çevirisi. *RumeliDE Dil Ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* (4), 35-47). <https://doi.org/10.29000/rumelide.336457>