



The Journal of Turkic Language and Literature Surveys (TULLIS)

ISSN: 2536-4510

Uluslararası Hakemli Dergi

Yıl: 2025/ Ağustos

Cilt:10/ Sayı: 2

International Refereed Journal

Year: 2024 / August

Volume: 10/ Number: 2

Editörler / Editors

Prof. Dr. Kamil Ali GIYNAŞ
Dr. Öğr. Üyesi Fatih DİNÇER

Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi
Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi

Dil Editörü/ Language Editor

Dr. Öğr. Üyesi Faruk TÜRK

Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi

Danışma Kurulu /Advisory Board

Prof. Dr. Hülya ARGUNŞAH

Erciyes Üniversitesi

Prof. Dr. Ziya AVŞAR

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

Prof. Dr. Chakib BENAFRİ

Cezayir 2 Üniversitesi

Prof. Dr. M. Fatih KÖKSAL

İstanbul Kültür Üniversitesi

Prof. Dr. İdris Nebi UYSAL

Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Tofiq ABDÜLHASANLI

Azerbaycan Devlet İktisat Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa ARGUNŞAH

Erciyes Üniversitesi

Prof. Dr. Nedim BAKIRCI

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

Prof. Dr. Salahaddin BEKKİ

Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi

Prof. Dr. Bekir ÇINAR

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

Prof. Dr. Faruk ÇOLAK

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

Prof. Dr. Ayşe DEMİR

Yıldırım Beyazıt Üniversitesi

Prof. Dr. Kadir Can DİLBER

Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi

Prof. Dr. Galip GÜNER

Erciyes Üniversitesi

Prof. Dr. Şahika KARACA

Erciyes Üniversitesi

Prof. Dr. Muhammet Fatih KANTER

Kilis 7 Aralık Üniversitesi

Prof. Dr. Hikmet KORAŞ

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

Prof. Dr. Mehmet ÖZDEMİR

Amasya Üniversitesi

Doç. Dr. Üyesi Hüseyin AKSOY

Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi

Doç. Dr. Onur AYKAÇ

Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi

Doç. Dr. Kemal GÖZ

Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi

Doç. Dr. Okan Celal GÜNGÖR

Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi

Doç. Dr. Kenan MERMER

Sakarya Üniversitesi

Doç. Dr. Mert ÖKSÜZ

Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi

Doç. Dr. Kenan ÖZÇELİK

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi

Doç. Dr. Fatih ÖZDEMİR

Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi

Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT

Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Orhan Fatih KUŞDEMİR

Amasya Üniversitesi

Hakemler / Referees

Prof. Dr. Mayrambek Orozobayev	Ardahan Üniversitesi
Doç. Dr. Nihangül Daştan	Atatürk Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Süleyman Barlas	Dicle Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Yasin Kaya	Ege Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül Sekman	Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ferhan Akgün Ünsal	Kırklareli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hatice Veli	İstanbul Gelişim Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Dilber Zeytinkaya	Marmara Üniversitesi
Dr. Engin Keflioğlu	-
Dr. Leyla Yılmaz Polat	-

Dergimizin Tarandığı İndeksler ve Veri Tabanları

EBSCO, MLA, INDEX COPERNICUS, DRJI, SCIENTIFIC INDEXING SERVICES, ACADEMIC KEYS, RESEARCHBIB, COSMOS IMPACT FACTOR, SYSTEMATIC IMPACT FACTOR, İSAM, ADVANCE SCIENCE INDEX, ROOT INDEXING, ASOS INDEX, GOOGLE SCHOLAR, JOURNAL FACTOR, EURASIAN SCIENTIFIC JOURNAL INDEX, CITEFACTOR, SCIENTIFIC WORLD INDEX, BIELEFELD ACADEMIC SEARCH ENGINE (BASE), ROAD, CROSSREF, OPENAIRE, KAYNAKÇA.INFO, WORLDCAT, SOBİAD, SCIENCEGATE

The Journal of Turkic Language And Literature Surveys (TULLIS), yılda üç defa yayımlanan uluslararası hakemli bir dergidir. Dergi TÜBİTAK ULAKBİM Dergi Park Sistemi bünyesinde hizmet vermektedir. Yayımlanan yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir.

The Journal of Turkic Language And Literature Surveys (TULLIS) is international refereed journal which is publishing triannual. The journal services in the TUBITAK ULAKBİM Academic Turkish Journal Park System. Responsibility of the publishing studies is concern writers.

ISSN: 2536-4510

İletişim / Correspondance

<http://dergipark.gov.tr/tullis>



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Makaleler / Articles

ÇELİK, HATİCE KÜBRA – ÖZYETGİN, AYŞE MELEK

ESKİ UYGURLARDA BUDİST KÜLTÜRLE İLGİLİ KİŞİ ADLARI ÜZERİNE

ON PERSONAL NAMES RELATED TO BUDDHIST CULTURE

AMONG OLD UIGHURS..... 52-86

ÇETİN, DERYA

İLK DÖNEM CUMHURİYET ROMANLARINDA DİVAN ŞAİRLERİNİN İZLERİ

THE INFLUENCE OF DIVAN POETS ON NOVELS OF

THE EARLY REPUBLICAN ERA..... 87-100

ÖZALP, EDA

REŞİT BARAN’IN MAHÇUPLAR ADLI UYARLAMA PİYESİNİN GIDEON TOURY’NİN
BETİMLEYİCİ ÇEVİRİ KURAMI BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

AN ANALYSIS OF REŞİT BARAN’S ADAPTATION PLAY MAHÇUPLAR WITHIN

THE FRAMEWORK OF GIDEON TOURY’S DESCRIPTIVE

TRANSLATION STUDIES 101-139

ESKİ UYGURLARDA BUDİST KÜLTÜRLE İLGİLİ KİŞİ ADLARI ÜZERİNE

Hatice Kübra ÇELİK*

Ayşe Melek ÖZYETGİN**

Özet

Kişi adları bir toplumun sosyo-kültürel hayatını, dinî anlayışını, çevre kültürlerle etkileşimlerini, geçirdiği değişim ve dönüşümleri yansıtan en güzel göstergeler olarak o toplumun hafızası niteliğinde sözcüklerdir. Tarihî kişi adları ise toplumların tarihinin ve kültür tarihinin aydınlatılmasında ayrıca bir öneme sahiptir. 840'ta Uygur İmparatorluğu dağıldıktan sonra göç ettikleri Turfan ve Kansu bölgelerinde Budizmi benimseyip yüksek bir Budist kültür inşa eden Uygurlar bu alanda önemli eserler de ortaya koymuşlardır. Uygurlarda Budist terminolojinin oluşmasında Sanskritçe, Soğdça, Toharca, Çince gibi dillerin etkisi büyüktür. Bu çalışmada da Turfan Uygurlarına ait önemli kaynaklar niteliğinde olan sivil belge külliyyatında (10-14. yüzyıl) yer alan Sanskritçe kökenli Budist kavramlarla ilgili kişi adları incelenecektir. Bu kavramların Budist literatürde taşıdığı anlamlar ve yer aldıkları belgelerde kişi adı olarak kullanılış özellikleri üzerinde durulacaktır. Böylece eski Türk ad verme geleneği ve Eski Uygurlarda Budizm etkisi konuları kişi adlarında yer alan Sanskritçe Budist kavramlar üzerinden değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Turfan Uygurları, Budizm, kişi adları, ad verme geleneği, Uygur sivil belgeleri

ON PERSONAL NAMES RELATED TO BUDDHIST CULTURE AMONG OLD UGHURS

Abstract

Personal names serve as linguistic reflections of a society's socio-cultural life, religious worldview, interactions with neighboring cultures, and the changes and transformations it undergoes. As such, they represent the collective memory of a community. Historical personal names, in particular, hold great significance for illuminating both general and cultural history. After the dissolution of the Uighur Khaganate in 840, the Uighurs who migrated to the Turfan and Gansu regions adopted Buddhism and built a highly developed Buddhist culture, producing numerous significant works in this domain. The formation of Buddhist terminology among the Uighurs was heavily influenced by languages such as Sanskrit, Sogdian, Tocharian, and Chinese. This study examines personal names derived from Buddhist concepts of Sanskrit origin found in the corpus of civil documents (10th–14th centuries), which serve as important sources related to the Turfan Uighurs. The meanings of these concepts in Buddhist literature and their functional use as personal names in the relevant documents are explored. Through this analysis, the study aims to

* Arş. Gör., Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü e-posta: hkubraay@kmu.edu.tr ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4789-6150>

** Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü e-posta: ozyetgin@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0547-1069>

shed light on the traditional Turkic naming practices and the influence of Buddhism among the Old Uighurs by focusing on the Buddhist Sanskrit terms embedded in personal names.

Key Words: Turfan Uighurs, Buddhism, personal names, naming tradition, Uighur civil documents

Giriş

Ad bilimi (onomastics) dil biliminin adlar, özellikle kişi adları üzerinde duran ve onları köken bilgisi, tarihî gelişimi, dil ve kültür sorunları yönüyle inceleyen bilim dalıdır. (Türk Dil Kurumu, 2009, 21) Ad bilimi canlıların, nesnelerin, kavramların, çevremizde görüp algıladığımız her şeyin adıyla ilgilenen bir bilim dalıdır. Özel adlar dil bilimciler, sosyologlar, halk bilimciler ve hukukçuların kendi çalışma alanları içerisinde ele alıp incelediği çok yönlü bir alandır. Ad biliminin incelediği alanlara göre çeşitli alt dalları vardır ve bunlar kişi adları bilimi (anthroponymy), yer adları bilimi (toponymy), dağ adları bilimi (h/oronymy), su adları bilimi (hydronymy) şeklinde isimler alır. (Sakaoğlu, 2001, 9-11) D. Aksan’a göre bu alandaki dil çalışmaları iki grupta toplanır: 1. Herhangi bir kavramdan hareket edilerek bu kavramın bir dilde nasıl anlatım bulunduğunu, anlatımda rol oynayan etkenleri inceleyen ses-kavram ilişkisine önem veren bilim dalıdır. Buna geniş adbilim denir. 2. Özel adları köken bilgisi, ve tarihî gelişmesi yönüyle, çeşitli dil ve kültür sorunları yönüyle inceleyen bilimdir. (Aksan, 2009, 32)

Toplumlarda ad verme geleneği ve kişi adları o toplumun sosyo-kültürel hayatını, dinî anlayışını, çevre kültürlerle etkileşimlerini, geçirdiği değişim ve dönüşümleri yansıtan en güzel göstergeler olarak o toplumun hafızası niteliğinde sözcüklerdir. Tarihî kişi adları ise toplumların tarihinin ve kültür tarihinin aydınlatılmasında ayrıca bir öneme sahip söz varlığı hazineleridir.

Eski Türk çağında yerleşik kültürün en önemli temsilcilerinden olan Koço / İdikut / Turfan Uygurları 745’te kurulan Uygur Devleti’nin 840 senesinde Kırgızlar tarafından yıkılmasıyla 850’den 1250’li yıllara kadar hâkim olacakları Turfan Havzası’na göç etmişlerdir. Uygurların bir kısmı ise Kansu bölgesine yerleşmiştir. (Çandarlıoğlu, 2004, 13; Günay & Güngör, 2021, 157, 161; İzgi, 1987, 40-41; Klimkeit, 2009, 97; Porció, 2022, 175; Wilkens, 2021b, 106) Buralarda siyasi bakımdan ciddi bir varlık gösteremeseler de din, kültür, sanat, edebiyat, günlük yaşam ve şehirleşme bakımdan ciddi bir gelişme göstermişlerdir. (Tezcan, 1984, 153) Uygurların Budizmle temaslarıyla ilgili 7. yüzyıl gibi daha erken devirlere işaret edilse de Uygurların esasen Budizmi kabulleri onların 840’ta bulundukları bölgeden göç ederek yerleştikleri Kansu ve Turfan bölgelerinde gerçekleşmiştir. Her iki bölge de Budizmin bölge halkı tarafından yoğun olarak kabul edildiği ve yaşandığı yerlerdir. Uygurlar bölgede yerleşik bulunan Budist inanç ve kültürden etkilenmişlerdir. (Wilkens, 2021b, 108) 998’de Kansu Uygurlarının hükümdarı, 1008’de ise Gaochang Uygurlarının hükümdarı Budizme geçer. (Porció, 2022,

178) 10. yüzyılda Koço şehrine gelen Wang Yen-te'nin bildirdiğine göre bölgede elli kadar Budist manastırı ve Budist metinlerle dolu bir kütüphane bulunmaktadır ve ancak bir adet Maniheizt manastır kalmıştır. (İzgi, 1989, 60-62) 1212'de Koço Uygur Devleti'nin Moğol Devleti'ne katılması ile Budist Türk kültürü Moğolları da etkiler, Uygur bahşıları aracılığıyla Moğollar arasında da Budizm yayılır. (Günay & Güngör, 2021, 163; Porció, 2022, 184; Wilkens, 2021b, 132; Zeren, 2021, 693) 15. yüzyıldan itibaren Turfan bölgesinde Budizm'in yerini İslamiyet almaya başlar. Turfan Uygurları'nın İslamiyet'e yönelmesiyle Budizm sadece Kansu bölgesinde yaşayan Sarı Uygurlar arasında kalmış olmalıdır. (Klimkeit, 2009, 102) Budizmi kabul eden Uygurlar önemli Türk Budist edebiyatı eserleri ortaya koymuşlardır. Uygurlarda Budist terminolojinin oluşmasında Sanskritçe, Sogdça, Toharca, Çince gibi dillerin de etkisi büyüktür.

Bu çalışmada Koço / İdikut / Turfan Uygurlarına ait önemli kaynaklar niteliğinde olan sivil belge külliyyatından (10-14. yüzyıl) derlenen Budizme ait dinî kavramlarla ilgili Sanskritçe kökenli özel kişi adları incelenecektir. Bu belgeler Yamada, Moriyasu, Matsui, Tuguşeva ve Jingwei gibi çeşitli araştırmacıların toplu neşir çalışmalarından edinilen çeşitli metinlerdir ve esengü bitigler “esenlik mektubu”, sözleşme metinleri, vergi toplama, vergilere itiraz etme, ödeme makbuzları, özel harcamaları kapsayan aile kayıtları, vergi ve nüfus sayımlarına esas teşkil eden aile beyannameleri gibi içeriklere sahiptir. Bu belgelerde tespit edilen Budizm kavramlarıyla ilgili Sanskritçe kökenli kişi adları Budist literatürde taşıdığı anlamlar ve yer aldıkları belgelerde kişi adı olarak kullanılış özellikleri yönüyle incelenecektir. Böylece eski Türk ad verme geleneği ve Eski Uygurlarda Budizm etkisi konuları kişi adlarında yer alan Sanskritçe Budist kavramlar üzerinden ele alınmaya çalışılacaktır. Eski Uygur toplumunda ad verme geleneğinin din ve inanç dünyası bağlamında arka planı incelenmeye çalışılacaktır.

Eski Uygurların da içinde bulunduğu Eski Türklerde kişi adları önem atfedilen, özellikli sözcüklerdir. Türklerde kötü ruhları aldatarak çocuğun yaşaması için ya da doğacak çocuğun kız değil erkek olması için kullanılan isimler bir dileği, niyeti ifade etmektedir. Bu isimle birlikte o duanın gerçekleşeceği düşüncesi vardır. Eskiden kutsal sayılan, saygı duyulan ve korkulan varlıkların isimlerinin dile getirilmesi yasaklanmış çünkü adı anılan varlığın gelerek kendilerine zarar verebileceğine inanılmıştır. İsim bir çağırmadır. Bu nedenle bu varlıklar başka isimlerle anılırlar. Bunlar Eski Türklerde isimlendirmelere bir güç atfedildiğini göstermektedir. Ayrıca Eski Türklerde bir isme sahip olabilmek için çaba sarf etmek gerekmektedir. Dede Korkut Hikâyeleri'nde bir oğlan baş kesmezse kan dökmezse adının konmayacağı belirtilmektedir. Eski Yakutlarda da çocuğa küçüklüğünde verilen ad gerçek ad sayılmamakta, gerçek ad yay çekip ok attıktan sonra verilmektedir. Altay ve Yenisey Türkleri'nin destanlarından anlaşıldığına göre bayağı adamların özel adlarının olmadığı, yalnız kabilesinin adını taşıdığı görülmektedir. Gerçek ad almak için kahramanlık göstermek gerekmektedir. (İnan, 2023, 176) Türklerde isim hakkı kazanan çocuğa isminin konması da bir

toy ve törenle gerçekleştirilmektedir. Çocuklara ad koymak için büyük törenler yapılmakta ve bu törenlere komşu beyler çağrılmaktadır. (Günay & Güngör, 2021, 92; Ögel, 2020, C. 2, 16) Ayrıca çeşitli kaynaklarda çocuğa ismin ulu kişi görüntüsünde Tanrı tarafından ya da Korkut-Ata, Hızır gibi ulu bilgiler tarafından (İnan, 2023, 174-175; Ögel, 2020, C. 2, 117-119) konulduğuna dair kayıtlar vardır. Altay destanlarının kahramanları da adlarını tanrılardan, ruhlardan alırlar. Müslüman Kırgız destanlarında ise peygamber, ak sakallı evliyalar ad verirler. Manas'ın adını dört peygamber hoca, Manas'ın oğlunun adını ise ak sakallı bir eren verir. (İnan, 2023, 176) Özetle Eski Türklerde ad alma konusu ad almaya hak kazanma, adın törenle verilmesi, ad veren kişinin özel insanlar oluşu gibi yönleriyle belirli aşamaları ve uygulamaları olan, önem atfedilen bir husus olmuştur.

Eski Türk geleneği içerisindeki Uygurlarda da kişi adına atfedilen bu güç dolayısıyla çocuğu kötü ruhlardan koruyup kollayacak ya da çocuğun ileriki hayatında sahip olması istenen mutluluk, başarı, zenginlik, saygınlık, iyi huyluluk gibi özellikleri ifade eden isimler tercih edilmiştir. Zaman içerisinde Türklerin benimsedikleri çeşitli inançlar da isimlendirmelerde etkili olmuş, İpek Yolu'nun getirdiği çok kültürlü ortamda bulunan Turfan Uygurlarında Eski Türk inanç sisteminin yanı sıra Budizm, Manihaizm, Hristiyanlıkla ilgili kişi adları da yer almıştır. Bu çalışmada da Eski Uygurlarda Budizm etkisinde konulan kişi adları Budist kavramlar üzerinden incelenecektir.

1. Budist Uygur Kişi Adları

Bu bölümde sivil belgelerden derlenen alfabetik düzende sıralı kişi adlarının *Kişi Adı [Cinsiyet] | kişi adının yer aldığı belgenin kodu, belgenin çeşidi, (varsa) taşıdığı ünvan* şeklinde gösterimi yapıldıktan sonra sözcüğün sözlük anlamı ve Budist gelenekte taşıdığı anlamlar hakkında bilgi verilecek, sonrasında sözcüğün filolojik yönden kişi adı olarak kullanımı incelenecektir.

1.1. Adana “Budizmde yedinci bilinç”

Adana [E] | U 5248, sözleşme; [E] | *U 9168 II, buyruk-yönetmelik

<< Sank. *ādāna* “(var oluş ve dünyevi şeyler için) kavrayan, tutunan; Budizmde yedinci bilincin adı” (bk. Edgerton, 1993, 93; HWAU 7 *adan*; Monier-Williams, 1986, 136; UW 1977, 54 *adira*)

Uygur sivil belgelerinde Sanskritçe kökenli *Adana* ismi iki belgede geçmektedir.

1.2. Amṛta “ölümsüzlük, ölümsüzlük içeceği”

Amṛta [E] 14. yy. ortası | U 5514 + *U 9246, buyruk-yönetmelik | **Amṛada Kaya [E]** | U 5937, KKL

< Sank. *amṛta* “ölümsüzlük, ölümsüzlük içeceği” (bk. Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 37; DTSI 42 *amṛta*; Keown, 2003, 11; Monier-Williams, 1986, 82; UW 1977, 118 *amṛta*)

Sanskritçe kökenli *amṛta* sözcüğü Hint mitolojisinde tanrıların ölümsüzlük bahşeden içeceğidir. Amṛta tatlı olduğu için Buda’nın öğretilerine bir benzetme unsuru olarak da kullanılır. Sözcük nirvananın “ölümsüz” anlamında eşanlamlısı ya da sıfatı olarak da kullanılmaya başlanır. Çünkü nirvanaya ulaşan kişi doğum ve ölüm döngüsünden kurtulmuş olacaktır. Bazı tantrik uygulamalarda meditasyon yapan kişi, başın tepesinde öğretmen veya tanrıdan inen bir amṛta akışı hayal eder. Bu akış vücuda iner ve sıkıntıları, daha önceki olumsuz eylemlerden kalan izleri giderir. (Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 37; Keown, 2003, 11)

Uygur sivil belgelerinde *amṛta* sözcüğü tarihi tespit edilebilen belgelerden 14. yüzyıla ait bir belgede kişi adı olarak tanıklanmaktadır. Bu isim hem tek ögeli hem de iki ögeli şekilde kişi adı oluşumunda yer almaktadır. U 5937 kodlu belgede kendisinden sonra gelen *kaya* sözcüğü ile kişi adı oluşturmuştur. *Kaya* kişi adı özellikle ikili isimlerde Eski Uygur sivil belgelerinde sıkça tercih edilen bir isimdir. *Amṛta* ismi Uygurca belgelerde geçtiği her iki örnekte de erkek adını karşılamaktadır. Sözcük *amṛta* ve *amṛada* imlalarıyla kişi adlarında yer almaktadır.

1.3. Aryadas “soyluların kölesi, hizmetkârı; Buda’nın kölesi, hizmetkârı”

Aryadas [E] 13-14.yy. | U 5941 / I, mektup (Budist, ticari), A. [*ayagka tegimlig*]

<< Sank. *āryadāsa* “soyluların kölesi, hizmetkârı; budanın kölesi, hizmetkârı” (bk. HWAU 70; Moriyasu, 2019, 61; UW, 1977, 294-295) < Sank. *ārya* “soylu, asil, saygın, şerefli kişi; sadık kişi; ülkesinin dinine göre yaşayan kişi; usta; Buddha; Budizmin dört temel gereçeği üzerine düşünülmüş ve buna göre yaşayan kişi ” (bk. Monier-Williams, 1986, 152) + Sank. *dāsa* “köle, hizmetçi” (bk. HWAU 180; Monier-Williams, 1986, 477)

Eski Uygurlarda 13-14. yüzyılda kişi adı olarak tanıklanan *Aryadas* sözcüğü iki Sanskritçe ismin bir araya gelerek oluşturduğu birleşik sözcük şeklindedir. Sanskritçe *āryadāsa* sözcüğünden Türkçeye geçen bu isim Uygurcada *Aryadas* şeklinde, son seste ünlü düşmesi hadisesi ile birlikte görülmektedir. Bu isim Uygurlarda *ayagka tegimlig* ünvanlı bir Budist bir din adamının adını

karşılacaktır. Bu “Budist üstat için onursal ünvan, saygıdeğer” anlamına gelmektedir. (ED 270a; UW 1977, 294-295; Rybatzki, 2006, 50-52)

1.4. Aryamtiri “soylunun, Buda’nın arkadaşı?”

Aryamtiri [E] | Mainz 684, karışık

< Sank. *ārya* “soylu, asil, saygın, şerefli kişi; sadık kişi; ülkesinin dinine göre yaşayan kişi; usta; Buddha; Budizmin dört temel gereçeği üzerine düşünmüş ve buna göre yaşayan kişi” (bk. Monier-Williams, 1986, 152)

Eski Uygur sivil belgelerinde bir kez kişi adı olarak geçen sözcük Sanskritçe kökenli *ārya* sözcüğüyle ilgilidir. P. Zieme’ye göre sözcük *ayumitri* / *aryamitri* şeklinde okunmalıdır. Bu durumda sözcüğün ikinci parçası Sanskritçe *mitra* “arkadaş; bir tanrının adı” sözcüğüyle ilgili olmalıdır. (Edgerton, 1993, 432; Monier-Williams, 1986, 816) Eski Uygur sivil belgelerinde bu sözcükle oluşturulmuş *Salamitri* kişi adı da bulunmaktadır.

1.5. Aryaşiri “Buda’nın ışığı, parlaklığı, görkemi; kutsal Buda / saygın asil”

Aryaşiri [E] | U 5253, sözleşme (borç); [E] | *U 9292, buyruk-yönetmelik

<< Sank. *āryaśrī* “Buda’nın ışığı, parlaklığı, görkemi” < Sank. *ārya* “soylu, asil, saygın, şerefli kişi; sadık kişi; ülkesinin dinine göre yaşayan kişi; usta; Buddha; Budizmin dört temel gereçeği üzerine düşünmüş ve buna göre yaşayan kişi” (bk. Monier-Williams, 1986, 152) + Sank. *śrī* “ışık, parlaklık, ihtişam, görkem, güzellik; refah, esenlik, iyi talih; yüksek rütbe, güç, kudret” (bk. Edgerton, 1993, 535 *ś(i)rī*; Monier-Williams, 1986, 1098 *śrī*)

Uygur sivil belgelerinde yer alan *aryaşiri* sözcüğü iki belgede erkek adı olarak tanıklanmıştır. Bu isim iki Sanskritçe sözcüğün bir araya gelerek oluşturduğu birleşik bir sözcük şeklindedir. *Arya* sözcüğünden sonra gelen *śrī* “1. karıştırmak, kaynaştırmak, pişirmek 2. yakmak, alev almak, ışık vermek, yaymak” fiil kökünden “ışık, parlaklık, ihtişam, görkem, güzellik; refah, esenlik, iyi talih; yüksek rütbe, güç, kudret” gibi anlamlara gelmektedir. (Monier-Williams, 1986, 1098) *Śrī* sözcüğü Budist terminolojide “kuzeydeki bir devakumārikā’nın adı; Indra’nın 4 kızından birinin adı; Bodhi ağacının 8 tanrısından birinin adı; Buda Maṅgala’nın annesinin adı; Śiri-jātaka’da brahmanın kızının adı” olarak kullanılmıştır. (Edgerton, 1993, 535) Sözcük Budist tanrıların, saygın kişilerin, kutsal nesnelerin isimlerinin önünde “kutsal, mukaddes, saygın” anlamı vermek için ve kişi adlarının sonunda saygı ifadesini karşılamak için kullanılır. (Edgerton, 1993, 535; Monier-Williams, 1986, 1098)

1.6. Biryadaz “mertliğin hizmetkârı”

Biryadaz [E] | U 6116, çeşitli

<< Sank. **vīryadāsa* “mertliğin hizmetkârı” < Sank. *vīrya* “erkeklik, yiğitlik, kahramanlık” (bk. Edgerton, 1993, 497-498 *vīrya*; Monier-Williams, 1986, 1006 *vīrya*) + Sank. *dāsa* “köle, hizmetçi” (bk. HWAU 180; Monier-Williams, 1986, 477)

Biryadaz kişi adı Uygur sivil belgelerinde bir kez geçer ve erkek adı olarak kullanılmaktadır. Bu isim Sanskritçe iki sözcükten oluşan birleşik bir sözcüktür. Sanskritçe *vīryadāsa* sözcüğünden alıntılanan bu isim Uygurcada söz başında v- > b- değişikliği, sözcük sonunda ünlü düşmesi ve -s > -z hadiseleriyle *biryadaz* şeklinde yer almaktadır.

1.7. Bodi “aydınlanma, uyanma”

Açbodı [E] | SI Kr I / 420, aile arşiv kaydı, B. [şila]

< Tü. *āç* “aç, açlık” (bk. ED 17a; Tekin, 1995, 171) + Soğd. *pwδ’y ~ pwδy* < Sank. *bodhi* “aydınlanma, uyanma, erme, mükemmel bilgi, bilgelik, bir Buda tarafından elde edilen nitelik; altında mükemmel bilginin elde edildiği ve bir kişinin Buda olduğu bilgelik ağacı, kutsal incir ağacı” (bk. Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 129; Edgerton, 1993, 402; HWAU 183 *bodi*; Keown, 2003, 36; Monier-Williams, 1986, 734)

Sanskritçe kökenli *bodhi* sözcüğü “uyanış, aydınlanma, döngüsel yeniden doğuştan kurtulmayı sağlayan mükemmel bilgi” anlamlarına gelmektedir. Buddha tarafından 35 yaşındayken Bodhi ağacının altında otururken deneyimlenmiştir. Yüce bilgiye uyanmayı ifade eder. Dört asil gerçek doğru şekilde kavrandığında elde edilecektir: acı çekmenin gerçeği (*duḥkha*), acı çekmenin nedeninin gerçeği (*samudaya*), acı çekmenin sona ermesinin gerçeği (*nirodha*), acı çekmenin sona ermesine giden yolun gerçeği (*mārga*). Bodhi üç ayrı türdedir. Mahāyāna dinî anlayışlarında merkezî bir yere sahiptir. (Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 129; Keown, 2003, 36)

Uygur sivil belgelerinde *bodi* sözcüğü *Açbodı* isminde birleşik sözcük biçiminde yer almaktadır. Budist bir erkek adıdır. Kendisinden sonra gelen *şila* ünvanıyla birlikte kullanılmıştır. Bu ünvan Sanskritçe *śilavanti* ünvanının kısaltılmış biçimi olup Budist din adamları ve üstün erdem sahibi inananlar için kullanılmaktadır. (Moriyasu, 2019, 229)

1.8. Budasin “Buda’nın ordusu, askeri”

Budasin [E] | SI Uig. 15, sözleşme (köle satış) | **Budasın Buka [E]** | İstanbul 6, sözleşme; [E] 14. yy. ortası | K 7719, buyruk-yönetmelik

†→ budasen << Sank. *buddhasena* “Buda’nın ordusu, askeri” (bk. HWAU 195) < Sank. *Buddha* “aydınlanmış kişi” (bk. Buswell Jr. & Lopez Jr. 2014, 148-149; Edgerton, 1993, 400; Keown, 2003, 42; Monier-Williams, 1986, 733) + Sank. *senā* “ok; ordu, silahlı kuvvet; İndra’nın karısının adı; Sambhava’nın annesi” (bk. Monier-Williams, 1986, 1246)

Sanskritçe kökenli *Budasin* kişi adı Uygur sivil belgelerinde üç belgede yer almaktadır ve tarihi tespit edilebilen bir belgeye göre 14. yüzyılda kişi adı olarak tanıklanmaktadır. Sözcük hem tek ögeli hem iki ögeli biçimde kişi adı oluşturmaktadır. Kendisinden sonra gelen Türkçe *Buka* ismiyle birlikte iki ögeli kişi adı kuruluşunda da yer almaktadır. *Budasin* ismi Sanskritçe iki sözcükten oluşan birleşik bir sözcüktür. *Senā* Sanskritçede hem kişi adı hem cins isim olarak kullanılan bir sözcük olup ayrıca Sanskritçe kişi adlarında bir ek veya ünvan olarak da kullanılmaktadır. (Monier-Williams, 1986, 1246) Sözcük Türkçeye -e- > -i- ses hadisesiyle geçmiştir.

1.9. Budaşiri “Buda’nın ışığı, parlaklığı, haşmeti”

Budaşiri [E] | U 5245, sözleşme, *B. [bahşı]*; [E] | U 5244, sözleşme; [E] | U 5305, çeşitli metin, *B. [bahşı]*

<< Sank. **Buddhaśrī* “Budist bir alimin adı” (bk. HWAU 195; Monier-Williams, 1986, 733) < Sank. *Buddha* “aydınlanmış kişi” (bk. Buswell Jr. & Lopez Jr. 2014, 148-149; Edgerton, 1993, 400; Keown, 2003, 42; Monier-Williams, 1986, 733) + Sank. *śrī* “ışık, parlaklık, ihtişam, görkem, güzellik; refah, esenlik, iyi talih; yüksek rütbe, güç, kudret” (bk. Edgerton, 1993, 535 *ś(i)rī*; Monier-Williams, 1986, 1098 *śrī*)

Bu kişi adı, Sanskritçe *buddha* ve *śrī* sözcüklerinin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. *Buda*, uyanmak anlamına gelen Sanskritçe *budh* kökünden gelir. “Uyanmış kişi, aydınlanmış kişi” anlamıyla aydınlanmaya (bodhi) ulaşmış olanların sıfatıdır. Cehaletin uykusundan uyanmış, bilincini tüm bilgileri kapsayacak şekilde açmış kişi şeklinde açıklanmıştır. Terim Eski Hindistan’da birçok farklı dinî grup tarafından kullanılmıştır ancak en çok Gautama ve takipçileriyle ilişkilendirilmiştir. Tüm arzuları ortadan kaldırdıkları için var oluş döngüsünden (saṃsāra) kurtulmuşlardır, tekrar doğmayacaklardır. Theravāda Budizmine göre Buda derin bir ruhsal dönüşüm geçirmiş bir insandır. Mahāyāna düşüncesinde ise bunun aksine Buda kavramı farklı biçimlerde düşünülür. Buda’nın üç beden doktrininden (trikāya) söz edilir. Buna göre Buda zaman zaman insan formunda kendini gösteren kozmik bir varlıktır. Bir Buda’nın önemli

bir işlevi dharma'yı açıklayarak başkalarını kurtuluşa götüren bir öğretmen gibi davranmaktır. Tüm Budist ekolleri geçmişte birçok Buda olduğu gibi gelecekte de birçok Buda olacağına inanır. Ancak bir çağda birden fazla Buda olamaz. Günümüzün Budası Siddhartha Gautama'dır. (Buswell Jr. & Lopez Jr. 2014, 148-149; Keown, 2003, 42) *Budaşiri* sözcüğünün ikinci unsuru *śrī* sözcüğü ise “1. karıştırmak, kaynaştırmak, pişirmek 2. yakmak, alev almak, ışık vermek, yaymak” fiil kökünden “ışık, parlaklık, ihtişam, görkem, güzellik; refah, esenlik, iyi talih; yüksek rütbe, güç, kudret” gibi anlamlara gelmektedir. (Monier-Williams, 1986, 1098) *Śrī* sözcüğü Budist terminolojide “kuzeydeki bir devakumārikā'nın adı; Indra'nın 4 kızından birinin adı; Bodhi ağacının 8 tanrısından birinin adı; Buda Maṅgala'nın annesinin adı; Śiri-jātaka'da brahmanın kızının adı” olarak kullanılmıştır. (Edgerton, 1993, 535) Sözcük Budist tanrıların, saygın kişilerin, kutsal nesnelerin isimlerinin önünde “kutsal, mukaddes, saygın” anlamı vermek için ve kişi adlarının sonunda saygı ifadesini karşılamak için kullanılır. (Edgerton, 1993, 535; Monier-Williams, 1986, 1098)

Uygur sivil belgelerinde *Budaşiri* kişi adı üç belgede tanıklanmaktadır ve Budist bir erkek adını karşılamaktadır. İki belgede ise isim bahşı ünvanı ile birlikte kullanılarak Budist din adamlarının ismini karşılamıştır. Bahşı sözcüğü Çince *po-shih* “öğretmen, üstat” sözcüğünden alıntılanan Budist bir ünvandır. (ED 321a; HWAU 138; TMEN II, 271-277; Moriyasu, 2019, 211; Rybatzki, 2006, 222-226)

Budist kaynaklarda Buddhaśrīgarbha bir Bodisatvanın adı olarak geçmektedir. (Edgerton, 1993, 401; Monier-Williams, 1986, 734)

1.10. Buyan “erdem”

Buyan [E] | *U 9241, buyruk-yönetmelik, B. t[...]; [E] 14. yy. ortası | U 5288, buyruk-yönetmelik, B. t[...]; [E] | SI 4237, buyruk-yönetmelik; [E] | Ch/U 7007v, buyruk-yönetmelik | **Buyan Buka [E]** | *U 9336, sözleşme (kira) | **Buyan K(a)ya [E]** Moğol dönemi | U 5296, buyruk-yönetmelik; [E] 13-14. yy. | F9: W105v, mektup (seküler); [E] | SI 3128 (eski SI Kr IV/699), sözleşme (arazi satış); [E] | SI O/54, sözleşme; [E] | SI Kr. IV/618, sözleşme; [E] | sözleşme (borç) | **Buyan Kul [E]** | Ch/U 6791, karışık; [E] | SI 4b Kr. 235, çeşitli, B. *[tutuṅ beg]*; [E] 13-14.yy. | Ch/U 6245v, mektup (Budist) | **Buyan Şıṅkur [E]** | U 5298, KKL | **Buyan Taş [E]** 14. yy. ortası | K 7719, buyruk-yönetmelik | **Buyan Temür ~ Buyantemür [E]** 1349? | U 5284, buyruk-yönetmelik, B. *[elçi]*; [E] | U 5239, sözleşme; [E] 13-14.yy. | F9: W105v, mektup (seküler); [E] 13-14. yy. | P.Ou. 16 Bis, mektup (Budist); [E] 14. yy. ortası | U 5288, buyruk-yönetmelik; [E] | U 5615, karışık | **Buyan Togrıl [E]** 13-14. yüzyıl | U 6149r, mektup (Budist-ticari) | **Buyan Toṅa [E]** | SI O/70, sözleşme | **Buyan Turmış [E]** 14. yy. ortası | U 5288, buyruk-yönetmelik; [E] Yuan dönemi | SI 4234 (Kr I/149) 3, buyruk-yönetmelik, B. *[tayşi]* | **Buyan Tükel [E]** erken Moğol-Yuan dönemi | *U 9241, buyruk-yönetmelik

< Soğd. *pwny'n* < Sank. *púnya* “erdem, erdemli eylem, erdemli işlerden kaynaklanan mutluluk durumu, sevap, iyi amel” (bk. Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 681; DMT 98; DTSI 120 *bujan*; ED 386a; HWAU 207 *buyan*; Keown, 2003, 224; Monier-Williams, 1986, 632; VEWT 86 *bujan*)

Sanskritçe “erdem, erdemli işlerin gerçekleştirilmesiyle yaratılan ve gelecekte mutluluk verecek olan karma” anlamlarına gelen sözcük Budist düşüncede birçok yaşam boyunca biriktirilebilir ve yeniden doğuş, Budalığa ulaşma gibi belli bir amaca adanabilir. Erdem ve sevap biriktirmek Budizmin temel uygulamalarından biridir. Erdem biriktirmek ve erdem deposunu tükenmekten korumakla ilgili çok sayıda teknik Budist metinlerinde ortaya konmuştur. (Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 681; Keown, 2003, 224)

Sanskritçe kökenli *buyan* sözcüğü Uygur sivil belgelerinde kişi adlarında en sık kullanılan Budist kavramlarından biridir. Sözcük tarihi belirlenebilen metinlere göre 13-14. yüzyıllarda görülmektedir. Hem tek ögeli hem de iki ögeli kişi adı kuruluşunda tanıklanmaktadır. İki ögeli isimlerde sadece ilk unsurda yer almıştır. Budist bir kavram olan *buyan* sözcüğünün Türkçe kökenli *buka*, *şınkur*, *togrıl*, *toña* gibi güç ifade eden hayvan isimleriyle, *kaya*, *temür*, *taş* gibi sertlik ve sağlamlık ifade eden çeşitli sözcüklerle birlikte kullanılması dikkati çekmektedir. Ayrıca çocuğun yaşaması dileğini ifade eden turmuş ve tam ve mükemmel oluşunu ifade eden *tükel* sözcüğüyle birlikte kullanılmıştır. *Buyan* isminin birlikte kullanıldığı isimler dinî bir nitelik taşımamaktadır. Sadece *Buyan Kulı* ismi kelime grubu niteliğinde olup *buyan* isminin dinî özelliğini pekiştirmektedir.

Buyan Temür kişi adı Uygur sivil belgelerinde hem ayrı hem de bitişik imla ile *Buyantemür* biçiminde birleşik sözcük görünümündedir. U 5284 kodlu belgede bu isim bir elçinin ismidir. Sözcük Uygur sivil belgelerinde *tutuñ beg*, *tayşı* ve *elçi* gibi dinî ve din dışı ünvanlarla birlikte kullanılmıştır. SI 4b Kr. 235 kodlu belgede *Buyan Kulı* kişi adı *tutuñ beg* ünvanıyla birlikte kullanılmıştır. Bu isim Çince Budist bir dinî ünvan olan *tutuñ* ve idari bir ünvan olan *beg* ünvanlarını birlikte almıştır. Tutuñ ünvanı Batı Uygur Kağanlığı'nda 10. yüzyılda ve 11. yüzyılın başlarında en yüksek ruhani Budist rütbeyi karşılamaktadır. Sonrasında bir tür seküler din adamı veya evli rahip ünvanı anlamını da kazanmıştır. (HWAU 765; Wilkens, 2021b, 150; Moriyasu, 2019, 234) SI 4234 kodlu belgedeki *Buyan* Turmuş kişi adı ise “büyük öğretmen” anlamındaki Çince kökenli Budist *tayşı* ünvanını taşımaktadır. (HWAU 663; Moriyasu, 2019, 230)

1.11. Buyana “ey erdem”

Buyana [E] Ch/U 6949, karışık, *B. [tutuñ]*; [E] | *U 9327, sözleşme (arazi satış); [E] | *U 9168 II, buyruk-yönetmelik; [E] 14. yy. ortası | U 5510, buyruk-yönetmelik || **Buyan-a Ky-a** [E] Moğol dönemi | Ch/U 8175v + Ch/U 6512v, RKL

< Sank. *pūṇya* + Tü. +a “ey erdem” < Sank. *pūṇya* “erdem, erdemli eylem, erdemli işlerden kaynaklanan mutluluk durumu, sevap, iyi amel” (bk. Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 681; DENT 98; DTSI 120 *bujan*; ED 386a; HWAU 207 *buyan*; Keown, 2003, 224; Monier-Williams, 1986, 632; VEW 86 *bujan*)

Uygur sivil belgelerinde yer alan *Buyana* kişi adı Sanskritçe kökenli *buyan* sözcüğüne getirilen +A vokatif eki ile oluşturulmuştur. Çeşitli kaynaklarda kişi adlarına gelen +A ekinden söz edilmektedir. Röhrborn bunu “hypostatischer Nominativ von Eigennamen (?)” şeklinde açıklarken Erdal aslen +(y)A seslenme eki olan bu ekin kişi adlarında yapım eki olarak yer aldığını belirtir. (Erdal, 2004, 144; OTWF 57; UW, 1977, 35)

Buyana kişi adı Uygurca belgelerde beş belgede geçmektedir. Bu isim genelde tek ögeli olarak kişi adı oluştururken Moğol dönemine ait bir belgede kaya sözcüğüyle bir araya gelerek ikili kişi adı oluşturmuştur. Tarihi belirlenen belgelere göre bu isim 14. yüzyılda tanıklanmaktadır. Ch/U 6949 kodlu belgede isim Çince Budist bir dinî ünvan olan *tutuṇ* ünvanıyla birlikte kullanılmıştır. Batı Uygur Kağanlığı’nda 10. yüzyılda ve 11. yüzyılın başlarında en yüksek ruhani Budist rütbeyi karşılayan bu ünvan sonrasında bir tür seküler din adamı veya evli rahip ünvanı anlamını da kazanmıştır. (HWAU 765; Wilkens, 2021b, 150; Moriyasu, 2019, 234)

1.12. **Buyançog** “erdemın parlaklığı, parlaması”

Buyançog [E] 13-14. yy. | U 5941, I, mektup (Budist, ticari)

< Sank. *buyan* + Tü. *çog* “erdemın parlaklığı, parlaması” < Soğd. *pwny’n* < Sank. *pūṇya* “erdem, liyakat, erdemli işlerden kaynaklanan mutluluk durumu, sevap, iyi amel” (bk. DENT 98; DTSI 120 *bujan*; ED 386a; HWAU 207 *buyan*; VEW 86 *bujan*) + Tü. *çog* “parlayan ısı, alev; ihtişam, görkem” (bk. DTSI 151 *çoy*; Tekin, 1995, 176 *çog*; TMEN III, 118-119 *çoy*; VEW 113 *çoy*)

Sanskritçe *buyan* “fazilet, erdem” ve Türkçe *çog* “parlaklık” sözcüklerinin birleşik sözcük görünümünde bir araya gelerek oluşturduğu bu isim 13-14. yüzyıla ait bir Uygur sivil belgesinde Budist bir mektupta yer almaktadır. Sözcük herhangi bir dinî ünvan taşımamakla birlikte dinî çevreye ait bir isim olarak gözükmektedir.

1.13. **Buyançuk** “(sevgi ifadesi olarak) küçük erdem”

Buyançuk? [E] | *Kle-Rob. 2, makbuz; [E] | 3 Kr. 39, sözleşme (arazi satış); [E] | Sayit ve Yusup 78 (4-31), sözleşme; [E] | U 5317, vakıf belgesi.

< Sank. *buyan* + Tü. +*çuk* < Soğd. *pwny'n* < Sank. *punya* “erdem, liyakat, erdemli işlerden kaynaklanan mutluluk durumu, sevap, iyi amel” (bk. DMT 98; DTSl 120 *bujan*; DTSl 121 *bujançuk*; ED 386a; HWAU 207 *buyan*; VEWT 86 *bujan*)

Uygurcaya Soğdça üzerinden geçen Sanskritçe kökenli *punya* sözcüğü *Buyançuk* kişi adında +(X)çUk küçültme eki almıştır. (OTWF 44-47) Eski Uygurcada çeşitli küçültme eklerinin sevgi, acıma ve merhamet ifade ettiği bilinmektedir. (Erdal, 2004, 145; OTWF 39, 49) Kişi adında yer alan bu ekin de anne-babanın sevgi ve merhametini ifade etmesi amacıyla kullanıldığı düşünülebilir. Sözcük tek ögeli olarak kişi adı oluşturmuştur. Erkek adını karşılamaktadır.

1.14. Buyantu “erdemli”

Buyantu [E] 14. yy. ortası | K 7719, buyruk-yönetmelik

< Sank. *punya* + Mo. +*tu* “erdemli” < Soğd. *pwny'n* < Sank. *punya* “erdem, erdemli eylem, erdemli işlerden kaynaklanan mutluluk durumu, sevap, iyi amel” (bk. Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 681; DMT 98; DTSl 120 *bujan*; ED 386a; HWAU 207 *buyan*; Keown, 2003, 224; Monier-Williams, 1986, 632; VEWT 86 *bujan*)

Buyantu kişi adı Uygur sivil belgelerinde 14. yüzyıla ait bir belgede yer almaktadır. Sözcük Uygurcaya Soğdça üzerinden geçen Sanskritçe kökenli *buyan* sözcüğüne getirilen Moğolca +tU isimden isim yapım eki ile oluşturulmuştur. Moğolca bu ek bir şeye sahip olmayı, o şeyde bulunmayı ifade eden adlar yapmaktadır. (Poppe, 2016, 67)

1.15. Çakir “tekerlek; Budizmde mutlu var oluşun dört çemberinden biri”

Çakir [E] Moğol dönemi | U 5311, KKL, Ç. [*tayşi*]

< Soğd. *ckkr* < Sank. *cakra* “tekerlek; Budizmde mutlu var oluşun dört çemberinden biri” (bk. Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 162; Edgerton, 1993, 221; Gharib, 2004, 125; HWAU 218; Keown, 2003, 47; Monier-Williams, 1986, 380; Vér, 2019, 185)

Eski Uygur metinlerinde Budist terminolojide sıkça kullanılır. (Vér, 2019, 185) Sanskritçede “tekerlek, disk, daire” anlamına gelen sözcük Buda’dan darmaya Budizmin çeşitli yönlerini temsil etmek için sıklıkla kullanılan bir semboldür. Buda yeni dinini ilk öğrettiğinde dharma tekerleğini çevirdiği söylenir ve 8 kollu darma tekerleği (dharmacakra) daha sonra hem öğretilerin hem de bu öğretileri yeniden keşfeden ve dile getiren kişinin sembolü olarak kullanılır. Dharmacakra eski Budist sanat eserlerinin bazılarında Buda’nın kendisini temsil eden ikonografik bir sembol olarak görünür. (Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 162)

Buda'nın ve Maitreya'nın güzellik işaretidir. Ayrıca Sanskritçede saptaratna'ya karşılık gelen “yedi mücevherden biri”dir. Büyülü koruma için meditasyonla veya ritüelle oluşturulan çemberdir. (HWAU 218) Dinî bir diyagramı, maṇḍala'yı karşılar. Ayrıca anuttara-yoga Tantrik uygulamasında çakralar vücuttaki ince kanallar (nāḍī) boyunca yer alan enerji merkezleridir. Farklı meditasyon sistemlerine göre sayısı üçten beşe ya da altıya kadar değişen sayıda çakra tanımlanır. (Keown, 2003, 47)

Uygurcaya Soğdça üzerinden geçen Sanskritçe kökenli *çakir* sözcüğü Moğol dönemine ait bir Uygur belgesinde kişi adı olarak tanıklanmaktadır. *Tayşi* ünvanlı bir erkek adını karşılar. Çince kökenli bu sözcük “büyük öğretmen” anlamında Budist bir ünvanıdır. (HWAU 663; Moriyasu, 2019, 230)

1.16. Çina “muzaffer”

Çina Karagu [E] | *U 9292, buyruk-yönetmelik

< Sank. *jina* “fetheden, zafer kazanan, muzaffer” (bk. Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 388; Edgerton, 1993, 242; HWAU 232 *čina*; Keown, 2003, 126; Monier-Williams, 1986, 421)

“Muzaffer” anlamındaki *jina* sözcüğü Buda'nın ve diğer Budaların bir sıfatıdır. Bu terim, aydınlanma sayesinde bir budanın samsāra'daki varlıkları esir tutan tüm olumsuz güçleri fethetmesine işaret etmektedir. Bunlar şeytan Māra figüründe sembolize edilir. Buda'nın Māra'ya karşı zaferi Budist sanatında popüler bir temadır. (Keown, 2003, 126) Sözcük diğer dinî mezheplerin kurucuları ve liderlerini ifade etmek için de kullanılmaktadır. Ayrıca Jaina sülalesinden 24 öğretmen için ünvan ifadesidir. (Edgerton, 1993, 242; Monier-Williams, 1986, 421; Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 388)

Çina kişi adı Uygur sivil belgelerinde bir kez tanıklanmaktadır. Erkek adını karşılayan sözcük iki ögeli kişi adının ilk unsuru olarak yer almaktadır. Sanskritçe kökenli *jina* sözcüğü Uygurcada j- > ç- değişimiyle alıntılanmıştır. Kendisinden sonra gelen Tü. *karagu* “kör” sözcüğü ile birlikte kullanılmıştır. (DEMT 238; DTSL 424 *qarayu*; ED 656a; HWAU 334)

1.17. Çinadaz “muzafferin hizmetkârı, kölesi”

Çinadaz Kulı [E] | *U 9253, buyruk-yönetmelik

< TohA < Sank. *jina* “fetheden, zafer kazanan” (bk. Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 388; Edgerton, 1993, 242; HWAU 232 *čina*; Keown, 2003, 126; Monier-Williams, 1986, 421) + Sank. *dāsa* (bk. HWAU 180; Monier-Williams, 1986, 477)

“Muzaffer” anlamındaki *jina* sözcüğü Buda’nın ve diğer Budaların bir sıfatıdır. Bu terim, aydınlanma sayesinde bir budanın samsāra’daki varlıkları esir tutan tüm olumsuz güçleri fethetmesine atufta bulunmaktadır. Bunlar şeytan Māra figüründe sembolize edilir. Buda’nın Māra’ya karşı zaferi Budist sanatında popüler bir temadır. (Keown, 2003, 126) Sözcük diğer dinî mezheplerin kurucuları ve liderlerini ifade etmek için de kullanılmaktadır. Ayrıca Jaina sülalesinden 24 öğretmen için ünvan ifadesidir. (Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 388; Edgerton, 1993, 242; Monier-Williams, 1986, 421)

Uygur sivil belgelerinde yer alan *Çinadaz* kişi adı Sanskritçe kökenli iki sözcükten oluşan birleşik bir sözcüktür. Uygurcaya Toharca üzerinden –s > -z değişimiyle geçmiştir. *Çinadaz* sözcüğü kendisinden sonra gelen *kul* (kul+ı) sözcüğüyle tamlama biçiminde bir araya gelerek iki ögeli kişi adı oluşturmuştur. *Çinadaz Kul* kişi adında aynı anlama gelen Sanskritçe *dāsa* ve Türkçe *kul* sözcüklerinin bir arada kullanımı dikkat çekicidir.

1.18. Çinasin “muzafferin ordusu, askeri”

Çinasin [E] | SI 5505, mektup (Budist)

<< Sank. *jinasena* “Budist bir metnin yazarı” (bk. HWAU 233 *çinasen*; Monier-Williams, 1986, 421 *jinasena*) < Sank. *jina* “fetheden, zafer kazanan, muzaffer” (bk. Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 388; Edgerton, 1993, 242; HWAU 232 *çina*; Keown, 2003, 126; Monier-Williams, 1986, 421) + Sank. *senā* “ok; ordu, silahlı kuvvet; İndra’nın karısının adı; Sambhava’nın annesi” (bk. Monier-Williams, 1986, 1246)

Çinasin kişi adı Uygur sivil belgelerinde bir kez erkek adı olarak tanımlanmaktadır. Sanskritçe kökenli iki sözcükten oluşan birleşik bir sözcüktür. “Muzaffer” anlamındaki *jina* sözcüğü Buda’nın ve diğer Budaların bir sıfatıdır. Bu terim, aydınlanma sayesinde bir budanın samsāra’daki varlıkları esir tutan tüm olumsuz güçleri fethetmesine atufta bulunmaktadır. Bunlar şeytan Māra figüründe sembolize edilir. Buda’nın Māra’ya karşı zaferi Budist sanatında popüler bir temadır. (Keown, 2003, 126) Sözcük diğer dinî mezheplerin kurucuları ve liderlerini ifade etmek için de kullanılmaktadır. Ayrıca Jaina sülalesinden 24 öğretmen için ünvan ifadesidir. (Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 388; Edgerton, 1993, 242; Monier-Williams, 1986, 421) Kişi adının ikinci unsuru olan *senā* Sanskritçede hem kişi adı hem cins isim olarak kullanılan bir sözcük olup ayrıca Sanskritçe kişi adlarında bir ek veya ünvan olarak da kullanılmaktadır. (Monier-Williams, 1986, 1246) Sanskritçe *jinasena* sözcüğü Uygurcada j- > ç- değişimi ve söz sonunda ünlü düşmesi hadisesiyle alıntılanmıştır.

1.19. Çodakı “bir sözlü tartışmada karşı pozisyonu alan, muhalif, davacı”

Çodakı [E] | Ot. Ry. 1097a, sözleşme (satış)

†→ çodake < Toh A/B *codake* < Sank. *codaka* “bir sözlü tartışmada karşı pozisyonu alan, muhalif, davacı” (bk. Edgerton, 1993, 234; HWAU 236 *çodake*)

Sanskritçe kökenli olup Uygurcada Toharca üzerinden alıntılanan *çodakı* sözcüğü Uygur sivil belgelerinde bir kez kişi adı olarak geçmektedir. Erkek adını karşılar. Sözcük Uygurcada c- > ç- ve -a > -ı değişimiyle ödünçlenmiştir.

1.20. Darma “Budist öğreti”

Darma [E] 1358? | U 5291, buyruk-yönetmelik; [E] 13-14. yy. | P. 181 Ou. r, mektup (Budist-ticari) || **Darma Vatsa [E]** | D. [*açari*]

< Sank. *dharma* “öğreti, Budist öğreti” bk. Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 242; HWAU 243 *darma*; Keown, 2003, 74.

Sanskritçe *dharma* sözcüğü Budizmde büyük öneme sahip çok anlamlı bir terimdir. “Tutmak, desteklemek, taşımak” anlamlarına gelen *dhr* kökünden türemiştir. Literatürde terimin on kadar anlamı bulunur. Avrupalı tercümanlar sözcüğü İngilizceye “yasa” olarak çevirir. Sözcüğün en yaygın kullanılan anlamı “öğreti, doktrin”dir. Bu öğreti sadece Budist doktrini kapsamaz. (Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 242) Budizm anlayışında sözcüğün anlamlarından biri hem fiziksel hem ahlaki alanlarda evrenin işleyişini sağlayan doğal düzen veya evrensel yasadır. Bir diğeri anlamı Budist öğretilerin bütünüdür. Bu anlamda Buda ve Saṃgha ile birlikte triratna (üç mücevher) ve trisāraṇadan (üç sığınmak) biridir. (Keown, 2003, 74)

Uygur sivil belgelerinde darma sözcüğü 13-14. yüzyıllarda kişi adı olarak görülmektedir. Sözcük tek başına kişi adı olduğu gibi Sanskritçe *vatsa* sözcüğüyle de bir araya gelerek ikili isim oluşturmuştur. *Darma Vatsa* açarı ünvanlı Budist bir erkek adıdır. Bu ünvan Uygurcaya Soğdçadan geçmiş Sanskritçe kökenli *ācārya* sözcüğünden gelmektedir. “Üstat, öğretmen” anlamında yüksek rütbeli Budist rahipler için kullanılan bir ünvandır. (DTSI 4; HWAU 3-4; Matsui, 2023, 93; Moriyasu, 2019, 207; UW 8-9; Wilkens, 2021b, 151)

1.21. Darmaşiri “öğretinin ışığı, görkemi”

Darmaşiri [E] 13-14. yy. | U 5634, mektup (Budist)

<< Sank. *dharmaśrī* “öğretinin ışığı, görkemi” (bk. HWAU 245) < Sank. *dharma* “öğreti, Budist öğreti” (bk. Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 242; HWAU 243 *darma*; Keown, 2003, 74) + Sank. *śrī* “ışık, parlaklık, ihtişam, görkem, güzellik;

refah, esenlik, iyi talih; yüksek rütbe, güç, kudret” (bk. Edgerton, 1993, 535 *ś(i)rī*; Monier-Williams, 1986, 1098 *śrī*)

Sanskritçe *darma* ve *śrī* sözcüklerinden oluşan *Darmaşiri* sözcüğü Uygur sivil belgelerinde 13-14. yüzyıla ait bir belgede kişi adı olarak tanıklanmıştır. Erkek adını karşılamaktadır. *Darma* sözcüğünden sonra gelen *śrī* sözcüğü Uygur kişi adlarında birleşik sözcük oluşumunda tanıklanan belli başlı kalıp sözcüklerden biri olarak karşımıza çıkar. “1. Karıştırmak, kaynaştırmak, pişirmek 2. yakmak, alev almak, ışık vermek, yaymak” fiil kökünden “ışık, parlaklık, ihtişam, görkem, güzellik; refah, esenlik, iyi talih; yüksek rütbe, güç, kudret” gibi anlamlara gelmektedir. (Monier-Williams, 1986, 1098) *Śrī* sözcüğü Budist terminolojide “kuzeydeki bir devakumārikā’nın adı; Indra’nın 4 kızından birinin adı; Bodhi ağacının 8 tanrısından birinin adı; Buda Maṅgala’nın annesinin adı; Śiri-jātaka’da brahmanın kızının adı” olarak kullanılmıştır. (Edgerton, 1993, 535) Sözcük Budist tanrıların, saygın kişilerin, kutsal nesnelerin isimlerinin önünde “kutsal, mukaddes, saygın” anlamı vermek için ve kişi adlarının sonunda saygı ifadesini karşılamak için kullanılır. (Edgerton, 1993, 535; Monier-Williams, 1986, 1098)

1.22. Gukidaz “gizemin hizmetkârı, kölesi”

Gukidaz [E] | *U 9292, buyruk-yönetmelik

<< Sank. *guhiya-dāsa* “gizemin hizmetkârı, kölesi” (bk. Matsui, 2023, 192, 203)
< Sank. *guhya* “gizli, saklı, sır, gizemli” (bk. Monier-Williams, 1986, 360) +
Sank. *dāsa* “köle, hizmetçi” (bk. HWAU 180; Monier-Williams, 1986, 477)

Uygur sivil belgelerinde *Gukidaz* kişi adı bir belgede erkek adı olarak tanıklanmıştır. Bu isim Sanskritçe *guhya* ve *dāsa* sözcüklerinden oluşan bir birleşik sözcüktür.

1.23. İşire “kabiliyetli, yapmaya muktedir; sorumlu; kral, kraliçe, prens; Tanrı; Yüce Varlık”

İşire [E] erken Moğol (Yuan öncesi) dönem | SI 4820/a, buyruk-yönetmelik; [E] |
*Kle-Rob. 6, sözleşme (borç)

†→ *işv(a)ra* << Sank. *īśvara* “kabiliyetli, yapmaya muktedir; sorumlu; kral, kraliçe, prens; Tanrı; Yüce Varlık” (bk. Edgerton, 1993, 17; HWAU 314 *işvara*; Kaya, 2017, 99; Monier-Williams, 1986, 171)

Sözcük daha ziyade Hindu dini ve mitolojisi için geçerli olmakla birlikte Budizmde de kullanılmıştır. *Avalokiteşvara* sözcüğünde *işvara* geçmektedir ve bu, Mahāyāna Budizmindeki en önemli Bodisatvalardan biridir. (Kaya, 2017, 99)

Sözcük Budist literatürde “Bir Tanrının adı (=śiva); bir Bodisatvanın adı; bir Budist yazarın adını” karşılamaktadır. (Edgerton, 1993, 17; HWAU 314)

Uygur sivil belgelerinde *İşire* kişi adı iki belgede erkek adı olarak yer almaktadır.

1.24. Kryavidi “herhangi bir ayini gerçekleştirme biçimi; işlerin yürütülmesi”

Kryavidi [E] Yuan dönemi | U 5315, buyruk-yönetmelik, K. [*açari*]

< Sank. *kriyāvidhi* “herhangi bir ayini gerçekleştirme biçimi; işlerin yürütülmesi” (bk. Matsui, 2023, 99; Monier-Williams, 1986, 321)

Matsui farklı şekillerde de okunabilecek bu sözcüğü *açari* “Budist üstat” ünvanı almasından dolayı bu şekilde okuduğunu söyler. (Matsui, 2023, 99)

Budist ekoller arasında *kriyā-tantra* “eylem tantrası” ekolü vardır. Budizmde tantranın, tantrik metinlerin dört sınıflandırma kategorisinden ilki, en düşüğü için kullanılan bir terimdir. Bu tantra grubu büyük ölçüde Tantrik Budizmin en erken gelişim aşamasını temsil eder ve bazı temel eserleri içerir. Geleneksel yorumlara göre bu tantra sınıfına bu ismin verilmesinin nedeni meditasyon uygulaması yerine dışsal eylemleri ve ritüelleri vurgulamaları nedeniyledir. (Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 445; Keown, 2003, 148)

Kriyāvidhi kişi adı Uygur sivil belgelerinde bir kez geçer ve Yuan dönemine ait bir belgede erkek adını karşılamaktadır. Budist bir din adamının adıdır. Budist terminolojiyle ilgili olan bu kişi adı, aynı zamanda Sanskritçe kökenli olup Soğdça üzerinden Uygurcaya geçen *açari* ünvanıyla birlikte kullanılmıştır. *Açari* sözcüğü “üstat, öğretmen” anlamıyla yüksek rütbeli Budist rahipler için kullanılan bir ünvanıdır. (DTSI 4; HWAU 3-4; Matsui, 2023, 93; Moriyasu, 2019, 207; UW 8-9; Wilkens, 2021b, 151)

1.25. Lalan “(Tantrizmde) bir damarın adı”

Lalan Tigin [E] 13-14. yy. | U 5290, mektup (Budist-seküler); [E] 13-14. yy. | U 5720, mektup (Budist-seküler)

<< Sank. *lalanā* “(Tantrizmde) bir damarın adı” (bk. Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 464; Edgerton, 1993, 461; HWAU 450; Keown, 2003, 153)

Lalanā, Tantrik fizyolojide erkeklerde sağ burun deliğinden omurganın tabanına, kadınlarda ise sol burun deliğinden omurganın tabanına kadar uzanan bir kanaldır. *Avadhūtī* (merkezî kanal) ve *rasanā* (erkeklerde sol, kadınlarda sağ kanal) ile birlikte üç ana kanaldan biridir. Bazı görüşlere göre vücutta 72 bin kanal vardır. Merkezî kanal kaşların arasındaki yerden başlar, başın tepesinden omurgadan aşağı doğru uzanır. Sağ ve sol kanallar merkezî kanala her iki tarafta paralel

olarak uzanır. Bu iki kanal merkezî kanalın etrafını çeşitli noktalarda sarar. Bunlara tekerlek ya da cakra adı verilir. (Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 464; Keown, 2003, 153)

Sözcük Moğolcada *lalana* şeklinde geçmektedir. (HWAU 450) *Lalan* kişi adı Uygur sivil belgelerinde 13-14. yüzyılda erkek adı olarak geçmektedir. *Tigin* sözcüğüyle birlikte kullanılmıştır. Moriyasu, *Lalan Tigin* ismindeki tiginin prens anlamında olmadığını, kişi adının parçası olduğunu söyler. (Moriyasu, 2019, 100)

1.26. **Punjabodi** “erdem + aydınlanma”

Punjabodi [E] | U 5591 + U 5304, *P.* [*keşi*]

< Sank. **punjabodhi* “erdem + aydınlanma” (bk. HWAU 563) < Sank. *pūṇya* “erdem, erdemli eylem, erdemli işlerden kaynaklanan mutluluk durumu, sevap, iyi amel” (bk. Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 681; DMT 98; DTSI 120 *bujan*; ED 386a; HWAU 207 *buyan*; Keown, 2003, 224; Monier-Williams, 1986, 632; VEW 86 *bujan*) + Soğd. *pwō’y* ~ *pwōy* < Sank. *bodhi* “aydınlanma, uyanma, erme, mükemmel bilgi, bilgelik, bir Buda tarafından elde edilen nitelik; altında mükemmel bilginin elde edildiği ve bir kişinin Buda olduğu bilgelik ağacı, kutsal incir ağacı” (bk. Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 129; Edgerton, 1993, 402; HWAU 183 *bodi*; Keown, 2003, 36; Monier-Williams, 1986, 734)

Eski Uygur sivil belgelerinde *punjabodi* sözcüğü kişi adı olarak bir kez geçer ve keşi (< TohA *kāṣi* “öğretmen”) ünvanlı bir erkek adını karşılamaktadır. (HWAU 359; Matsui, 2023, 91) Budist bir din adamının adıdır. Sözcük Sanskritçe kökenli iki sözcükten oluşan birleşik bir sözcüktür. Sanskritçe “erdem, erdemli işlerin gerçekleştirilmesiyle yaratılan ve gelecekte mutluluk verecek olan karma” anlamlarına gelen *buyan* sözcüğü Budist düşüncede birçok yaşam boyunca biriktirilebilir ve yeniden doğuş, Budalığa ulaşma gibi belli bir amaca adanabilir. Erdem ve sevap biriktirmek Budizmin temel uygulamalarından biridir. Erdem biriktirmek ve erdem deposunu tükenmekten korumakla ilgili çok sayıda teknik Budist metinlerinde ortaya konmuştur. (Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 681; Keown, 2003, 224) Sanskritçe kökenli *bodhi* sözcüğü ise “uyanış, aydınlanma, döngüsel yeniden doğuştan kurtulmayı sağlayan mükemmel bilgi” anlamlarına gelmektedir. Buddha tarafından 35 yaşındayken Bodhi ağacının altında otururken deneyimlenmiştir. Yüce bilgiye uyanmayı ifade eder. Dört asil gerçek doğru şekilde kavrandığında elde edilecektir: acı çekmenin gerçeği (*duḥkha*), acı çekmenin nedeninin gerçeği (*samudaya*), acı çekmenin sona ermesinin gerçeği (*nirodha*), acı çekmenin sona ermesine giden yolun gerçeği (*mārga*). Bodhi üç ayrı türdedir. Mahāyāna dinî anlayışlarında merkezî bir yere sahiptir. (Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 129; Keown, 2003, 36)

1.27. Punyaşiri “erdemın ışığı, ihtişamı”

Punyaşiri [E] | Ch/U 7353v, karışık metin

<< Sank. *punyaśrī* “erdemın ışıđı, ihtişamı” (bk. HWAU 564 *punyaşiri*) < Sank. *pūnya* “erdem, erdemli eylem, erdemli işlerden kaynaklanan mutluluk durumu, sevap, iyi amel” (bk. Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 681; DMT 98; DTSI 120 *bujan*; ED 386a; HWAU 207 *buyan*; Keown, 2003, 224; Monier-Williams, 1986, 632; VEWT 86 *bujan*) + Sank. *śrī* “ışık, parlaklık, ihtişam, görkem, güzellik; refah, esenlik, iyi talih; yüksek rütbe, güç, kudret” (bk. Edgerton, 1993, 535 *ś(i)rī*; Monier-Williams, 1986, 1098 *śrī*)

Punyaşiri kişi adı Uygur sivil belgelerinde bir kez geçer. Erkek adıdır. Sanskritçe *pūnya* ve *śrī* sözcüklerinin bir araya gelmesiyle oluşmuş bir addır. Sanskritçe “erdem, erdemli işlerin gerçekleştirilmesiyle yaratılan ve gelecekte mutluluk verecek olan karma” anlamlarına gelen *buyan* sözcüğü Budist düşüncede birçok yaşam boyunca biriktirilebilir ve yeniden doğuş, Budalığa ulaşma gibi belli bir amaca adanabilir. Erdem ve sevap biriktirmek Budizmin temel uygulamalarından biridir. Erdem biriktirmek ve erdem deposunu tükenmekten korumakla ilgili çok sayıda teknik Budist metinlerinde ortaya konmuştur. (Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 681; Keown, 2003, 224) Birleşik sözcüğün ikinci unsuru olan *śrī* sözcüğü ise “1. karıştırmak, kaynaştırmak, pişirmek 2. yakmak, alev almak, ışık vermek, yaymak” fiil kökünden “ışık, parlaklık, ihtişam, görkem, güzellik; refah, esenlik, iyi talih; yüksek rütbe, güç, kudret” gibi anlamlara gelmektedir. (Monier-Williams, 1986, 1098) *Śrī* sözcüğü Budist terminolojide “kuzeydeki bir devakumārikā’nın adı; Indra’nın 4 kızından birinin adı; Bodhi ağacının 8 tanrısından birinin adı; Buda Maṅgala’nın annesinin adı; Śiri-jātaka’da brahmanın kızının adı” olarak kullanılmıştır. (Edgerton, 1993, 535) Sözcük Budist tanrıların, saygın kişilerin, kutsal nesnelerin isimlerinin önünde “kutsal, mukaddes, saygın” anlamı vermek için ve kişi adlarının sonunda saygı ifadesini karşılamak için kullanılır. (Edgerton, 1993, 535; Monier-Williams, 1986, 1098)

Wilkens *Punyaşiri* kişi adının “bir Uygur tercümanının adı” olduğunu söyler. (HWAU 564). Rybatzki ise ismi “Sādhana’nın tercümanı (Avalokiteśvara’nın), 14. yy.’ın ilk yarısında yaşayan Šes-rab Seṅ-ge’nin çağdaşı” şeklinde açıklar. (Rybatzki, 2006, 214) Kaynaklarda ise *Punyaśrīgarbha* adında bir Bodisatva’dan söz edilmektedir. (Edgerton, 1993, 347; Monier-Williams, 1986, 632)

1.28. Puşkarasin “lotusun ordusu”

Puşkarasin [E] | 13-14.yy. | U 5526 v, mektup (Budist), *P. [keşi açarı]*

<< Sank. **puşkarasena* (bk. HWAU 566 *puşkarazen*; Moriyasu, 2019, 102) < Sank. *puşkara* “lotus, mavi lotus çiçeği; bir Budanın adı” (bk. Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 606 *padma*; Edgerton, 1993, 349 *puşkara*; Kaya, 2017, 150;

Keown, 2003, 207 *padma*; Monier-Williams, 1986, 638) + Sank. *senā* “ok; ordu, silahlı kuvvet; İndra’nın karısının adı; Sambhava’nın annesi” (bk. Monier-Williams, 1986, 1246)

Lotuslar çeşitli renklerde görülür ve bunlardan bazılarının kendi isimleri vardır. *Puṇḍarīka* beyaz lotus, *puṣkara* mavi lotustur. Budist sanat ve edebiyatında sıklıkla görülen lotus çiçeği durgun göletlerin, çamurlu sularının üstünde çiçek açtığı için *saṃsāra*’nın kirliliğinden gelişen ancak ondan etkilenmeyen zihnin saflığı için bir sembol olarak kullanılır. Budist ikonografide ve edebî eserlerde saflığı temsil etmek için kullanılan başlıca sembollerden biridir. Budalar ve Bodisatvalar genellikle büyük lotus çiçeklerinin ortasında oturur. Tanrılar genellikle ellerinde lotus çiçekleri tutar. Buda doğduğunda her adımda ayağının altında bir lotus çiçeği açmış olarak yedi adım attığı söylenir. Lotus çiçeği birçok Budist metinde önemli sembolik rol oynar. Bu bitkinin uyanış’ı (*bodhi*) simgeleyen bir yanı da vardır. Lotus Tibet Budizminde de önemlidir ve “om mani padme hūm” duasının içinde yer alır. (Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 606; Kaya, 2017, 150; Keown, 2003, 207)

Eski Uygurlarda 13-14. yüzyılda erkek adı olarak tanıklanan *Puṣkarasin* kişi adı bir belgede geçmektedir. Bu isim Sanskritçe iki isimden oluşan birleşik sözcük şeklindedir. İsimin ikinci unsuru olan *senā* Sanskritçede hem kişi adı hem cins isim olarak kullanılan bir sözcük olup ayrıca Sanskritçe kişi adlarında bir ek veya ünvan olarak da kullanılmaktadır. (Monier-Williams, 1986, 1246) İsim *keṣi açari* ünvanlı Budist bir din adamının adını karşılamaktadır. (Moriyasu, 2019, 102) *Keṣi* sözcüğü Toharcadan ödünçleme *kāṣṣi* “öğretmen, üstat” anlamında Budist bir ünvanıdır. (HWAU 359; Matsui, 2023, 91) *Açari* ünvanı da Uygurcaya Soğdçadan geçmiş Sanskritçe kökenli *ācārya* sözcüğünden gelmektedir. “Üstat, öğretmen” anlamında yüksek rütbeli Budist rahipler için kullanılan bir ünvanıdır. (DTSI 4; HWAU 3-4; Matsui, 2023, 93; Moriyasu, 2019, 207; UW 8-9; Wilkens, 2021b, 151)

1.29. Salamitri “sal ağacının arkadaşı”

Salamitri [E] | Ch/U 7459v, karışık, S. [*keṣi*]

† → şalamitre << Sank. **śālamitra* / **śālāmitra* “sal ağacının arkadaşı ?” (bk. HWAU 576 *salamitre*, 643 *şalamitre*) < Sank. *śāla* → *śāra* “77. gezegen; 8. Devaloka’nın göksel mekânı” (Edgerton, 1993, 526); “sal ağacı” (Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 742 *śāla*) + Sank. *mitra* “arkadaş; bir tanrının adı” (bk. Edgerton, 1993, 432 *mitra*; Monier-Williams, 1986, 816)

Edgerton’un çalışmasında Sanskritçe *śāla* sözcüğü *śāra* madde başına gönderme yapıp “77. gezegen; 8. Devaloka’nın göksel mekânı” şeklinde anlamlandırılır. Buswell Jr. ve Lopez Jr. Sanskritçe *śāla* sözcüğünü “sal ağacı” şeklinde açıklar. Bu ağaç Güney Asya’ya özgü bir ağaç türü olup Budist geleneğinde önemli bir

yere sahiptir. Hindistan’da ağaç yüz fitten fazla yüksekliğe kadar büyür ve hem kereste hem de tütüsü olarak yakılan hoş kokulu reçine sağlar. Buda birçok söylevinde sala ağacının büyümesini sağlıklı niteliklerin (kuşala) gelişimi için bir benzetme olarak kullanır. Buda’nın bu tür bir ağacın altında doğup öldüğü düşünülmektedir. (Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 742)

Salamitri kişi adı Uygur sivil belgelerinde bir kez geçer. *Keşi* ünvanlı bir Budistin adıdır. Bu ünvan “üstat, öğretmen” anlamında Toharca bir alıntıdır. (HWAU 359; Matsui, 2023, 91)

1.30. *Sanjadas ~ Sengekdez* “Budist cemaatin, topluluğun kölesi”

Sanjadas ~ Sengekdez [E] | U 5960, makbuz; [E] 13-14. yy. | U 5941/I, mektup (Budist, ticari); [E] | *U 9346, sözleşme (arazi satışı); [E] | *Radloff 1899 (II. belge), sözleşme (çocuk satışı)

< TohB *saṅkatāse* < Sank. *saṅghadāsa* “Budist cemaatinin hizmetkârı, kölesi” (bk. HWAU 583; Moriyasu, 2019, 62)

Uygur sivil belgelerinde yer alan *Sanjadas ~ Sengekdez* kişi adı Sanskritçe kökenli *saṅgha* ve *dāsa* sözcüklerinden oluşmaktadır.

Pāli ve Klasik Sanskritçede *saṅgha* “topluluk” anlamına gelmektedir, Budist hibrit Sanskritçe formu *saṃgha*’dır. “İyi bir şekilde bir araya getirilmiş olan” anlamına gelen ve sağlam, kolayca parçalanamayan bir şeyi ifade eden bu sözcük Budizmde “Budist rahip ve rahibeler topluluğunu” karşılamak için kullanılır. Eski Hindistan’da terim başlangıçta lonca anlamına gelmektedir. Buda’nın zamanında bir *saṃgha* belirli bir coğrafi sınır içinde (*sīmā*) yaşayan ve iki haftada bir manastır kodunu (*prātimokṣa*) okumak için bir araya gelen keşiş grubu olarak tanımlanmaya başlandı. Bu grup merkezî bir bölgede en az on keşişten ve daha uzak bölgelerde beş keşişten oluşmalıydı. Geniş anlamda bu terim rahiplerden (*bhikṣu*), rahibelerden (*bhikṣuṇī*), laik erkek öğrencilerden (*upāsaka*) ve laik kadın öğrencilerden (*upāsikā*) oluşan dörtlü grup için kullanılır. Bu dörtlü grup yaygın olarak *pariṣad* “takipçiler, cemaat” şeklinde adlandırılır. Batıda *saṃgha* terimi keşiş ya da laik herhangi bir Budist topluluğunu ifade eder. *Samghaya* kabul için asgari gereklilikler Buda’nın üç mücevherine (*triratna*), *dharma*’ya ve *saṃgha*’ya inançtır. Budist literatüründe *saṃgha* üç mücevherin üçüncüsüdür. Birçok Budist ülkenin tarihinde Budizmin kuruluşu ilk manastırın kurulması ve ilk rahiplerin atanmasıyla belirlenmiştir. (Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 750-751, 768; Keown, 2003, 247)

Uygurca *Sanjadas ~ Sengekdez* kişi adı Sanskritçe kökenli olup Toharca üzerinden Türkçeye geçmiştir. Bu isim Uygur sivil belgelerinde dört kez tanıklanmıştır. Erkek adıdır. Yer aldığı belgelerden biri 13-14. yüzyıla aittir. Uygur sivil

belgelerinde Türkçe karşılığı olan *Kuvrag Kulı* da kişi adı olarak tanıklanmaktadır.

1.31. Saŋgi “kabuk, deniz kabuğu”

Saŋgi [E] | 10-11. yy. | U 5832a, mektup (Budist)

† → šanke < TohA *śāṅkhe* < Sank. *śāṅkha* “kabuk, deniz kabuğu” (bk. Edgerton, 1993, 521; HWAU 584 *saŋgi*, 644 *šanke*; Monier-Williams, 1986, 1047)

Uygurcaya Toharca üzerinden geçen Sanskritçe kökenli sözcüğün kelime anlamı “kabuk, deniz kabuğu”dur. (Monier-Williams, 1986, 1047) Sözcük Budizmde ise “dört hazineden birinin adı; bir çakravartinin adı; bir Nāgarāja’nın adı; çocuklara tehlikeli olan bir iblisin adı; Tanrıları yenen, Vedaları çalan ve onları denizin dibine götüren, oradan Vişnu tarafından kurtarılan bir Daitya’nın adı; efsanevi bir fil” anlamlarını karşılamaktadır. (Edgerton, 1993, 521; HWAU 644; Monier-Williams, 1986, 1047)

Saŋgi ismi Uygur sivil belgelerinde kişi adı olarak bir kez geçer. 10-11. yüzyıla ait bir belgede erkek adı olarak kullanılır.

1.32. Suçadı “Budanın sıfatlarından biri”

Suçadı [E] | *U 9331, sözleşme, S. [*tutuŋ*]

Suçade < TochA/B *sujāte* < Sank. *sujāta* “Budanın sıfatlarından biri; iki Buda’nın ismi; bir kralın adı; Buda’nın kadın müridinin adı” (bk. Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 866 *sujātā*; HWAU 626; Monier-Williams, 1986, 598 *sujāta*)

Uygurcaya Toharca üzerinden geçen Sanskritçe *sujāta* sözcüğü Uygur sivil belgelerinde kişi adı olarak bir kez geçer. *Tutuŋ* ünvanlı bir erkek adını karşılar. *Tutuŋ*, Çince *dutong* sözcüğünden Uygurcaya geçen Budist bir ünvan ismidir. Batı Uygur Kağanlığı’nda 10. yüzyılda ve 11. yüzyılın başlarında en yüksek ruhani Budist rütbedir, sonrasında bir tür seküler din adamı veya evli rahip ünvanı olarak da kullanılmıştır. (HWAU 765; Moriyasu, 2019, 234; Wilkens, 2021b, 150)

1.33. Surya “güneş”

Surya [E] | U 5238, sözleşme; **[E]** | U 5234, sözleşme || **Surya Buka [E]** | *U 9253, buyruk-yönetmelik

< Sank. *sūrya* “güneş” (bk. Edgerton, 1993, 602 *suriya*; HWAU 632; Matsui, 2023, 129; Monier-Williams, 1986, 1236)

Budist literatürde Buddha ve Boddhisattvalar güneş ile ilişkilendirilir. Genel anlamda Buddhalar güneşle ilişkilendirildiği gibi herhangi bir Buddha da güneşle ilişkilendirilir. Hatta Buddha ve Bodhisattvaların isimlerinde de güneş anlamına gelen sözcükler bulunur. Budizmde güneş, her şeyi bilen ve bilgisiyle tüm canlıları aydınlatan bir varlık olarak Buddha ile sembolize edilir. Buddha'nın doğumu ise tüm dünyayı aydınlatan güneşin zaferle yükselişine benzetilir. Bu benzetme ilgileri hem brahmanik hem de Budist geleneklerde güneşin, evrenin aşkın merkezini ve en yüce ilkeyi simgeleyen güçlü bir sembol olarak kabul edilmesiyle derinleşir. Brahman ve Puruṣa'nın meskeni olan, döngüsel yasa koyucu Manu'nun oturduğu yerdir. Güneşin sembolik gücü hem Brahmanik hem de Budist kozmolojilerde varoluşun temel ilkelerinden biri olarak kabul edilir. (Tokyürek, 2024, 76-77, 80, 82)

Sanskritçe kökenli *sūrya* sözcüğü Uygur sivil belgelerinde üç belgede kişi adı olarak tanıklanmaktadır. Bu sözcük hem tek ögeli ve Türkçe Buka ismiyle birlikte iki ögeli olarak kişi adı oluşturmuştur. Erkek adını karşılar.

1.34. Suryaşiri “güneşin ışığı, parlaklığı, haşmeti”

Suryaşiri [E] | U 5255, sözleşme (borç); **[E]** | U 5261, sözleşme (borç); **[E]** | U 5263, sözleşme (borç)

<< Sank. *sūryaśrī* “güneşin ışığı, parlaklığı, haşmeti” (bk. HWAU 632) < Sank. *sūrya* “güneş” (bk. Edgerton, 1993, 602 *suriya*; HWAU 632; Matsui, 2023, 129; Monier-Williams, 1986, 1236) + Sank. *śrī* “ışık, parlaklık, ihtişam, görkem, güzellik; refah, esenlik, iyi talih; yüksek rütbe, güç, kudret” (bk. Edgerton, 1993, 535 *ś(i)rī*; Monier-Williams, 1986, 1098 *śrī*)

Sanskritçe kökenli *Suryaşiri* sözcüğü Uygur sivil belgelerinde üç belgede kişi adı olarak tanıklanmaktadır. Erkek adını karşılamaktadır. Bu isim Sanskritçe *sūrya* ve *śrī* sözcüklerinden oluşan bir kişi adıdır. Budizmde Buddha'yı simgeleyen güneş anlamında Sanskritçe *sūrya* sözcüğünden sonra gelen *śrī* “1. karıştırmak, kaynaştırmak, pişirmek 2. yakmak, alev almak, ışık vermek, yaymak” fiil kökünden “ışık, parlaklık, ihtişam, görkem, güzellik; refah, esenlik, iyi talih; yüksek rütbe, güç, kudret” gibi anlamlara gelmektedir. (Monier-Williams, 1986, 1098) *Śrī* sözcüğü Budist terminolojide “kuzeydeki bir devakumārikā'nın adı; Indra'nın 4 kızından birinin adı; Bodhi ağacının 8 tanrısından birinin adı; Buda Maṅgala'nın annesinin adı; Śiri-jātaka'da brahmanın kızının adı” olarak kullanılmıştır. (Edgerton, 1993, 535) Sözcük Budist tanrıların, saygın kişilerin, kutsal nesnelerin isimlerinin önünde “kutsal, mukaddes, saygın” anlamı vermek için ve kişi adlarının sonunda saygı ifadesini karşılamak için kullanılır. (Edgerton, 1993, 535; Monier-Williams, 1986, 1098)

1.35. Suvasdı “büyülü hece; şanslı, talihli”

Suvasdı [E] | III 6238a, buyruk-yönetmelik; [E] | U 5314, buyruk-yönetmelik

<< Sank. *svasti* “büyülü hece; şanslı, talihli” (bk. Edgerton, 1993, 616; HWAU 635 *suvasdı*; Matsui, 2023, 105; Monier-Williams, 1986, 1283)

Edgerton Sanskritçe *svasti* sözcüğünü “muhtemelen svastika biçiminde (altın) bir süs” şeklinde anlamlandırır. (Edgerton, 1993, 616) Monier-Williams *sv-astī* madde başında sözcüğü “esenlik, talih, şans, başarı; mutlu, başarılı” şeklinde anlamlandırır. Sözcüğün ayrıca “selam!, sağlık!, elveda!, öyle olsun!” anlamlarında özellikle mektupların başında bir selamlama terimi olduğunu veya bir onay ve tasdik ifadesi olduğunu söyler. Ayrıca bir tanrıça olarak kişileştirildiğini belirtir. (Monier-Williams, 1986, 1283)

Sanskritçe kökenli *suvasdı* sözcüğü Uygur sivil belgelerinde iki örnekte erkek adı olarak yer almaktadır.

1.36. Tarmadaz “Budist öğretinin hizmetkârı”

Tarmadaz [E] | SI Kr I/420, xz, T. [*şila*]

<< Sank. *dharmadāsa* “Budist öğretinin hizmetkârı” (bk. HWAU 678) < Sank. *dharma* “yerleşik olan şey, yönetmelik, karar, yasa, gelenek, adalet, erdem, ahlak, din, iyi iş” (bk. Edgerton, 1993, 276; Monier-Williams, 1986, 510) + Sank. *dāsa* “köle, hizmetçi” (bk. HWAU 180; Monier-Williams, 1986, 477)

Tarmadaz kişi adı Uygur sivil belgelerinde bir kez geçer. Sanskritçe *darma* “yasa, öğreti” sözcüğüne getirilen Sanskritçe *dāsa* sözcüğüyle oluşturulan isim “Budist öğretinin hizmetkârı” anlamında birleşik bir sözcüktür. Budist bir erkek adını karşılamaktadır. İsim kendisinden sonra getirilen *şila* ünvanıyla birlikte kullanılmıştır. Sanskritçe *şilavanti* ünvanının kısaltılmış biçimi olan *şila*, Budist din adamları ve üstün erdem sahibi inananlar için kullanılmaktadır. (Moriyasu, 2019, 229) Uygur sivil belgelerinde *Tarmadaz* sözcüğünün eşanlamlısı *Nom Kulı* da kişi adı olarak yer almaktadır.

1.37. Umbara “kapı çerçevesinin üst kirişi”

Umbara [E] | *U 9254/I, buyruk-yönetmelik, U. [*êlçi*]; [E] | *U 9254 / II, buyruk-yönetmelik, U. [*êlçi*]

< Sank. *umbara* “kapı çerçevesinin üst kirişi; bir Gandharva’nın adı” (bk. Matsui, 2023, 178; Monier-Williams, 1986, 217)

Sanskritçe kökenli *umbara* sözcüğü Eski Uygur sivil belgelerinde iki kez kişi adı olarak tanıklanmaktadır. Erkek adı olarak kullanılan bu isim her iki belgede de *elçi* ünvanını taşımaktadır.

1.38. Utpalam “nilüfer”

Utpalam [E] | Ch/U 7353v, karışık

Utpal < TohB *utpāl* < Sank. *utpala*, *ut-pala*, *am* “bir nilüfer türü; bir Buda’nın adı; Budizmde bir cehennem adı” (bk. Edgerton, 1993, 125; HWAU 807; Monier-Williams, 1986, 180, *ut-pala*, *am*)

Uygur sivil belgelerinde *utpalam* sözcüğü bir belgede kişi adı olarak geçer. Budist bir erkek adıdır.

1.39. Vaçir ~ Vajir ~ Basira “elmas, yıldırım, yıldırım şeklinde bir silah”

Vaçir ~ Vajir [E] | U 5663v, sözleşme; [E] 10-11. yy. | Or. 8212/147v, mektup; [E] 10-11. yy. | P. Ou. 15, mektup || **Vajir Toņa [E]** | 3 Kr. 39, sözleşme (satış) || **Basira [E]** 13-14. yy. | P. 181 Ou. r, mektup (Budist-ticari) ||

Vaçir < Soğd. *βž’yr* < Sank. *vajra* “elmas, yıldırım, yıldırım şeklinde bir silah” bk. Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 952; Edgerton, 1993, 467; HWAU 835; Lessing, 2003, 1377; Kaya, 2017, 204; Keown, 2003, 321; Monier-Williams, 1986, 913.

Basira <(<) Sank. *vajra* bk. HWAU 146, 836; Moriyasu, 2019, 211

Sanskritçe kökenli sözcük Uygurcada *vaçir* ~ *vajir* ve *basira* şekillerinde ödünçlenir.

“Sert veya kudretli olan” anlamındaki sözcük yıldırım, tanrıların ve insanüstü güçleri olan insanların kullandığı silah, büyümlü mitolojik silah anlamlarını da karşılar. Tantrik Budizm’de *vajrayāna* olarak bilinen vajra aracıdır. Monier-Williams bu silahın kuzey Budist ülkelerinde *dorje* şeklinde geçtiğini söyler. (Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 952; Monier-Williams, 1986, 913) Tibet Budizminde ortadan tutulduğunda sağa ve sola eşit biçimde şekillenen bir alet olarak tasavvur edilmiştir. Bunun bir tarafı bilgeliği, diğer tarafı ise merhameti simgeler. Bilgelik ve merhamet bütün Budaların özelliğidir. Sözcüğün elmas anlamı da bulunduğundan bu simgenin elmas gibi kırılmayan, sarsılmaz gerçeği simgelediği söylenebilir. Tibet sanatında çok kullanılır. (Kaya, 2017, 204) Budist literatürde sözcük “bir samādhi’nin adı; gelecekteki bir Buda’nın adı” şekillerinde geçmektedir. (Edgerton, 1993, 467)

Sözcük Moğolcada da *vçir*, *vaçir*, *vçir-a* şekillerinde görülmektedir. (HWAU 835) Moğolcada “yıldırım; elmas” anlamı dışında “Budist törenlerde “dayanıklı eşya”

sembolü olarak kullanılan kutsal alet” anlamına da gelmektedir. *Vaçir saguri* “yıldırım kaynağı; Budanın ışığını ulaştırdığı yer”, *vaçirtu sagurin* “Buda ışığının yeri” anlamındadır. (Lessing, 2003, 1377)

Vaçir sözcüğü 10-11. yüzyıldan 13-14. yüzyıla kadar Uygur sivil belgelerinde kişi adı olarak tanıklanmıştır. Mektup, sözleşme gibi çeşitli metinlerde yer alan sözcük herhangi bir dinî ünvan taşımamaktadır. Tek ögeli kişi adı oluşturduğu gibi kendisinden sonra gelen Türkçe *toğa* sözcüğüyle iki ögeli kişi adı oluşturmuştur.

1.40. *Vaçirasen* “yıldırımın ordusu, silahı”

Vaçirasen [E] | *U 9253, buyruk-yönetmelik

< TohA < Sank. *vajrasena* “yıldırımın ordusu, silahı” (bk. HWAU 836) < Sank. *vajra* “elmas, yıldırım, yıldırım şeklinde bir silah” (bk. Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 952; Edgerton, 1993, 467; HWAU 835; Kaya, 2017, 204; Keown, 2003, 321; Lessing, 2003, 1377; Monier-Williams, 1986, 913) + Sank. *senā* “ok; ordu, silahlı kuvvet; İndra’nın karısının adı; Sambhava’nın annesi” (bk. Monier-Williams, 1986, 1246)

Uygur sivil belgelerinde geçen *Vaçirasen* ismi Toharca üzerinden alıntılanmıştır. Sanskritçe *vajra* ve *senā* sözcüklerinden oluşmaktadır. *Senā* Sanskritçede hem kişi adı hem cins isim olarak kullanılan bir sözcük olup ayrıca Sanskritçe kişi adlarında bir ek veya ünvan olarak da kullanılmaktadır. (Monier-Williams, 1986, 1246)

Vajrasana sözcüğü ise Monier-Williams tarafından “elmas koltuk; Budizmde ellerin vücut ile çapraz ayaklar arasındaki boşluğa yerleştirildiği oturma biçimi; bir Buda’nın adı” şeklinde anlamlandırılır. (Monier-Williams, 1986, 914) Edgerton ise sözcüğün *Śyāmā*’nın hikâyesinde *Śakyamuni*’nin önceki doğumlarından biri olan bir tüccarın adı olduğunu söyler. (Edgerton, 1993, 468)

1.41. *Vibaki* “Budist bir metnin başlığı”

Vibaki [E] | U 5612 + U 5690 / II, karışık metin

†→ *vibake* < Çin. *weimojing* “bir metnin başlığı = Sank. *Vimalakīrtinirdeśa*” (bk. Edgerton, 1993, 496; HWAU 844)

Uygur sivil belgelerinde yer alan *Vibaki* kişi adı Sanskritçe bir sözcüğün Çince den ödünçlenmesiyle Uygurcada alıntılanmıştır. Erkek adını karşılayan isim, bir kez tespit edilmiştir.

1.42. Virya “erkeklik, yiğitlik, güç, kahramanlık”

Virya [E] | U 3907, sözleşme, V. [*açari*]

< Sank. *vīrya* “erkeklik, yiğitlik, güç, kahramanlık” (bk. Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 980 *vīrya*; Edgerton, 1993, 497-498 *vīrya*; HWAU 847; Keown, 2003, 332 *vīrya*; Monier-Williams, 1986, 1006 *vīrya*)

Sanskritçede “erkeklik, yiğitlik, güç, kahramanlık” anlamlarına gelen *vīrya* sözcüğü Budist literatürde dinî hedeflere yönelik canlılık, enerji, çaba, erdemli eylemlerde bulunma hazzı anlamına gelmektedir. Aydınlanmanın (bodhyaṅga) yedi faktöründen ve beş güçten (bala) biridir. (Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 980; Keown, 2003, 332)

Virya kişi adı Uygur sivil belgelerinde bir kez geçer ve *açari* ünvanlı Budist bir erkek adını karşılar. *Açari* ünvanı Sanskritçe kökenli olup Soğdça üzerinden Uygurcaya geçmiştir. “Üstat, öğretmen” anlamıyla yüksek rütbeli Budist rahipler için ünvan olarak kullanılır. (DTSI 4; HWAU 3-4; Matsui, 2023, 93; Moriyasu, 2019, 207; UW 8-9; Wilkens, 2021b, 151)

1.43. Yogaşiri “yoganın, manevi disiplinin ışığı, görkemi”

Yogaşiri [E] | SI M/7, sözleşme (borç)

<< Sank. *yogaśrī* (bk. HWAU 908) < Sank. *yoga* “bağ, bağlanma, birleştirme; manevi disiplin” (bk. Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 1033; Edgerton, 1993, 448; Keown, 2003, 340 Monier-Williams, 1986, 856) + Sank. *śrī* “ışık, parlaklık, ihtişam, görkem, güzellik; refah, esenlik, iyi talih; yüksek rütbe, güç, kudret” (bk. Edgerton, 1993, 535 *ś(i)rī*; Monier-Williams, 1986, 1098 *śrī*)

Uygur sivil belgelerinde bir kez geçen *Yogaşiri* kişi adı erkek adını karşılar. Sanskritçe *yoga* ve *śrī* sözcüklerinden oluşan bir isimdir. Sanskritçe “bağ” anlamındaki *yoga* sözcüğü Budist literatürde manevi disiplin, Budizmde tantrik uygulama da dahil olmak üzere eğitim ve tefekkür uygulaması için genel bir terim anlamını karşılamaktadır. (Buswell Jr. & Lopez Jr., 2014, 1033) Kurtuluşa ulaşma amacıyla zihin üzerinde kontrol kurmayı amaçlayan ruhsal disiplin biçimidir. Bedensel duruş ve nefes kontrolü gibi yoga uygulamaları birçok Hint dininde yaygındır. Bu uygulamalara Buda’nın döneminden kısa bir süre önce “yoga” adı verilmiştir. Buda bu teknikleri meditasyona yardımcı olarak kullanmıştır. (Keown, 2003, 340) *Yoga* Moğolcada da “birlik, bütünlük (özellikle meditasyon yoluyla tanrı ile bütünleşme); birleşme yeri, kavşak; hürmet, saygı; pek derin düşünce veya yoğunlaşma anlamlarına gelir. (Lessing, 2003, 694) Budizm terimi olarak da “derin düşünceye dalma, yoğunlaşmış düşünce” anlamındadır. (Lessing, 2003, 1710) Kişi adının ikinci unsurunda yer alan *śrī* sözcüğü ise “1. karıştırmak, kaynaştırmak, pişirmek 2. yakmak, alev almak, ışık vermek, yaymak” fiil

kökünden “ışık, parlaklık, ihtişam, görkem, güzellik; refah, esenlik, iyi talih; yüksek rütbe, güç, kudret” gibi anlamlara gelmektedir. (Monier-Williams, 1986, 1098) *Śrī* sözcüğü Budist terminolojide “kuzeydeki bir devakumārikā’nın adı; Indra’nın 4 kızından birinin adı; Bodhi ağacının 8 tanrısından birinin adı; Buda Maṅgala’nın annesinin adı; Śiri-jātaka’da brahmanın kızının adı” olarak kullanılmıştır. (Edgerton, 1993, 535) Sözcük Budist tanrıların, saygın kişilerin, kutsal nesnelerin isimlerinin önünde “kutsal, mukaddes, saygın” anlamı vermek için ve kişi adlarının sonunda saygı ifadesini karşılamak için kullanılır. (Edgerton, 1993, 535; Monier-Williams, 1986, 1098)

2.İnceleme

Uygurlarda Budist terminolojinin oluşmasında Sanskritçe, Soğdça, Toharca, Çince gibi dillerin etkisi büyüktür. Uygurlar ayrıca Budist kavramlara Türkçe karşılıklar bularak önemli Türk Budist edebiyatı eserleri de ortaya koymuşlardır. Bu çalışmada ise Eski Uygurlarda sivil belgelerde yer alan Sanskritçe kökenli Budist kavramlarla ilgili 43 adet kişi adı ele alınmış, bu kavramların Budist literatürde taşıdığı anlamlar ve kişi adı olarak kullanılış özellikleri ilgili isme ait madde başında belirtilmiştir.

Eski Uygur kişi adlarında kullanılan Budizmle ilgili kavramlar genelde *adana* “Budizmde yedinci bilinç”, *bodhi* “aydınlanma, uyanma”, *buyan* “erdem”, *darma* “Budist öğretisi”, *yoga* “bağ, bağlanma, birleştirme; manevi disiplin” gibi soyut sözcüklerden oluşurken *puşkara* “mavi lotus”, *sala* “sal ağacı”, *utpalam* “nilüfer” gibi Budizmde önemli bitki adları da Uygur kişi adlarında görülmektedir.

Uygur kişi adlarında Buda’nın ismi ve çeşitli sıfatları, sembolleriyle yer aldığı görülmektedir. Bu çalışma Budizm kavramlarıyla sınırlı olduğu için doğrudan Buddha’nın ismini taşıyan kişi adlarına yer verilmemiştir ancak Buda isminin yanına getirilen başka bir isimle birleşik sözcük biçiminde bir kavram olarak karşımıza çıkan isimler bulunmaktadır. *Budasin* “Buda’nın askeri” ve *Budaşiri* “Buda’nın ışığı, parlaklığı, görkemi” adları bu isimlerdendir. Ayrıca *Çina* “muzaffer” (*Çina*, *Çinadaz*, *Çinadaz Kulu*, *Çinasin*) ve *Suçadı* isimleri Buda’nın sıfatlarını karşılayan sözcükler olarak Uygur kişi adlarında yer almaktadır. *Aryadas*, *Aryamtiri*, *Aryaşiri* isimlerinde yer alan *arya* “soylu” sözcüğü de Buddha’yı karşılamaktadır. Yine *Surya* ve *Suryaşiri* isimlerinde yer alan *surya* “güneş” sözcüğü Budizmde Buda ile ilişkilendirilen ve Buda’ya işaret eden bir sözcüktür.

Budist kavramlardan gelen Sanskritçe kökenli bu isimleri taşıyan Uygurlar genel olarak laik Budistlerdir. Bazılarının ise taşıdıkları dinî ünvanlar dolayısıyla ruhban sınıfından kişiler oldukları anlaşılmaktadır. *Ayagka tegimlig* “Budist üstat için onursal ünvan, saygıdeğer” (ED 270a; Rybatzki, 2006, 50-52; UW 1977, 294-295), *şila* (< Sank. *śilavanti*) “Budist din adamları ve üstün erdem sahibi inananlar için ünvan” (Moriyasu, 2019, 229), *bahşı* (< Çin. *po-shih*) “Budist öğretmen, üstat” ED 321a; HWAU 138; Moriyasu, 2019, 211; Rybatzki, 2006, 222-226;

TMEN II, 271-277), *açarı* (< Soğd. < Sank.) “üstat, öğretmen” (yüksek rütbeli Budist rahipler için) (DTSI 4; HWAU 3-4; Matsui, 2023, 93; Moriyasu, 2019, 207; UW 8-9; Wilkens, 2021b, 151), *keşi* (< TohA *kāṣṣi*) “öğretmen” (HWAU 359; Matsui, 2023, 91), *tutuṇ* (< Çin.) “başlarında en yüksek ruhani Budist rütbe” (HWAU 765; Moriyasu, 2019, 234; Wilkens, 2021b, 150), *tayşi* (< Çin.) “büyük öğretmen” (HWAU 663; Moriyasu, 2019, 230) Uygurların taşıdığı dinî ünvanlardır. Uygur sivil belgelerinde Budist kişi adları taşıyan *Buyan Temür* ve *Umbara* isimli şahısların da *elçi* ünvanı taşıdıkları görülür.

Uygur sivil belgelerinde yer alan Sanskritçe kökenli kişi adları incelendiğinde bu isimlerin bir kısmının aracı bir dil olmadan direkt Sanskritçeden ödünçlenirken büyük kısmının ise Soğdça, Toharca ve Çince gibi diller vasıtasıyla ödünçlendiği görülmektedir. *Çina*, *Kryavidi*, *Surya*, *Umbara* gibi isimler aracısız olarak Sanskritçeden alıntılanmıştır. *Çodaki*, *Sanadas*, *Sangi*, *Suçadı*, *Utpala* isimleri Toharcadan; *Bodi*, *Buyan*, *Çakir* isimleri Soğdçadan; *Vibaki* ismi ise Çinceден ödünçlenmiştir. Bu isimler arasında *Vajir* / *Basira* kişi adı Uygurcada iki farklı yol ve biçimde alıntılanmıştır. Ayrıca incelenen sivil belgelerde en sık kullanılan Budist kişi isimlerinden olan *Buyan*, Uygur sivil belgelerinde hem *buyan* hem de *punya* şeklinde iki farklı biçimde ödünçlenmiştir.

İncelenen Budist Uygur kişi adları çoğunlukla bir veya birkaç belgede az sayıda örnekle tanıklanmaktadır. *Buyan* sözcüğünün ise çok sayıda belgede ve isimde dikkat çekici sıklıkta tercih edildiği görülmektedir. Uygur sivil belgelerinde en sık kullanılan Budist isimlerindendir. *Buyan* sözcüğü tek başına kişi adı oluşturduğu gibi çok sayıda ikili isimde, ayrıca *Buyana*, *Buyançuk*, *Buyantu* gibi türemiş isimlerde, *Buyançog*, *Punyabodi*, *Punyaşiri* gibi birleşik isimlerde tanıklanmaktadır. Çoğu Budist Uygur ismi bir veya birkaç örnekle tanıklanırken *buyan* isminin farklı kuruluş ve kullanılış özellikleriyle sıklıkla tercih edilmesi dikkat çekicidir.

İncelenen Budist Uygur isimleri çok büyük oranda tek ögeli şekilde kişi adı oluşturmaktadır. İki ögeli kişi adlarında ise Sanskritçe sözcüklerin daha ziyade Türkçe sözcüklerle bir arada kullanıldığı görülmektedir. Sadece *Darma Vatsa* ikili isminde iki Sanskritçe sözcük bir arada tercih edilmiştir. Budist kavramların daha ziyade Türkçe kökenli *buka*, *kotana*, *şınkur*, *togrıl*, *toṇa* gibi güç ifade eden hayvan isimleriyle, *kaya*, *temür*, *taş* gibi sertlik ve sağlamlık ifade eden çeşitli sözcüklerle birlikte kullanılmış olması dikkati çekmektedir. Çocuğun yaşaması dileğini ifade eden *turmuş*, tam ve mükemmel oluşunu ifade eden *tükel*, ünvan ismi olan *tigin* de Budist isimlerde kullanılan diğer Türkçe sözcükler arasındadır. Ayrıca Türkçe *kul* sözcüğü *Buyan Kulı* ve *Çinadaz Kulı* isimlerine gelerek kelime grubu niteliğinde isimler oluşturmuştur. *Çinadaz Kulı* kişi adında aynı anlama gelen Sanskritçe *dāsa* ve Türkçe *kul* sözcüklerinin bir arada kullanımı dikkat çekicidir.

İncelenen Budist kişi adlarının çoğu basit yapıda sözcüklerdir. Sadece *Buyana*, *Buyançuk* ve *Buyantu* isimleri türemiş yapıdadır. Bunlardan ilk ikisi Türkçe

yapım ekleriyle, son isim ise Moğolca bir yapım ekiyle oluşturulmuştur. *Buyana* isminde bulunan +A vokatif ekini Röhrborn “hypostatischer Nominativ von Eigennamen (?)” şeklinde açıklarken M. Erdal aslen +(y)A seslenme eki olan bu ekin kişi adlarında yapım eki olarak yer aldığını belirtir. (Erdal, 2004, 144; OTWF 57; UW, 1977, 35) *Buyançuk* ismi Türkçe +(X)çUk küçültme eki (OTWF 44-47), *Buyantu* ismi ise bir şeye sahip olmayı, o şeyde bulunmayı ifade eden adlar yapan Moğolca +tU isimden isim yapım ekini almıştır. (Poppe, 2016, 67)

İncelenen Uygurca kişi adları arasında birleşik yapıda olanlar da bulunmaktadır. Bunlar çoğunlukla *bodi*, *dasa*, *mitra*, *sena*, *şiri* gibi belirli sözcüklerle oluşturulmuş iki Sanskritçe sözcükten oluşan birleşiklerdir. Sadece *Açbodi* ve *Buyançoğ* isimlerinde Sanskritçe sözcükler Türkçe *aç* ve *çoğ* sözcükleriyle birlikte kullanılmıştır.

Uygur sivil belgelerinde birleşik kişi adı kuruluşunda en sık kullanılan sözcük Sanskritçe *şiri* ismidir. Uygur sivil belgelerinde *Abişiri*, *Aryaşiri*, *Çanaşiri*, *Darmaşiri*, *Punyaşiri*, *Suryaşiri*, *Yogaşiri* birleşik isimlerinde sözcüğün ikinci kısmında yer alır. Sanskritçede Budist tanrıların, saygın kişilerin, kutsal nesnelerin isimlerinin önünde “kutsal, mukaddes, saygın” anlamı vermek için ve kişi adlarının sonunda saygı ifadesini karşılamak için kullanılan sözcük “ışık, parlaklık, ihtişam, görkem, güzellik; refah, esenlik, iyi talih; yüksek rütbe, güç, kudret” gibi anlamlara da gelmektedir. (Edgerton, 1993, 535; Monier-Williams, 1986, 1098)

Budist Uygur kişi adlarında en sık kullanılan birleşik isim oluşturan bir diğer sözcük ise *dāsa* “köle, hizmetçi” (HWAU 180; Monier-Williams, 1986, 477) ismidir. *Aryadas* “Buda’nın kölesi, hizmetkârı”, *Biryadaz* “mertliğin hizmetkârı, (Budizmde) dinî hedeflere yönelik çabanın hizmetkârı”, *Çinadaz* “muzafferin yani Buda’nın hizmetkârı”, *Gukidaz* “gizemin hizmetkârı”, *Sanadas* “Budist cemaatin, topluluğun kölesi”, *Tarmadaz* “Budist öğretinin hizmetkârı” isimlerinde isim sahibinin çeşitli Budist kavramlara aidiyetini ifade etmektedir.

Sanskritçe *senā* sözcüğü Budist Uygur isimlerinde birleşik sözcük oluşturan diğer bir isimdir. “Ok; ordu, silahlı kuvvet” anlamlarına gelen sözcük (Monier-Williams, 1986, 1246) Uygur belgelerinde *Çinasin* “muzafferin, Buda’nın ordusu”, *Puşkarasin* “lotusun ordusu”, *Vaçirasen* “yıldırımın ordusu” isimlerinde birlikte kullanıldığı isimle kelime grubu niteliğinde birleşik sözcükler oluşturmaktadır.

Ayrıca *Aryamtiri*, *Salamitri* isimlerinde yer alan *mitra* “arkadaş” (Edgerton, 1993, 432; Monier-Williams, 1986, 816) ve *Açbodi*, *Punyabodi* isimlerinde yer alan *bodhi* “aydınlanma, uyanma” (Edgerton, 1993, 402; HWAU 183; Monier-Williams, 1986, 734) sözcükleri Uygur kişi adlarında birleşik isim kuruluşuna katılan sözcüklerdir.

Sonuç

Eski Uygur sivil belgelerinde yer alan Sanskritçe kökenli Budist kavramlarla ilgili 43 adet kişi adının incelendiği bu çalışmada bu kavramların Budist literatürde taşıdığı anlamlar ve filolojik yönden kişi adı olarak kullanılış özellikleri ele alınmıştır.

Eski Uygur kişi adlarında yer alan ve incelenen Budist kavramlar; Budist literatüre ait çeşitli soyut kavramlar, bitki adları ve ayrıca Buda'yı temsil eden çeşitli sıfat ve sembollerden oluşmaktadır. Bu isimler arasında Buyan kişi adının ilgili dönemde kullanım sayısı ve çeşitliliği dikkati çekmektedir. Budist Uygur isimlerini taşıyan kişiler ise genel olarak laik Budistler olmakla birlikte bazılarının taşıdıkları *açari*, *ayagka tegimlig*, *bahşı*, *şila*, *tayşi*, *tutuş* gibi dinî ünvanlar dolayısıyla ruhban sınıfından kişiler oldukları anlaşılmıştır.

Eski Uygurlarda Budist kavramların ad verme geleneği üzerinden incelendiği bu çalışmada Uygur Budizmine çeşitli yollardan giren Budist kavramlar incelenmiş, bu isimlerin geldikleri diller vasıtasıyla Soğd ve Tohar Budizminin Uygurlardaki etkisi görülmüştür. Sanskritçe sözcüklerin Uygurcada Türkçe ya da Moğolca türetim ekleri alabilmesi, zaman zaman çeşitli ses değişiklikleriyle alıntılanması, iki ögeli kişi adlarında sıklıkla Türkçe adlarla kullanılması bu sözcüklerin dilde benimsendiğini, Türkçenin kullanım alanı içinde değerlendirildiğini göstermektedir.

Buyan ~ *punya*, *vajir* ~ *vaçira* örneklerinde olduğu gibi belli bir Sanskritçe sözcüğün Uygurcaya farklı dillerden ödünçlenerek girmesi bize Uygur dilinin beslenme kaynaklarının çeşitliliğini, dil alışverişinin zenginliğini göstermektedir.

Budizmin soyut ve somut kavramlarıyla kişi adlarında dahi bulunacak kadar Uygurları etkilediği, hem din adamlarının isimlerinde hem de sıradan Budistlerin isimlerinde tercih edildiği görülmüştür. Uygurcada alıntılanan Sanskritçe bu sözcükler Türkçe ve hatta Moğolca ek ve sözcüklerle birlikte kullanılarak Türk dilinin kullanım alanları içinde değerlendirilmiştir. Bu çalışmayla Uygurlarda Budizmin etkisi kişi adları üzerinden incelenmeye çalışılmıştır.

Kısaltmalar

bk. : Bakınız

bs. : baskı

Çev. : çeviren

Çin. : Çince

DEMT : A Dictionary of Early Middle Turkic bk. Boeschoten, 2022

DTSI	: Drevnetyurkskiy Slovar' bk. Nadelyaev vd., 1969
E	: erkek
Ed.	: editör
ED	: An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish bk. Clauson, 1972
Haz.	: hazırlayan
HWAU	: Handwörterbuch des Altuigurischen Altuigurisch – Deutsch – Türkisch bk. Wilkens, 2021a
Mo.	: Moğolca
OTWF	: Old Turkic Word Formation: A Functional Approach to the Lexicon bk. Erdal, 1991
s.	: sayfa
Sank.	: Sanskritçe
Soğd.	: Soğdça
SUK	: Sammlung uigurischer Kontrakte bk. Yamada, 1993
TMEN	:Türkische und mongolische elemente im neupersischen bk. Doerfer, 1963
TohA	: Toharca A
TohB	: Toharca B
Tü.	: Türkçe
UW	: Uigurisches Wörterbuch bk. Röhrborn, 1977
VEWT	:Versuch eines etymologischen Wörterbuchs der Türksprachen bk. Räsänen, 1969
yy.	: yüzyıl

İşaretler

[...]	: metinde okunamayan yerleri gösterir.
*	: tahmine dayalı şekil
<	: bu şekilden gelir.

<< : aracı bir dil vasıtasıyla bu dilden gelir.

†→ : düzeltilmiş şekli gösterir.

Kaynakça

- Aksan, D. (2009). *Her yönüyle dil ana çizgileriyle dilbilim* (5. bs.). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Boeschoten, H. (2022). *A dictionary of early middle turkic*. Brill.
- Buswell Jr., Robert E., & Lopez Jr., Donald S. (2014). *The princeton dictionary of buddhism*. Princeton University Press.
- Clark, L. V. (1975). *Introduction to the uyghur civil documents of east turkestan (13th-14th cc.)*. [Doktora tezi, Indiana University]. UMI Dissertation Services.
- Clauson, G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth-century turkish*. Oxford University Press.
- Çandarlıoğlu, G. (2004). *Sarı uygurlar ve kansu bölgesi kabileleri (9-11 asırlar) (genişletilmiş 2. bs.)*. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Doerfer, G. (1963-1975). *Türkische und mongolische elemente im neupersischen* (Cilt I-IV). Franz Steiner Verlag.
- Edgerton, F. (1993). *Buddhist hybrid sanskrit grammar and dictionary* (Cilt II, 6. bs.). Motilal Banarsidass.
- Erdal, M. (1991). *Old turkic word formation: A functional approach to the lexicon* (Cilt I-II). Otto Harrassowitz.
- Erdal, M. (2004). *A grammar of old turkic*. Brill.
- Gharib, B. (2004). *Sogdian dictionary*. Farhang Publications.
- Günay, Ü. & Güngör, H. (2021). *Başlangıçlarından günümüze türklerin dini tarihi* (3. bs.). Bilge Kültür-Sanat.
- Hamilton, J. (1986). *Manuscripts ouïgours du ix^e-x^e siècle de touen-houang* (Cilt I-II). Peeters.
- İnan, A. (2023). *Tarihte ve bugün şamanizm materyaller ve araştırmalar* (12. bs.). Altınordu Yayınları.
- İzgi, Ö. (1987). *Uygurların siyasî ve kültürel tarihi (hukuk vesikalarına göre)*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları: 72.

- İzgi, Ö. (1989). *Çin elçisi wang yen-te'nin uygur seyahatnamesi*. Türk Tarih Kurumu.
- Kaya, Korhan. (2017). *Buddhizm sözlüğü*. Doğu Batı Yayınları.
- Keown, Damien. (2003). *A dictionary of buddhism*. Oxford University Press.
- Keskin, B. (2022). *Eski uygur türkçesi hukuk belgeleri*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Klimkeit, H. J. (2009). Türk orta asyasında budizm. (M. T. Berbercan, Çev.). *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* , 1 (26), 93-108. (Orijinal çalışma 1990'da yayımlandı).
- Lessing, F. D. (2003). *Moğolca-türkçe sözlük* (Cilt 1-2). (G. Karaağaç, Çev.). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Li, J. (1996). *Tulufan Huihuwen Shehui Jingji Wenshu Yanjiu*. Xinjiang Renmin Chubanshe.
- Matsui, D. (2023). *Old uigur administrative orders from turfan*. Brepols.
- Monier-Williams, S. M. (1986). *A sanskrit-english dictionary* (10. bs.). Motilal Banarsidass.
- Moriyasu, T. (2019). *Corpus of the old uighur letters from the eastern silk road*. Brepols.
- Nadelyaev, V. M., Nasilov, D. M., Tenişev, E. R., & Şçerbak, A. M. (1969). *Drevnetyurkskiy slovar'*. Akademiya Nauk SSSR.
- Ögel, B. (2020). *Türk mitolojisi* (Cilt I-II, 8. bs.). Altınordu Yayınları.
- Poppe, N. (2016). *Moğol yazı dilinin grameri*. (G. Karaağaç, Çev.). Türk Dil Kurumu Yayınları. (Orijinal çalışma 1974'te yayımlandı).
- Porció, T. (2022). Orta asya halkları ve budizm. (G. Salur, Çev.). *Türk Kültürü*, 15 (1), 167-195.
- Räsänen, M. (1969). *Versuch eines etymologischen wörterbuchs der türksprachen*. Suomalais-Ugrilainen Seura.
- Röhrborn, K. (1977). *Uigurisches wörterbuch (Lieferung 1 a-agrıg)*. Franz Steiner Verlag.
- Ruben, W. (2000). *Eski metinlere göre budizm* (3. bs.). (L. Bozkurt, Çev.). Okyanus Yayıncılık. (Orijinal çalışma 1947'de yayımlandı).

- Rybatzki, V. (2006). *Die personennamen und titel der mittelmongolischen dokumente*. Publications of the Institute for Asian and African Studies 8.
- Sakaoğlu, S. (2001). *Türk ad bilimi I giriş*. Türk Dil Kurumu.
- Tekin, T. (1995). *Türk dillerinde birincil uzun ünlüler*. Simurg Kitapçılık ve Yayıncılık.
- Tezcan, S. (1984). Uygur'lar. *Türk Ansiklopedisi* (33. Cilt, ss. 148-155) içinde. Milli Eğitim Basımevi.
- Tokyürek, H. (2024). Eski uygur kozmolojisinde güneş: astronomik bilgiden kutsal anlama. *Türk Dilleri Araştırmaları*, 34 (1), 63-95.
- Tuguşeva, L. Y. (2013). *Uygurskie delovie dokumentı x-xiv vv. iz vostochnogo turkestana*.
- Türk Dil Kurumu. (2009). *Türkçe sözlük* (10. bs.). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uzuntaş, H. (2022). *Eski uygur türkçesinde yer ~ yir belgeleri*. Paradigma Akademi.
- Vér, M. (2019). *Old uyghur documents concerning the postal system of the mongol empire*. Brepols.
- Wilkens, J. (2021a). *Handwörterbuch des altuigurischen altuigurisch – deutsch – türkisch / Eski uygurcanın el sözlüğü eski uygurca - almanca - türkçe*. Universitätsverlag Göttingen. 10.17875/gup2021-1590.
- Wilkens, J. (2021b). Batı uygur kağanlığı ve ötesinde budizm. (B. N. Kırmızıgül, A. Arıcan & K. Çalış, Çev.). *Bitig Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 1 (1), 103-152.
- Yamada, N. (1993). *Sammlung uigurischer kontrakte* (Cilt II). J. Oda, P. Zieme, H. Umemura & T. Moriyasu (Haz.). Osaka University Press.
- Sayit, M. ve Yüsüp. İ. (2000). *Qedimki uygur yeziqidiki vesiqiler*. Şıncan Halk Neşriyatı.
- Zeren, M. E. (2022). Göktürk ve uygur dönemi yazıtlarında budizm'in izleri ve etkileri. A. Bedir, B. Soykan & U. C. D. İmamoğlu (Haz.), *Uluslararası Prof. Dr. Halil İnalçık Tarih ve Tarihçilik Sempozyumu Bildiriler 1. Cilt* içinde (ss. 689-705). Türk Tarih Kurumu. 10.37879/9789751749987.2022.37

İLK DÖNEM CUMHURİYET ROMANLARINDA DİVAN ŞAİRLERİNİN İZLERİ

Derya ÇETİN*

Özet

Bu çalışmada ilk dönem Cumhuriyet romanlarında Divan şiiri kaynaklarının nasıl kullanıldığı incelenmiş, dönem yazarlarının Divan şiirine ve şairlere bakış açıları değerlendirilmiştir. Divan şiiri bireysel konuları, imaj dünyası ve kullandığı dil dolayısıyla Tanzimat Dönemi'nden itibaren eleştirilmiştir. Millî edebiyat döneminde başlatılan Yeni Lisan hareketiyle dilde sadeleşme hızlanır, Türkçeye mal olmamış Arapça ve Farsça kelimelerin kullanımından vazgeçilir. Cumhuriyet'in ilanından sonra Türk Dil Kurumunun kuruluşuyla Türkçenin gelişimi yönünde çalışmalar artar. Bu süreçte Divan edebiyatına yönelik eleştiriler de söz konusudur. Bu eleştiriler kimi zaman romanlarda da dile getirilir. Cumhuriyet'in ilk döneminde yeni değerler hayata geçirilirken geçmişin çeşitli kurumları da geçerliliğini kaybeder. Batı'ya yüzünü çeviren kimi yazar ve şairler Divan edebiyatının sanat anlayışına karşı bir tavır takınırlar. İncelediğimiz Cumhuriyet'in ilk yıllarında yazılan romanlarda ise Divan şairlerinin bir değer olarak anıldıkları görülmektedir. Genellikle Fuzûlî, Bâkî, Nedim, Şeyh Galip gibi isimler eserlerde kendine yer bulur. Romanlarda şairlerin mısra-ı bercesteri ve şiirlerinden örnekler karşımıza çıkar.

Anahtar Kelimeler: Cumhuriyet, divan, eleştiri, roman, şiir.

THE INFLUENCE OF DIVAN POETS ON NOVELS OF THE EARLY REPUBLICAN ERA

Abstract

This study examines how sources from Divan poetry were utilized in early Republican novels and evaluates the perspectives of authors from that period toward Divan poetry and its poets. Due to its focus on individual themes, rich imagery, and complex language, Divan poetry had been subject to criticism since the Tanzimat era. With the advent of the New Language movement during the National Literature period, the process of linguistic simplification accelerated, and the use of Arabic and Persian words that had not become part of the Turkish lexicon was abandoned. After the proclamation of the Republic, efforts to improve and modernize the Turkish language increased, particularly with the establishment of the Turkish Language Association. In this context, Divan literature became a target of critical discourse, and such critiques occasionally found expression in novels as well. During the early Republican period, while new values were being introduced, various institutions of the past gradually lost their relevance. Some writers and poets, having turned their gaze toward the West, adopted a critical stance toward the artistic principles of Divan literature. However, the novels analyzed in this study—written in the early years of the Republic—reveal that Divan poets were still regarded as figures of value. Poets such as Fuzûlî, Bâkî, Nedim, and Şeyh Gâlib frequently appear in these works. Examples of their poetry, including notable verses (mısra-ı berceste), are also cited within the narratives..

Key words: Cumhuriyet, novel, Divan, poem, criticism.

Giriş

Divan edebiyatı 13. yüzyılda başlayıp 19. yüzyıla kadar varlığını sürdüren güçlü bir geleneğe sahiptir. Arapça, Farsça ve Türkçe kelime hazinesinden beslenen ve zamanla oluşan imaj dünyasıyla müstakil bir mahiyet kazanan bu edebî yapı,

* Doktora Öğrencisi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı ABD
E posta: dcecin_@hotmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1655-1398>

özellikle Batılılaşma süreciyle beraber sorgulanmaya başlar. Devlet yapısında görülen çözülme, yöneticiler ve halk arasında giderek derinleşen uçurum devletin kurtuluşu için çözüm arayanları dil meselesi üzerinde de düşünmeye iter. Bir tarafta aydınların gidip gördükleri Batı'da tanıdıkları bir edebiyat sahası, okur profili söz konusuysa diğer tarafta İslamiyet öncesinden uzanıp gelen ve yıllardır Divan edebiyatının gölgesinde kalan bir halk edebiyatı vardır. Divan edebiyatı âdeta Osmanlı İmparatorluğu'nun edebî çehresidir. Başlangıcı, zirve dönemi ve yetkin sanatçıların azalmasıyla giderek zayıflaması hep devletle aynı çizgi üzerinde seyreder. Bunda şüphesiz ki sultanların çoğunun bu sahada eser sahibi olmalarının ve Divan edebiyatı sanatçıların desteklemelerinin etkisi vardır. Fakat şu husus da göz ardı edilememelidir: Özellikle Fars edebiyatı estetiğini taklitte başlayan süreç altı asır içerisinde bize özgü bir forma bürünmüş; Fuzûlî, Bâkî, Nedîm, Şeyh Galip gibi çok güçlü kalem erbapları tarafından icra edilmiştir.

1839 yılında Tanzimat Fermanı'nın Mustafa Reşit Paşa tarafından Gülhane Parkı'nda okunmasıyla sadece siyasî ve toplumsal alanda değil kültürel yapıda da etkili olan değişimler yaşanır. Tanzimat edebiyatı sanatçıları toplumsal konulara eserlerinde yer verirken Divan edebiyatına da eleştiri oklarını yöneltirler. Bunlar içerisinde en önde gelen isim Namık Kemal olur. “Lisan-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir” makalesinde Divan edebiyatının hayal dünyasını kocakarı masallarına denk tutar. Ziya Paşa'nın tertip ettiği *Harabat* isimli antolojide Divan şiirini öven halk şiirini ise yeren ifadeleri Namık Kemal'i *Tahrir-i Harabat* ve *Takip* isimli eleştirileri yazmaya sevk eder. Tanzimat edebiyatının birinci döneminde şairler, genellikle Divan edebiyatının biçimsel özelliklerine bağlı kalıp içerikte yenilik yaparken ikinci dönem iki alanda da yeni arayışlar içine girer. Fakat birinci dönem söz konusu olan toplumsal konular ikinci dönem yerini bireysel temalara bırakır, Divan şiirinin kapalı ve bireysel yapısına benzer eserler ortaya çıkar. Dönemin siyasî atmosferinin de etkisiyle sonraki Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âti dönemlerinde de aynı yapı devam eder. Tanzimat'ın birinci döneminde hedeflenen fakat ulaşılamayan dilde sadeleşme çabası *Genç Kalemler* dergisi etrafında toplanan sanatçılar sayesinde amacına ulaşır. Ömer Seyfettin'in yazdığı “Yeni Lisan” makalesi Millî edebiyat anlayışının ve millî lisanın manifestosu niteliğindedir.

Bu dönemde Divan edebiyatına dönük eleştiriler devam ederken ayrıca “Divan edebiyatı”, “eski Divan şiiri” gibi adlandırmalarla söz konusu anlayışın artık geçerliliğini kaybettiği vurgulanır. Ömer Faruk Akün, *İslam Ansiklopedisi*'nin “Divan edebiyatı” maddesinde bu tavrın Divan edebiyatına köhnemiş, millî olmayan bir çehre kazandırma çabasının neticesi olduğunu belirtir (Akün, 1994: s.389).

Divan şiirine hücum eden isimlerden biri de Mehmet Âkif Ersoy olur. Sözü'nün gerçek olmasını her şeyin üstünde tutan şair, *Safahat*'ında Divan şiirini eleştiren ifadelerle yer verir. Millî edebiyattan sonra Cumhuriyet Dönemi'nde de Divan şiirine karşı eleştiriler görülmektedir. Öyle ki eserlerinde mazinin geniş yer tuttuğu ve Divan şairlerine göndermeler yapan Ahmet Hamdi Tanpınar 1930'lu

yıllarda lise müfredatında Divan edebiyatının kaldırılmasını önerir (Doğan, 2016: s.143-154). Bu yıllarda eski- yeni tartışmaları toplumun her alanında kendinden söz ettirdiği gibi edebiyatta da devam eder. Bu tartışmanın etkisi ve yazarların Divan şiirine yaklaşımları roman kurgularına da yansır.

1.İlk Dönem Cumhuriyet Romanlarında Divan Şairlerinin İzleri

Divan edebiyatının Cumhuriyet Dönemi şiiri üzerindeki etkileri ve erken dönem Cumhuriyet romanlarında edebî dönemler üzerine çalışmalar literatür taramalarında görülmektedir. Bu çalışmada incelenen yirmi iki roman doğrultusunda Divan şiirinin nasıl ele alındığı ve hangi sanatçılarla ne sıklıkla karşılaşıldığı üzerinde durularak romanlarda sanatçıların Divan şiiri geleneğine bakış açılarının ortaya konulması amaçlanmıştır. Divan edebiyatı sanatçıları ele alınırken alfabetik sıralama esas alınmıştır.

1.1.Bâki (1526/27- 1600)

Cumhuriyet'in ilk dönem romanlarında en fazla zikredilen şairlerin başında Bâki, Fuzûlî, Nedim, Şeyh Galip gibi güçlü isimler gelir. Tanpınar'ın *Huzur* romanında Bâki ile Goethe ve Andre Gide mukayese edilir. İhsan'a göre Bâki'nin tek eksiği bizim onu bir Goethe veya Gide şöhretine kavuşturamamamızdır (Tanpınar, 2020: s.267-268). İhsan'ın ağzından aktarılan bu ifadeler Tanpınar'ın Bâki'yi şiirimizin önemli bir değeri olarak gördüğünü kanıtlar niteliktedir. Çünkü eserde devam eden konuşmalara bakıldığında Mümtaz'ın ve İhsan'ın mustarip oldukları konuların başında gençlerin eski edebiyata ait eserleri okumamaları gelir. Tanpınar, bu durumu yüzünü sadece Batı'ya çeviren gençlerin Asya'nın zenginliklerinden habersiz olmalarına bağlar.

Divan şiirinin önemli özelliklerinden biri parça güzelliğine dayanmasıdır. Öyle ki bazen şiiri oluşturan onlarca mısra arasından sadece biri zihinlerde yer ederek nesilden nesle aktarılır ve bir özdeyiş mahiyetine bürünür. Bunlara “mısra-ı berceste” adı verilir. Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul*'unda Bâki böyle bir mısraıyla karşımıza çıkar. Romanın ana kahramanı Adnan, saraya yakınlığı ile bilinen, sağlam bir karaktere sahip olmayan Hidayet'in evinde verilen bir toplantıdadır. Konuşulan mevzu medeniyettir, konuşanlar bu kavramı eski ve yeni cephesinden tartışırlar. Medeniyetin konfor olduğunu savunan yeni taraftarı Haldun, sözlerini Bâki'nin “Bâki kalan bu kubbede hoş bir seda imiş.” (Kuntay, 2022: s.92) mısraıyla bitirir. Kahramanın eskiye karşı olmasına rağmen geçmişe ait bir değer olan Divan şiirine başvurması; bu geleneğin kendini kabul ettiren, toplumun yaşantısında izler bırakan bir yönünün de olduğunu göstermesi bakımından dikkate değerdir. Medeniyetin timsali olarak Londra helalarını göstermekten çekinmeyen kahraman, sözünü Divan şiirinin özlü söyleyişiyle neticelendirir. Mithat Cemal'in kurguladığı söz konusu konuşmada Bâki'nin bu mısraını aynı zamanda Divan edebiyatının akıbeti için de kullanmış olabileceğini düşünmek mümkündür, lâkin ondan da geriye sadece hoş bir sada kalmıştır. Nitekim Mithat Cemal'in şair kimliği de vardır hatta Halit Fahri Ozansoy onu “aruzun tantanalı şairi” olarak isimlendirir. Ona göre Mithat Cemal, Doğu ile Batı

arasında, iki cephenin karıştığı bir yerdedir. Dış görünüşü, yaşantısı Batı'dan; duygu ve nükteleri ise Doğu'dan gelir (Ozansoy, 2016: s.198). Bu bağlamda yazar, Divan şiiri hakkındaki görüşlerini kahramanların ağzından dile getirir. Bu şiir artık icra edilmese de mısraları dillerde dolaşmaktadır. Hayatta her şeyin geçici olduğunu, ölümlü insandan geriye kalanın bir hoş söz olduğunu dillendiren Bâki'nin mısraları romanlarda bu görüşü savunan düşünceleri destekler tarzda kullanılır.

1.2.Enderunlu Vâsıf (1786-1824)

Romanlarda karşımıza çıkan bir diğer Divan şairi Enderunlu Vâsıf'tır. Tanpınar'ın "o devirde çekirdek hâlinde Hüseyin Rahmi'dir." (Tanpınar, 2001: s. 83) şeklinde değerlendirdiği şair, şarkılarında İstanbul'un sosyal yaşantısını dile getirir. Tanpınar'a göre Nedim'le kıyaslandığında Enderunlu Vâsıf'ın eski terbiyenin yetiştirdiği orta seviyede bir adam olduğu görülür (Tanpınar, 2001: s.85). *Üç İstanbul*'da Bâki'nin mısraının özdeyiş şeklinde kullanımının benzerini Mehmet Rauf *Halas*'ta Enderunlu Vâsıf'ın mısraıyla örnekendirir. Roman kahramanı Nihat, ülkenin içinde bulunduğu işgalden duyduğu rahatsızlığı arkadaşı Sabahattin Bey'le paylaşınca Sabahattin Bey'in kendisiyle aynı görüşte olmadığını görür. Azınlıklara ait olan Sproting Kulüp'te oturup içkisini yudumlayan Sabahattin Bey kayıtsızlığını Enderunlu Vâsıf'ın "Gam ü şadi-i felek böyle gelir, böyle gider." (Rauf, 2020: s.57 mısraıyla dile getirir. Dünyada her şey sonludur, yaşanan keder de olsa neşe de neticede hepsi gelip geçicidir. Onun için bu haller üzerinde çok durmamak yaşanan her hâli dünyanın nizamına bağlamak gerekir.

II. Abdülhamid Dönemi'nden II. Meşrutiyet'e uzanan süreci, Sinekli Bakkal Sokağı fonunda anlatan Halide Edip de Enderunlu Vâsıf'ı eserinde zikreder. Güzel sesiyle tanınan eser kahramanı Rabia'nın gençlik ve neşe dolu hali, Vehbi Dede'ye Vâsıf'ın "On beş yaşında bir oynaş, on beş yaşında bir oynaş..." mısraını hatırlatır (Adıvar, 2020: s.155). Vâsıf da Nedim gibi roman kahramanlarına neşeyi ve eğlenceyi anımsatır.

1.3.Eşrefoğlu Rûmî (?-1469)

Enderunlu Vâsıf'ın yaşama sevincini ve eğlenceyi şiirleriyle dillendirmesi gibi bazı Divan şairleri de dünyanın geçiciliğini, manevi hayatın daimiliğini eserlerinde konu edinirler. Bu şairlerden biri Eşrefoğlu Rûmî'dir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu *Yaban* romanında mutasavvıf şairlerden biri olan Eşrefoğlu Rûmî'ye yer verir. Bu durumun oluşmasında tasavvufun yazarın hayatında da bir yer teşkil etmesinin etkisi vardır. Tanpınar, Yakup Kadri'nin tasavvufla olan bağını yaratılışı ve insanın doğasını sorgulamasına bağlar (Tanpınar, 2003: s.254). Romanda yazar, "Arı biziz, bal bizdedir" sözünü Eşrefoğlu Rûmî'ye mal eder. Fakat söz konusu mısra 15. veya 16. yüzyılda yaşadığı düşünülen Bektaşî şairi Hasan Dede'ye aittir. Söz Eşrefoğlu'nun bir cezbe halinde dillendirdiği "Sanırsın Eşrefoğlu'yam/ Ne Rûmî'yem ne İznîkî/ Benem ol dâim ü bâkî/ Göründüm sûretâ insan" (Gölpınarlı, 1972: s. 258-259) mısralarına karşı söylenmiştir. Yakup Kadri'nin mısraların şairlerini karıştırması bir bilgi yanlışlığıdır.

olarak değerlendirilebileceği gibi romanın gerçekliğini vurgulayan bir kullanım olarak da düşünülebilir. Çünkü psikolojik bir çöküntü içinde, bulunduğu yere ait olamayan Ahmet Celal'in bir mısraın şairini hatırlayamaması çok doğaldır.

1.4.Fuzûlî (?-1556)

Cumhuriyet'in ilk dönem romanlarında adı en fazla geçen şair 16. yüzyılın önemli isimlerinden Fuzûlî'dir. Türkçe, Arapça ve Farsça divanlar tertip eden, özellikle Leyla ile Mecnun mesnevisiyle, Su Kasidesi ve Kerbela olayını anlatan *Hadikatü's-Sueda* kitabıyla tanınan şaire birçok romanda gönderme yapıldığı görülür. Daha önce zikredilen şairlerde olduğu gibi Fuzûlî'nin de özdeyiş hâline gelmiş mısralarının eserlerde kullanımı söz konusudur. Peyami Safa'nın *Mahşer* romanında Çanakkale Cephesi'nden döndükten sonra iş bulamayan Nihat'la; Reşat Nuri Güntekin'in *Ateş Gecesi*'nde Milas'a sürgün edilen Murat'ın yarına dair umutları Fuzûlî'nin "Gün doğmadan meşime-i şebden neler doğar!" mısraıyla özetlenir. Kişinin umutsuzluğa kapıldığı zamanlarda söylenen "Gün doğmadan neler doğar." özdeyişi bu ifadelerin tam karşılığıdır. *Ateş Gecesi*'nde Murat'ı himaye eden kaymakam ona kitaplar getirir fakat Murat, çocukken evde *Muhammediye* ve *Fuzûlî Divanı*'ndan başka kitap bulunmadığı için okumaya çok hevesli bir genç değildir. İçinde bulunduğu gurbet ise onu yavaş yavaş kitaplara yaklaştırır (Güntekin, 1975: s. 107). Evlerde *Muhammediye* ile *Fuzûlî Divanı*'nın yan yana bulunması onun halk arasında kabul gördüğünü ve eserlerine kıymet verildiğini göstermektedir. Reşat Nuri Güntekin'in bir diğer romanı olan *Dudaktan Kalbe*'de Şem'i Dede de eskiden *Fuzûlî Divanı*'nı okuduğunu söyler (Güntekin, Yayın yılı yok: 255).

Cumhuriyet'in ilk dönem romanları arasında yer alan *Zaniyeler*'de Selahattin Enis, hayat kadını Fitnat'ın gözünden Birinci Dünya Savaşı yıllarındaki İstanbul'u, halkın yozlaşmasını, ahlakın bozulmasını gözler önüne serer. İstanbul'un hâli Fitnat'ın aklına Fuzûlî'nin bir mısraını getirir:

Ne verseler ana şâkir ne kılsalar şâd" olan bu İstanbul, hudutlarda, Çanakkale'nin yamaçlarında ölen çocukları için, belki etrafımı rahatsız ederim diye fazla hıçkırıkla ağlamaktan bile çekiniyor ve çekindiği içindir ki gözyaşlarını yalnız kendi içine akıtıyor ve ekmeğinin tuzunu yalnız kendi gözyaşlarından alıyor (Enis, 2022: s. 33-34).

Söz konusu mısra Fuzûlî'nin "Hayât sarf idüben derd kılmışam hâsıl/ Sirişk-i âl ü ruh-ı zerd kılmışam hâsıl" beyitiyle başlayan müseddesinden alınmıştır (Kılınç, 2021: s.688). İstanbul'un çaresizliğini anlatmak için kullanılan söz, başına ne gelirse gelsin buna razı olma anlamını barındırır. Eserde Fuzûlî'nin mısraına bu şekilde yer verilmesi Divan şiirinin kendi dönemini aşan insan duygu ve duyarlılığını ifade etmedeki gücünü örnekendirir niteliktedir. Bunda Fuzûlî'nin sözü kullanmadaki yetkinliği ve tesiri de önemli bir yer tutmaktadır. Yirminci yüzyılda yaşayan Fitnat, İstanbul'un durumunu anlatacak en uygun ifadeleri 16.

yüzyıl şairi Fuzûlî’de bulur. Aradan geçen onca zamana rağmen Fuzûlî şiirleriyle kalıcılığını sürdürmektedir.

Yirminci yüzyılda yaşarken Fuzûlî’ye başvuran bir diğer roman kahramanı Safiye Erol’un *Ciğerdelen*’indeki Mimar Turhan Tuna’dır. Genç Türkiye’nin yurt dışında eğitim görmüş mimarlarından olan Turhan Tuna’nın hayali; memleketine hizmet etmek, özellikle de Edirne’nin imar planını hazırlamaktır. Bu yüce gayenin yanında bir de Canzi isimli kahramana duyduğu aşk vardır. Bu iki aşkın ateşi arasında kalan Turhan Tuna, kendini Fuzûlî’nin “Öyle sermestim ki idrak etmezem dünya nedir?” mısraındaki ruh hâli içerisinde bulur (Erol, 2023: s. 30). Aştan başı dönen kahraman içinde yaşadığı dünyanın bile farkında değildir âdeta aşk onun aklını başından almıştır.

Safiye Erol *Kadıköyü’nün Romanı* isimli eserinde Fuzûlî’nin adını zikrederken aynı zamanda yaşadığı dönemde edebî çevrelerin Divan şiirinin tahliline yönelik tavrını eleştirir. Roman kahramanlarından Bedriye, mutsuz bir evlilikten sonra müzik eğitimi almak için yurt dışına gider. İstanbul’da bulunan ilk eşinin kız kardeşi Mihriban Hanım’a mektuplar gönderir. Mihriban Hanım da Bedriye’ye İstanbul’la ilgili havadisler yazar. Bu mektupların birinde Mihriban Hanım, Bedriye’ye âşık olan Necdet isimli kahramanla karşılaşmalarını anlatır. Bu karşılaşmalarında Mihriban Hanım, Necdet’e Fuzûlî’den bir beyit okur ve Necdet’le bu beyti şerh ederler:

Burada nasıl oldu bilmem, düşünmeden Fuzûlî’den bir beyit okudum:
“Akıl meydanını zindân-ı belâ bilmez henüz! Kim ki bir müddet
cünun mülkünü seyran etmedi.”

Necdet düşündü düşündü ve sonra dedi ki:

-Evet, Fuzûlî’nin bu beyti biraz evvelki sözlerime misaldir. Cünûn mülkü, gaflet âlemi demektir. Emellerle, ümitlerle yaşamak ve gençlik ateşinin vadettiği saâdetlerin çıkageleceğine inanmak demektir. Akıl meydanı ise emellerin ölüne mahkûm olduğunu anlamaktır. Elbette ki cünun mülkünde seyran tatlıdır ve bu seyrandan sonra akıl meydanı insana zindân-ı belâ görünür.

Gülüştük. Edebiyat profesörlerimiz bizim Fuzûlî’yi böyle keyfimize göre tefsir ettiğimizi duysalar, küplere binerler, dedik (Erol, 2022: s. 238).

Bu diyalogla Safiye Erol, sadece belli kalıplara bağlı kalarak şiirleri tahlil etmenin doğru olmadığını okuyucuya sezdirir. Mihriban ve Necdet’in kendi algıları ve anlayışları doğrultusunda şiiri tahlil etmelerinin edebiyat profesörlerini memnun etmeyeceği kahramanın ağzından dile getirilir.

Fuzûlî denince akla gelen temaların başında aşk, kimsesizlik, yalnızlık vardır. Yusuf Ziya Ortaç’ın *Göç* romanının kahramanı Nihat Ahmet, İstanbul’un içinde bulunduğu işgal atmosferi sebebiyle Anadolu’ya kaçır. Nihat Ahmet, İzmit

Sultanisi'ndeki görevine başlamak için trende giderken içine bir gariplik çöker, yanındaki vagonda Fuzûlî'nin bir gazeli söylenmektedir: “Ne yanar kimse mana âteş-i dilden özge/ Ne açar kimse kapum bâd-ı şabâdan gayrı!” Kendi kendime gülümsüyorum: Bir edebiyat muallimine de ancak böyle Fuzûlî ile seyahat yakıştır!” (Ortaç, 2020: s. 122). Şair kimsesizliğini dile getirdiği mısralarda gönlündeki ateşten başka kimsenin onun için yanmadığını, sabah rüzgârı dışında kimsenin kapısını açmadığını söyler. Eserdeki bu kullanımla Fuzûlî'nin insan duyarlılığı ve insanın duygu dünyasını anlatmadaki derinliği vurgulanır.

1.5.Karamanî Kâmi (?-1545/46)

Cumhuriyet romanlarında Divan şiirinin sadece tanınmış şairleri karşımıza çıkmaz. Reşat Nuri Güntekin'in bir *Kadın Düşmanı* isimli eserinde 16. yüzyıl Divan şairleri arasında yer alan ve adına tezkirelerde rastlanan Karamanlı Kâmi'nin mısraı zikredilir. Arkadaşlarının “Homongolos” olarak çağırdıkları Ziya, arkadaşı Necdet'e yazdığı mektuplarda okul yıllarını anlatır. Ziya'nın kaldığı yatılı okulda idare gerektiği gibi çalışmaz, okul temizlenmez, duvarlar her sene aynı karartılarla kaplıdır. Bu durumu ise şikâyet edebileceği kimse yoktur. Ziya bu durumu Karamanlı Kâmi'nin mısraıyla özetler: “Varâk-ı mihr ü vefâyı kim okur, kim dinler!” (Güntekin, 2003: s.146). Artık kimse vefâ ve aşk sayfasını okumamaktadır. Söz konusu ifade kişilerin duyarsızlığını birbirlerini dinlemediklerini örneklendirmiştir. Tıpkı Fuzûlî'de olduğu gibi Karamanlı Kâmi'de de içinde bulunan hâletiruhiyeyi en iyi şekilde anlatma gücü söz konusudur.

1.6.Nedim (1681-1730)

Divan şiirinin zirve dönemlerinden biri de 17. yüzyıldır. “Ma'lûmdur benim sühanım mahlas istemez / Fark eyler anı şehrimizin nüktedanları” (Macit, 2012: s.12) diyen Nedim, Lale Devri ile özdeşleşen bir şairdir. Dönemin eğlencelerini, mesire yerlerini coşkulu bir dille şiirlerinde anlatır. Özellikle şarkı nazım biçiminde verdiği örneklerle pek çok şaire kaynaklık eder. İlk dönem Cumhuriyet romanlarında eğlence ve şarkı denildiğinde roman kahramanlarının aklına ilk gelen şair Nedim'dir. Tanpınar'ın *Huzur* romanında Mümtaz İhsan'ın da katkılarıyla eski edebiyat zevkini kazanmıştır, onun sevdiği şairler arasında Nedim vardır. Osman Cemal Kaygılı *Çingeneler* isimli romanında Kâğıthane eğlencelerinden bahsederken Nedim'e gönderme yapar: “...adamin canına canlar katan Kâğıthane'de belki biraz da nedimvari bir hayat yaşayacağız” (Kaygılı, 2022: s. 187). Peyami Safa'nın *Canan* romanında Lâmi, âşık olduğu Canan'ı görmek için onun evine gider. Canan'ı evde bulamayan Lâmi kadının odasına gidip orada onu beklemeye karar verir. Bu sırada odadaki aynaların çokluğu Lâmi'yi şaşırtır ve aklına Nedim'in bir mısraı gelir: “Mest-i nâzım, bakıp âyineye hodbin oldu” (Safa, 2022: s. 91). Nazlı sevgili aynalardaki güzelliğini seyrettikçe kendine hayran olmuştur.

Reşat Nuri Güntekin'in *Akşam Güneşi* romanında (M...)e hükûmet doktoru olarak atanan ana kahramana yöreyi gezdirmek için bir çavuş eşlik etmektedir. Pek çok

şey hakkında malumatı olan bu çavuş Nâbî'den ve Nedim'den beyitler de okur (Güntekin, 1970: s. 7). Selahattin Enis *Zaniyeler*'de Yahya Cemal'e Nedim'den bir beyit okutur: "Yahya Cemal kendinden geçmiş, gözleri daha fazla süzük Nedim'in bir beytini tekrar ediyordu: Bir elinde gül bir elinde câm geldin sâkiyâ/ Hangisin alsam gülü yahut ki câmı ya seni" (Enis, 2022: s. 75). Âşıkler meclisinde içki dağıtan sâkinin bir elinde gül diğer elinde kadeh vardır. Âşık üç güzel şeyden hangisini seçeceğini bilemez: gül, kadeh ve sâkinin kendisi. Burada kastedilen sâki sevgilidir. Bu beyit, Nedim'in "Mest-i nâzım kim büyüttü böyle bî-pervâ seni/ Kim yetiştirdi bu güne servden bâlâ seni" mısralarıyla başlayan gazelinde alınmıştır (Macit, 2017: s.271). Yine aynı eserde Yahya Cemal, Nedim'den başka bir mısra okur: "Nîm sun peymaneyi sâki tamam ettin beni mısraını diline dolamıştı" (Enis: 2022, s. 154). Âşık, sâkinin sunduğu yarım kadehle kendinden geçip sarhoş olmuştur. Bu mısraları söyleyen Yahya Cemal de iyice sarhoş olduğunun farkındadır.

Romanlarda Nedim'in geçtiği yerlere bakıldığında eğlence, içki meclisleri, kadın konularında onun mısralarına yer verildiği görülür. Ayrıca Selahattin Enis *Zaniyeler*'de Yahya Cemal olarak isimlendirdiği kahramana bol bol Nedim'den mısralar okutarak Yahya Kemal'in Nedim'i sevdiğine gönderme yapar.

1.7.Nefî (1572-1635)

Hiciv ve kaside şairi olarak tanınan Nefî, 17. yüzyıl Divan şiirinin önemli isimleri arasında yer alır. İlk dönem Cumhuriyet romanlarında Nefî'nin hicivlerine gönderme yapılır. Halide Edip *Sonsuz Panayır*'da İkinci Dünya Savaşı yıllarında İstanbul'da görülen yozlaşmayı anlatırken yasa dışı yollarla zenginleşen kahramanlar çizer. Bu kahramanlardan biri Samet Şaşırtmaç'tır. Halide Edip onu anlatırken "Nefî'nin *Sihâm-ı Kaza*'sına layık, müstehcen ve galiz bir şahsiyet" ifadelerini kullanır (Adivar, 2016: s. 121). Bu ifadelerle hem Nefî'nin hicivlerini bir araya getiren *Sihâm-ı Kaza* isimli eserindeki keskin dili hem de adı geçen kahramanın en aşağı sıfatları hak ettiği vurgulanır.

Romanlarda Nefî'nin hicivleri dışında gazelleri ve *Sâkinâme*'si de anılır. Reşat Nuri Güntekin'in *Yeşil Gece* romanında Ali Şahin öğretmen olarak İstanbul dışına atanır. Bu gencin, Dârümuallimîn'e girmeden önce medrese tahsili almasından hoşlanan Maarif Nezareti Tedrisat-ı İptidaiye Birinci Şube Müdürü Basri Bey, onu enfiye çekmeye davet eder ve bu esnada Nefî'nin bir mısraını söyler: "Ehl-i dil birbirini bilmemek insaf değil" (Güntekin, 1990: s. 10). Gönül dünyaları birbirine benzeyen insanların birbirini tanımamaları insafsızlıktır, doğru değildir. Şube müdürünün söylediği mısra, Nefî'nin "Tûtî-i mu'cize gûyum ne desem lâf değil/ Çarh ile söyleşemem âyinesi sâf değil" beytiyle başlayan gazelinde alınmıştır. Gazel, İtri tarafından bestelenmiştir (Akkuş, 2018: s. 8). Selahattin Enis'in *Zaniyeler* romanında Fitnat'ın evinde toplananlar içip eğlenirler. İçki çeşitleri içinden rakıyı öven Kerami Bey Nefî'nin *Sâkinâme*'sinden bir mısra okur: "Hürmetin inkâr eden âlemde hürmet görmesin" (Enis, 2022: s. 156). "Rakıya hürmet etmeyen insan kendisi de dünyada hürmet görmesin." ifadesi özellikle eğlenceye ve keyfine düşkün kişilerin Divan şiirindeki kimi mısraları

kendi tavırlarını tasdiklemek adına kullandıklarını gösterir. Kahramanın içkiyi övmesi toplum tarafından yargılanabilecekken o bu düşüncesini Nef'î'nin mısraına dayandırarak mesuliyeti Divan şairine yükler.

1.8.Na'îlî-i Kadîm (1608-1666) ve Neşatî (1623-1674)

Na'îlî-i Kadîm ve Neşatî 17. yüzyıl Divan edebiyatında etkili olan, kapalı söyleyişe sahip sebkîhindi akımının önemli temsilcileri arasında yer alırlar. Bu iki şaire Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanında bir arada rastlanır. Nuran'ın geleceği gün Mümtaz'ın yegâne dostu Nâ'îlî'nin mısraları olur: “Kadem kadem gece teşriî Nâîlî o mehin /Cihan cihan elem-i intizara değmez mi” (Tanpınar, 2020: 176). Ay gibi güzel sevgilinin gece adım adım gelişi çekilen bunca özlem yüküne değer. Mümtaz eski şiir hakkında konuştuklarında sevdiği şairler arasında Nâ'îlî'yi de sayar. Romanında Nuran'ın geldiği günlerin sabahında Mümtaz'a arkadaşlık eden şair Nâ'îlî iken Nuran'ın gidişinde ona yarenlik eden Neşatî olur: “Gittin ammâ ki kodun hasretile canı bile/ İstemem sensiz olan sohbet-i yârânı bile beytini Nuran da Mümtaz'la beraber tekrarları.” (Tanpınar, 2020: s. 176). Giden sevgili arkasında hasrete gömülmüş bir can bırakır, onun yokluğunda dostların sohbetleri bile tatsızdır, âşık onları dahi dinlemek istemez. Zikredilen isimler Tanpınar'ın sevdiği şairler arasında yer almaktadır (Tanpınar, 2000: 185). Kendisi de bir şair olan Tanpınar, Na'îlî'de kavuşmanın tadını, Neşatî'de ayrılığın hüznünü bulur.

1.9.Şeyh Galip (1757-1799)

Divan edebiyatı on sekizinci yüzyılda yavaş yavaş etkisini yitirmeye, daha doğrusu yetkin sanatçılar yetiştirmemeye başlar. Şeyh Galip, Divan edebiyatının son güçlü temsilcisi kabul edilir. Şair, *Hüsn ü Aşk* isimli alegorik mesnevisiyle tanınmaktadır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanının ana kahramanı Mümtaz, Şeyh Galip'in hayatıyla ilgili bir roman yazmaya çalışır. Bu, roman yazma düşüncesi onu o kadar kuşatır ki Nuran'la gezdikleri İstanbul'un tarihî mekânlarında Şeyh Galip'e dair bir iz bulmaya ve onu duymaya çalışır. Mümtaz'a göre Şeyh Galip, hayatı şaheser olan bir şahsiyettir, insan da tıpkı onun gibi sanat eseri niteliği taşıyabilecek bir hayata sahip olmalıdır (Tanpınar, 2020: s. 133). Romanda ayrıca III. Selim'in kız kardeşi Beyhan Sultan ile Şeyh Galip'in aşklarına gönderme yapılır. Mümtaz, Yenikapı Mevlevihanesi'nde yapılan bir ayine iştirak ettiğinde onların aşklarını düşünür.

Selahattin Enis *Zaniyeler*'de Yahya Cemal'in Nedim dışında beyitlerini okuduğu bir diğer şair Şeyh Galip'tir. *Sinekli Bakkal*'da ise Şeyh Galip'in Mevlevî geleneğine bağlı olmasına atıfta bulunulacak şekilde Galip Dede ifadesi kullanılır, Rabia onun şiirlerinin bestelerini seslendirir.

1.10.Şeyhülislam Yahya (1561-1644) ve Taşlıcalı Yahya (1488-1582)

Uzun yıllar şeyhülislamlık görevini ifa eden Şeyhülislam Yahya, Reşat Nuri Güntekin'in *Değirmen* romanında yer alır. Eserde abartılan basit bir zelzelenin

neticesinde tetkik için gelen heyetin boş boş dolaşmaları onun “Birbirine girdiler dolaplarla âblar/ Âblar galip gelince döndüler dolaplar” (Güntekin, 1970: s. 95) mısralarıyla özetlenir. Su değirmeninde dolaplarla suyun birbirine karışması neticesinde suyun galibiyeti dolapları döndürür. Burada da yapılacak bir şey olmamasına rağmen iş yapacak kişi sayısının çok olması değirmende birbirine karışmış su ve dolap ile ifade edilir. Sonunda yapacak bir şey olmadığını gören insanlar oradan ayrılır. Dönmek kelimesi hem işlemek hem de gitmek anlamlarına gelecek şekilde kullanılarak aynı zamanda bir ironi de yapılmıştır.

Şehzade Mustafa’nın ölümü üzerine yazdığı mersiye ile tanınan Taşlıcalı Yahya, 16. yüzyıl divan şairlerindendir. *Çamlıca’daki Eniştemiz* romanında Hacı Vamık Efendi, garip huyları ve ilerleyen yaşlarında kadınlara düşkünlüğüyle tanınır. Eşinin kendisini terk etmesiyle iyice derbeder bir hayat süren Hacı Vamık’ı pek çok kişi aldatır. Bir gün kendisini ayna karşısında tetkik ederken Taşlıcalı Yahya’nın beytini hatırlar: “Bu bir ziba revîştir; akil ol, divane sansınlar!” (Hisar, 2022: s. 155). “Bu güzel yolda sen akıllı ol da diğerleri seni deli sansın.” ifadeleriyle Hacı Vamık kendine nasihat eder, artık o da gerçeği anlamıştır ama iş iştenden geçmiştir.

Sonuç

Divan edebiyatı köklü geleneği ve yüzyılları aşan sanatçılarıyla romanlarda karşımıza çıkan önemli kaynaklardan biridir. İncelenen romanların yirmi ikisinde Divan edebiyatı sanatçılarına yer verilmiştir. En çok ismi geçen Divan edebiyatı sanatçıları Fuzûlî (7 yerde), Nedim (5 yerde), Nef’î (4 yerde), Evliya Çelebi (4 yerde) ve Şeyh Galip (3 yerde)’tir. Bu isimleri Bâkî (2 yerde), Enderunlu Vâsıf (2 yerde), Eşrefoğlu Rûmî (1 yerde), Karamanlı Kâmi (1 yerde), Na’îlî (1 yerde), Neşâtî (1 yerde), Süleyman Çelebi (1 yerde), Şeyhül’l-İslam Yahya (1 yerde), Taşlıcalı Yahya (1 yerde) takip etmektedir. Divan edebiyatı sanatçılarının adının en fazla geçtiği romanlar *Sinekli Bakkal* ve *Zaniyeler*’dir. *Sinekli Bakkal*’da Enderunlu Vâsıf, Nef’î, ve Şeyh Galip; *Zaniyeler*’de ise Nef’î, Nedim ve Şeyh Galip adları geçer.

İncelenen romanlar Cumhuriyet’in ilanından sonraki son elli yıl içerisinde yazılmıştır. Bu dönemde özellikle eski yerini yeniye bırakmaya; yeni değerler, dil ve kültür anlayışı şekillenmeye başlamıştır. Kimi zaman eskiye şiddetli taarruzlar söz konusu olmuştur. İncelenen romanlarda Divan edebiyatına yönelik eleştirilere dair herhangi bir bulguya rastlanmaz. Aksine Divan edebiyatı şairleri özlü söz halini almış mısraları, insanî duygu ve halleri en iyi şekilde anlatmaları yönüyle ele alınır.

Romanlarda geçen şairlere ve şiir örneklerine bakıldığında Cumhuriyet’in ilk yıllarında Divan şiirinin bir klasik haline geldiği görülür. Kahramanların ağzından dökülen mısralar onların duygu ve düşüncelerinin değerini pekiştirir niteliktedir. Kimi dünyaya meyli kimi dünyanın geçiciliğini vurgulamak için bu mısralara başvurur. Hatta bu edebiyatın miadını tamamladığına inananlar bile söz aralarında ona atıfta bulunmaktan geri duramazlar. Fuzûlî gibi şairlerin divanlarının evlerde kutsal kitaplarla yan yana olduğu ifade edilir, kahramanlar yaşadıkları olayları, hâlleri onların sözleriyle özetler.



Romanlardaki bu tarama çalışması Divan şiirinin şairler referans alınarak eserlerde yer aldığını gösterir. Eserlerde yer alan Divan edebiyatı sanatçıları adeta belli temaların temsilcileri durumundadır. Aşk denince Fuzûlî, eğlence ve neşede Nedîm’le Enderunlu Vâsıf, tasavvufta Şeyh Galip, Eşrefoğlu Rûmî gibi isimler akla gelir. Bu bakımdan Divan şiiri daha çok soyut yönüyle eserlerde kendine yer bulur. O bir nevi duygularla düşüncelerin tercümanı konumundadır. Yazarlar Divan şiirinin ifade yetkinliğine inanıyor olacaklar ki pek çok eserde onun mısralarına yer verirler.

İncelenen romanlarda Divan edebiyatı sanatçılarına başvurulma sıklığı aşağıdaki tablodaki gibidir:

Tablo 1: Divan edebiyatı sanatçıları

	Huzur	Üç İstanbul	Halas	Sinekli Bakkal	Yaban	Çamlıca'daki Eniştemiz	Zeyno'nun Oğlu	Mahşer	Ateş Gecesi	Dudaktan Kalbe	Zaniyeler	Cığerdelen	Göç	Bir Kadın Düşmanı	Canan	Akşam Güneşi	Sonsuz Panayır	Yeşil Gece	Fahim Bey ve Biz	Değirmen	Kadıköy'nün Romanı	Çingeneler
Bâki	X	X																				
Enderunlu Vâsıf			X	X																		
Eşrefoğlu Rumî					X																	
Evliya Çelebi		X		X		X	X															
Fuzûlî								X	X	X	X	X	X								X	
Karamanlı Kâmi														X								
Nedim	X										X				X	X						X
Nef'î				X							X						X	X				
Na'îlî	X																					
Neşâtî	X																					
Süleyman Çelebi																			X			
Şeyh Galip	X			X							X											



Şeyhü'l-İslam Yahya																				X		
Taşlıcalı Yahya						X																

Kaynakça

- Adıvar, H. E. (2020). *Sinekli Bakkal*. Can Yayınları.
- Adıvar, H. E. (2016). *Sonsuz Panayır*. Can Yayınları.
- Akkuş, Dr. M. (2018). *Nef'i Divanı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Akün, Ö. F. (1994). Divan Edebiyatı. *İslam Ansiklopedisi*, 9, 389-427.
- Doğan, Z. (2016). Doğu Batı Arasında İki Mütereddit: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay. *Mediterranean Journal of Humanities*, VI, 143-154.
- Enis, S. (2022). *Zaniyeler*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Erol, S. (2023). *Ciğerdelen*. Kubbealtı Neşriyatı.
- Erol, S. (2022). *Kadıköyü'nün Romanı*. Kubbealtı Neşriyatı.
- Gölpınarlı, A. (1972). *Türk Tasavvuf Şiiri Antolojisi*. Milliyet Yayınları.
- Güntekin, R. N. (1970). *Akşam Güneşi*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- Güntekin, R. N. (1975). *Ateş Gecesi*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- Güntekin, R. N. (2003). *Bir Kadın Düşmanı*. İnkılâp Kitabevi.
- Güntekin, R. N. (1970). *Değirmen*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- Güntekin, R. N. (1990). *Yeşil Gece*. İnkılâp Kitabevi.
- Hisar, A. Ş. (2022). *Çamlıca'daki Eniştemiz*. Everest Yayınları.
- Kaygılı, O. C. (2022). *Çingeneler*. İthaki Yayınları.
- Kılınç, A. (2021). *Fuzûlî Divanı*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Kuntay, M. C. (2022). *Üç İstanbul*. Oğlak Yayınları.
- Macit, M. (2012). *Nedim Divanı*. TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Ortaç, Y. Z. (2020). *Göç*. İnkılâp Kitabevi.
- Ozansoy, H. F. (2016). *Edebiyatçılar Geçiyor*. Dergâh Yayınları.
- Safa, P. (2022). *Canan*. Ötüken Neşriyatı.
- Tanpınar, A. H. (2001). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. Çağlayan Kitabevi.
- Tanpınar, A.H. (2003). *Edebiyat Dersleri*. Yapı Kredi Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2000). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A.H. (2020). *Huzur*. Dergâh Yayınları.

REŞİT BARAN’IN MAHÇUPLAR ADLI UYARLAMA PİYESİNİN GIDEON TOURY’NİN BETİMLEYİCİ ÇEVİRİ KURAMI BAĞLAMINDA İNCELENMESİ¹

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

¹ 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 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 adan Baran hakkında, yapılmış çok fazla güncel çalışma bulunmamaktadır². Onun hakkındaki

² 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 Keflioğlu (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 kültür’ kapsayan bir bütün olarak değerlendiren Toury, çevirinin başlangıç noktası olarak erek kültürü alır ve bunu da **“kabul edilebilirlik”** (İng. acceptability Alm. Akzeptabilität) kavramı ile ifade eder. Gideon Toury’ye göre (1980-1995) bu terim, çeviri metinlerde gözlenebilen iki eğilimden biridir³ 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

³Toury’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)⁴.

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 komedy 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 boğamamıştır” (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.

Uyarlama Eserin Yazarı Reşit Baran⁵

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

⁴ Eugène Marin Labiche hakkında daha fazla bilgiye Safiye Sarp’ın Philippe Soupault’tan çevirdiği *Eugène Labiche Hayatı ve Eserleri* adlı eserinden ulaşılabilir.

⁵ 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/turktiyatrosu/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 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*)⁶ 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

	Kaynak Eser	Uyarlama Eser
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

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

Öncül Norm, Uyarlama Öncesi ve Uyarlama Süreci Normları

İncelemek amacıyla seçtiğimiz uyarlama 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 uyarlama 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 zaafalarını 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 tıktırır. Dolayısıyla Labiche'in eserlerinde görülen bu evrensel hususlar, onun eserlerinin farklı kültürle uyarlanması da kolaylaştırmaktadır. Üzerinde çalıştığımız *Mahçuplar* adlı eser konusu bakımından kaynak eserle aynıdır. Bazı diyalogların içeriğinde değişikliğe gidilmiş, bazıları çıkarılmış veya uyarlama esere bazı diyaloglar eklenmiştir. Ancak yapılan tüm bu değişiklikler, kaynak metnin olay örgüsünü farklılaştıracak ölçüde değildir. Nitekim Baran'ın uyarlama sırasında neyi değiştirip neyi olduğu gibi aktaracağı ile ilgili aldığı bu kararlar süreç normlarını ifade eder.

Biçimsel (Matriks) Normlar

Mahçuplar adlı uyarlama 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
“GARADOUX — Misafir mi?...Belediyeye gidip nikâh işleriyle meşgul olacağımızı unutmayın sakın kayınpederim! THIBAUDER Unutur muyum hiç... (Cécile’e yavaşça.) Şunu başımdan sav bari! CÈCİLE Mösyö Garadoux, biraz benimle gelir misiniz? GARADOUX Hay, hay, Matmazel, hay hay... Nereye gidiyoruz? CÈCİLE Çiçeklerimi sulamağa!	“ŞEYDA — 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. APDÜLVEHAP — Tabii Bayım..Tabii..Merak etmeyin. (Gül’e yavaşça) Aman heyecandan öleceğim..İki talip karşıkarşıya⁷ gelecekler..Çabuk bunu dışarıya çıkar. GÜL (Şeydaya)- Bay Şeyda, bana refakat etmek istemez misiniz?..

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

GARADOUX, <i>soğuk bir tavır takınır.</i> Ya!.. Fakat güneş de öyle yakıyor ki... CÈCİLE İyi ya işte! Çiçeklerim de susuzluktan kavruldu. Hadi! Gelin! GARADOUX Memnuniyetle! CÈCİLE, <i>kendi kendine</i> Bir tırnağını daha kırsa, ne iyi olur! <i>Omelette a la Follembuche havası</i> Gelin mösyö sulayalım çiçekleri, Size minnettar olacaklar Güzel koku, bol renklerle Zahmetimizi karşılayacaklar. GARADOUX Emredersiniz efendim. THIBAUDER, <i>kendi kendine</i> Ne yapacağım ben şimdi? CÈCİLE Gelin gelin sulayalım çiçekleri, Güzel koku, bol renklerle Zahmetimizi karşılayacaklar Hadi gelin sulayalım çiçekleri. GARADOUX. Peki, sulayalım çiçekleri, Ama ne olacak emeklerim, Sizden mükâfat beklerim, Gidelim sulayalım çiçekleri. THIBAUDER, <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>)	ŞEYDA- Volontiyeye Bayanım..Nereye gidiyoruz?. GÜL- Gül fidanlarını sularız. (<i>Kendi kendine</i>) İnşallah sularken tırnaklarının biri daha kırılır. ŞEYDA- Avek plezir Bayanım. (<i>Çıkarlar.</i>) APDÜLVEHAP, (Müthiş sabırsızlanır.) (Yalnız)- 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! Diymeyeceğim. 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 düzeldi. KÂMİL, (<i>Ortadan girer</i>)- Avukat Bay Şayan.. (<i>Çıkar</i>) APDÜLVEHAP- Eyvah.. Şimdi girecek.. Ben bari gidip de bir kolalı yaka takayım.. (<i>Apdülvehap sağdan çıkarken, orta kapıda Şayan gözüdür.</i>)” (Baran, 1936, s. 14-15).
--	--

BEŞİNCİ SAHNE (THIBAUDIER, ANNETTE)

THIBAUDER, *yalnız*. 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...

ANNETTE, dip taraftan seslenir.-M. Frèmissin.

(*sağ taraftan çıkar.*)

THIBAUDER, *telâşla*.- İşte geldi!...Ne diyeceğimi şaşırdım. (*Üstüne başına bakar.*) Ah!.. Üstüm başım da berbat...dur hele, gidip siyah elbiselerimi giyeyim! (*Frèmissin dipten girerken, o solda bulunan ilk kapıdan çıkar.*)”

(Sarp, 1954, s. 15-17).

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 sularsınız. (*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

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

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 uyarlama eserde 4. ve 5. sahnenin birleştirilmesiyle uyarlama eserde bir sahne eksilmiş, buna bağlı olarak aynı sahneye karşılık gelen diyalog sayıları arasında büyük farklılıklar ortaya çıkmıştır. Nitekim aslında 4. sahneden itibaren uyarlama 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 uyarlama 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, uyarlama 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, uyarlama 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 Frémisin, 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 Frémisin, 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, Frémisin'i babasıyla tanıştırmak için ısrarcı davranır ve Frémisin'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 Frémisin'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 Frémisin baş başa kalırlar. Ancak her ikisinin de utangaçlığı ve sıkılganlığı sebebiyle Frémisin gelmesinin asıl nedenini söyleyemez. Bunun yerine gül fidanı almak için geldiğini söyler.	Gül, Şayan'ın babasından kendisini istemediğini öğrenir. Şayan Gül'e mahcup bir insan olduğunu söyler ve bu konuyla ilgili mahkemedeki 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 çağırmak üzere çıkar.
X. Sahne	Cécile, Frémisin'in babasından kendisini istemediğini öğrenir. Frémisin Cécile'e sıkılgan bir insan olduğunu söyler ve bu konuyla ilgili mahkemedeki 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.

	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.	
XI. Sahne	Yalnız kalan Frèmissin Thibaudier’le konuşmaya cesaret edemediği için bir mektup yazar ve saatin üzerine bırakarak oradan uzaklaşır.	Apdülvehap’a saatin üzerine bir mektup bıraktığını ve birazdan cevabını almaya geleceğini söyler ve koşarak çıkar.
XII. Sahne	Thibaudier’e saatin üzerine bir mektup bıraktığını ve cevabını almaya geleceğini söyleyerek çıkar.	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.
XIII. Sahne	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.	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.
XIV. Sahne	Mektubu Annette’ye teslim etmek için beklerken odaya Garadoux girer. Onun kendisine hediye olarak aldığı	Apdülvehap, Şayan’a verdirmek üzere kızına yazdırdığı mektupta isim belirtmediği için zarfın üzerine

	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 yazdirdığı 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 yazdirdığı 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	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 gerçekleşebileceğinin 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.	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.
XIX. Sahne	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.	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.
XX. Sahne	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 kızı Cécile'i ister. Thibaudier de evlenmelerine izin verir.	—

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 kırılabilecek olan nikâh aracılığıyla yapmaktayız. Bununla birlikte Frémisin'in sayfa 17 ve 18'deki konuşması da tespit ettiğimiz zaman dilimini doğrulamaktadır. Öğle vakti yapılacak olan nikâh Frémisin'in Garadoux'a ait bir gerçeği ortaya çıkarmasıyla birlikte iptal edilir ve Cécile ile Frémisin 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
“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). CÉCILE — Hayır. Saat <u>ondan evvel</u> kalktığını görmedik...(s.7) THIBAUDIER — (...) On beş gündür buraya yerleşti...<u>bugün de gidip nikâh</u> muameleleriyle meşgul olacağız (s.9). THIBAUDIER — (...) “Bu mühim meseleyi halletmek üzere <u>bugün</u> ona refakat edecektim; rahatsızlığım buna mâni oldu, tek başına sizinle görüşmeye gelecek...” (s.12). GARADOUX — Misafir mi ...Belediyeye gidip nikâh işleriyle meşgul olacağımızı unutmayın sakın sevgili kayınpederim! (s.15) GARADOUX. — Belediyeye gidecektik ya... Çabuk olun biraz... (s.33).	“KÂMİL, (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). GÜL—Saat <u>ondan evvel</u> odasından çıkmaz ki..(s.) APDÜLVEHAP —<u>Bugün</u> de nikâh için belediyeye gideceğiz (s.9). APDÜLVEHAP — Bu haberi gelip bizzat size vermek isterdim, ama kabil olmadı (...) Haşiye: Bugün <u>öğleden evvel</u> Bay Şeyda'nın size gelmesi muhtemeldir (s. 11). ŞEYDA — 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). ŞEYDA, — Saat <u>on bir buçuk..Saat on ikide</u> Belediyeye gideceğiz (s.27).

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

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

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 yerileştirme işlemine başvurusudur. 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 başkışısı 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>
THIBAUDIER: Baba	APDÜLVEHAP: 50 yaşında son derece mahcub, saf bir adam.
JULES FREMISSIN: Talip	ŞEYDA....30: Züppe, Gül’ün taliblisi bir adam.
ANATOLE GARADOUX: Talip	ŞAYAN....25: Avukat mahcub.
CÈCİLE: Thibaudier’nin kızı	KÂMİL....20: Saf bir uşak.
ANNETTE: 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>
“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). (...) “GARADOUX, tuvaletine devamla. — Hamarat arılar gülleri dolaşmaya başlarken, siyah başlı çalıkuşu...” (s. 13).	“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). (...) “ŞEYDA, (Devamla) — 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 siö⁸” (s. 13).

⁸ 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 ekleme 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 ifadeler⁹ :
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 mudur, yoksa gelinlik kız mıdır, nedir?</u> (...)

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

⁹ 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.

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

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

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

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”, “zâfindan istifade etmek”, “utangaçlıktan ağız açamamak”, “kıpırmızı kesilmek”, “dili tutulmak”, “ağzından kaçırılmamak”, “güle düşkün olmak”, “kabak başına patlamak”, “bülbul gibi konuşmak”, “kızarıp bozarmak”, “kapıdan döndürmek”, “ödü kopmak”, “hatırına gelmek”, “gözü ilişmek”, “göz ucu ile süzmek”, “lütufta

bulunmak”, “kollarını sıvamak” gibi deyimlerin kullanılmasının yanı sıra “sükût altındır” ve her iki eserde de benzer şekilde geçen “sıhhat en kıymetli mücevherdir” şeklinde atasözleri kullanımı 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 (Frémisin) 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 meziyetleri 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
“CÈCILE.— Yine <u>şarap mı</u> aldınız baba? (s.6). ANNETTE, <i>nümuneleri alır.</i> — Sirke yerine salataya koruz (...) (s.7). THIBAUDIER.— Tabîî...<u>Her akşam</u> gazete gelir gelmez...alıp odasına götürüyor...uyumak için <u>gazete</u> okuyor galiba! (s.7) CÈCILE, <i>telâşla.</i>— <u>Vaftiz annemin</u> yazısı! (s.11) THIBAUDIER, <i>selâmlar.</i>— Mösyö Garadoux...(s.12). THIBAUDIER.— <u>Cesaretine</u> hayranım doğrusu... Daha on sekiz yaşındasın... benim elimde değil, yapamıyorum...Bir yabancının evimde bulunması beni heyecanlandırıyor...mahvediyor... (s.8).	“GÜL— <u>Gül fidanı mı</u> aldınız baba? (s.6). APDÜLVEHAP— Kazan ocağının altına atarsın (s.7). APDÜLVEHAP —Nasıl uyur?..<u>Akşam saat altıda</u> benim <u>Son Posta,</u> <u>Akşam</u> gazetem geliyor.. Onları alıyor.. Uykusu gelsin diye tam bire kadar uyuyor (s.7). GÜL, (<i>sevinçle</i>) — Ah..<u>Halamın</u> yazısı.. (s.11). APDÜLVEHAP, (<i>Mahçup</i>) — Sabahı şerifiniz hayrolsun Bay Şeyda.. (s.12). APDÜLVEHAP — Aaahh!..Bayılıyorum senin bu <u>pişkinliğine..</u> Bende bunun onda biri

CÈCILE.— Sonra, kendisinden <u>şarap</u> istedim...bana tuzluğu verdi (s.11). FREMISSIN.— Chatou noteriyle bir işim var da efendim... Bir demir parmaklık gördüm...<u>zile bastım</u> (...) (s.18).	olsa..Hem sen, daha yirmi yaşındasın..Bense kırk dokuz...(s.8). GÜL— Sonra ondan <u>sü</u> istedim. Bana tuzluğu uzattı (s.10).
CÈCILE.— Şekerliği doldurmama müsaade misiniz? (<i>Büfenin üzerinden bir şekerlikle şeker kutusunu alır</i>) (s. 19). FREMISSIN, <i>şekerlik eklinde 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).	ŞAYAN— Şey Bayanım..Bir tesadüf eseri oldu. Şeyden geldim, şeye gidiyordum, şey Bayın evini arıyordum. Yanlışlıkla sizin <u>kapıyı çalmışım</u> (...) (s.16). GÜL, (<i>Şayanın göğsüne bir çiçek takmak istiyerek</i>) — Müsaade eder misiniz?...Bizim bahçenin çiçeklerinden Bayım... (16).
THIBAUDIER.— Ben de öyle...Birinde, hava çok sıcaktı...<u>bir bardak bira</u> içecek oldum...dokundu (s.24).	ŞAYAN, (<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).
THIBAUDIER, <u>sigara</u> uzatır.— İçer misiniz Mösyö?” (s.24).	APDÜLVEHAP — Ben de hâkeza..Hattâ geçen sene böyle sıcak bir günde <u>bir bardak ayran</u> içtim de tamam on gün yataktan kalkamadım (s. 19). APDÜLVEHAP, (<i>Keserek</i>) (<u>Sigara uzatır.</u>) — İçmez misiniz?..” (s.20).

Kaynak eserde Garadoux’nun tırnaklarına bakım yapmak için uzun zaman harcaması, şaşkınlıkla karşılanırsa da çok fazla üzerinde durulmaz, fakat uyarlama 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 uyarlama 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/çekinmek 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
“THIBAUDIER. — (...) (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). THIBAUDIER. — (...) (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).	“APDÜLVEHAP — (...) (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). APDÜLVEHAP, (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. Haşiye: Bugün öğleden evvel Bay Şeyda’nın¹⁰ size gelmesi muhtemeldir” (s.11).

¹⁰ 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
“CÈCILE, — (...) Annette! Çabuk! <u>Şöminenin</u> üstündeki vazoları getir (s.4). CÈCILE. — Hm! Sözlümmüş! Düşünü bekliyedursun. Babam nerede? (<i>Vazonun birini <u>şöminenin</u> üzerine koyar.</i>) (s.4). ANNETTE.— Mösyö mü?... Yapabileceği iş değil onun; ne kadar sıkılgan olduğunu bilmiyor musunuz sanki! (İkinci vazoyu <u>şöminenin</u> üstüne götürür.) (s.6). GARADOUX, <i>gazeteyi cebine koyar.</i>— Mademki ısrar ediyorsunuz! (<i>Şömineye gider, aynada <u>kırvatını</u> düzeltir.</i>) (s.14). FREMISSIN, <i>bir sandalyeye çarpar.</i> — Memnuniyetle...yorgun değilim ama ... (<i>Eldivenlerini çıkarır, acele tekrar giyer.</i>) (s.19). THIBAUDIER. — (...) A! Evet...<u>kırvatımı</u> takayım da... (s.35). GARADOUX. — Ben de <u>elbisemi</u> değiştireyim (...) (s.35). CÈCILE— (<i>Bir sandalyenin üstünde duran <u>şalı</u> ile <u>şapkasını</u> öfkeyle alır, şapkayı başına geçirir.</i>)	“GÜL, (<i>Karşıda girer.</i>) — Kâmil, çabuk vazoları ver. (s.5). GÜL— (...) Daha kocam değil ya... Haydi şimdi gevezeliği bırak.. Babam nerede?..(s.5) KÂMİL — 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). ŞEYDA — Peki.. Mademki benim ilk evvelâ okumamı istiyorsunuz... (<i>Gazeteleri cebine koyar.</i>) (s.13). ŞAYAN— Teşekkür ederim Bayanım. (<i>İskemleye otururken, şaşırır, terini siler</i>) (s.16). APDÜLVEHAP— (...) Haa! Ben yalnız <u>siyah elbiselerimi</u> giyeceğim o kadar... (s.28). ŞEYDA— Ben de bir <u>kırvat</u> takacağım (...) (s.28). GÜL, — (<i>Manto ve <u>şapkasını</u> alır.</i>) (s.30).

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

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 tercihindən 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 çabasından 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

<u>Kaynak Eser</u>	<u>Uyarlama Eser</u>
“ANNETTE.— Başı döndü GARADOUX.— Zavallı M. Thibaudier!...Birkaç sülük mü vursak acaba? — CÈCILE, <i>telâşla</i> — (...) (<i>Şekerli suyu babasına uzatarak</i>.) Bu ilâcı içiniz baba!	“GÜL — Anî bir ıspazmoz geldi. ŞEYDA— Zavallı boper öyle ise hemen bir pürgatif almalısınız. ŞEYDA— Yani bir tertip İngiliz tuzu alsanız.. Ve yahut iki çorba kaşığı hintyağı. GÜL — (...)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.

GARADOUX , — (...) Sıhhat servete benzer...elden gittikten sonra takdir edilir ancak!” (s.40)	ŞEYDA — Sıhhatinizle oynamamalısınız.. Sıhhat en kıymetli mücevherdir.. Meşhur Fransız doktorlarından.. “Viktor Hügo,, demiştir ki: La sante e kom lâ fortün.. ¹¹ ” (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 öğesini 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 ‘tayıre 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
“THIBAUDIER. —Nasıl! Emin misin? Gel öyleyse anlat...aranızda bir şeyler mi var yoksa...(Cécile babasının dizlerine oturur) (s.10). THIBAUDIER. — Ha bak! Bunları bilirim işte...Neler yaptı mesela?... (s.11).	“APDÜLVEHAP— Nasıl?.. Buna emin misin?.. (Sert) Bana bak yoksa.. Aranızdan ne geçti?.. (s.10). APDÜLVEHAP— Ee....Sonra?..(s.10).

¹¹ 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).

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

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 çözümleme ‘çözüm’, çözümle örtüşen kaynak metin parçaları da ‘sorun’ olarak adlandırılmıştır. Yapmış olduğumuz çözümlemeye dayanarak uyarlama işlemi sırasında metnin kurgusuna bağlı kaldığı ancak mekân, kişiler, dil ve kültürel unsurlar düzleminde büyük ölçüde yerleştirmeye 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 Frémisin ile evlenmek için babasını ikna etmeye çalışmasıyla ilgili diyaloglar; nikâhsız/evlenmeden önce nâmahrem iki kişinin aynı evde yaşamaları; Frémisin ile Cécile’in baş başa kaldığı sahnede Frémisin’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

Kavramsal Eşdeğerlikler	Eylemsel Eşdeğerlikler
-------------------------	------------------------

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 *Mağcuplar* 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 Büyükarman, 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).
- 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>