

**Moliere'in *Cimri*'sinin Çevirileri Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme<sup>1</sup>****Hasan SEFER<sup>2</sup>****Özet**

Bu çalışmada, Molière'in *Cimri* (*L'Avare*) adlı yapıtının üç farklı çevirisi üzerine incelemelerde bulunulacaktır. *Cimri*'nin uyarlamaları da düşünüldüğünde bugüne kadar pek çok çevirisi yapılmıştır. *Cimri*'yi Türkçeye ilk olarak 1869 yılında Ahmet Vefik Paşa, *Azarya* adıyla, daha sonra 1873'de Teodor Kasab, *Pinti Hamit* adıyla uyarlayarak aktarmıştır. İsmail Hamit Danişment tarafından yapılan metnin tam çevirisi 1938 yılında ilk önce Suhulet Kitabevi, sonra ise Milli Eğitim Bakanlığı tarafından basılmıştır. Molière'in *Cimri*'siyle daha sonraları farklı birçok yayınevi, Yaşar Nabi Nayır ve Sabahattin Eyüboğlu başta olmak üzere birçok çevirmen ilgilenmiştir. Çalışma kapsamında önce yazar ve yapıt hakkında kısa ve açıklayıcı bilgiler verildikten sonra her üç çevirideki çeviri kararları, verilen örnekler üzerinden ele alınmaya çalışılacaktır. Amacımız karşılaştığımız sorunlara çeviri hataları olarak yaklaşım, sorunları uzun uzun alt alta sıralamak değildir. Amacımız çeviri metinleri karşılaştırarak, sorun olarak düşünebileceğimiz durumlarda çevirmenlerin hangi kararları aldığını göstermek olacaktır. Bu nedenle neden-sonuç ilişkisi bağlamında çeviri ürünler irdelenecektir. Her biri farklı dönemlerde çevrilen üç bütüncenin seçilme nedeninin altında, karşılaşılabilecek sorunlara yönelik farklı dönemlerdeki çeviri kararlarını görebilme çabası yatmaktadır. Böylece dönemselsel çeviri kararları konusunda da fikir sahibi olabilme düşüncesindediriz.

**Anahtar Sözcükler:** Molière, *Cimri*, çeviri, kültür, karşılaştırmalı çalışma.

**A Comparative Study On Translations Of Moliere's *The Miser*****Abstract**

In this study, three different translations of Moliere's *The Miser* will be examined. *The Miser* has been translated into many languages so far when its adaptations are taken into account as well. *The Miser* was first rendered into Turkish by Ahmet Vefik Pasha in 1873 as *Azarya*, then in 1873, Teodor Kasab rendered it as *Pinti Hamid*; both were in fact adaptations. The complete translation made by İsmail Hamid Danişment was first published by Suhulet Bookstore in 1938 and then it was published by The Ministry of Education of Turkey. Later, many publishers and translators mainly Yaşar Nabi Nayır and Sabahattin Eyüboğlu were interested Moliere's *The Miser*. Within the scope of this article, short and descriptive information about the author and his work will be provided. Afterwards, translation decisions will be discussed in all three translations by means of the examples. The purpose of this study is not to list the problems we face as translation errors. Rather, the aim of this study is to indicate decisions of the translators by comparing translations in cases where we can consider them as problems. Therefore, translation products will be discussed within the context of cause-effect relations. The reason of selecting this corpus which includes three translations made in different periods is the effort to observe translation decisions regarding the problems in those periods. Therefore, we will be able to have an idea about the translation decisions that vary in different periods.

**Keywords:** Molière, *The Miser*, translation, culture, comparative study.

<sup>1</sup> Bu makale 11-13 Mayıs 2015 tarihlerinde Yıldız Teknik Üniversitesi tarafından düzenlenen XI. Ulusal Frankofoni Kongresi'nde bildiri olarak sunulan metnin genişletilmiş ve düzeltilmiş halidir.

<sup>2</sup> Araş. Gör., İstanbul Ünivertesi Edebiyat Fakültesi Çeviribilim, hasan-sefer@hotmail.com

## 1. Giriş

XVII. yüzyıl tiyatro oyun yazarı olan Molière, dünyanın en büyük komediya yazarlarından biridir. Molière çağında edebiyatın merkezi tiyatrodur fakat oynanan oyunlar klasisizm etkisiyle saray çevresinin dışına çıkmayan, belli bir kesim için bir şeyler ifade eden, halka inememiş olan trajedinin örnekleridir ya da halkı eğlendirmek için yapılan niteliksiz kaba komedyalardır. Molière her ikisini de ortak bir payda da toplamış, güldürü unsurunu kaybetmeden saray ile halk arasındaki uçurumu verdiği yapıtlarla kapatmıştır.

Molière'in kaleme aldığı *Cimri*, 5 perdelik bir oyundur. İlk defa 1668 yılında Paris'te Palais-Royal salonunda oynanmıştır. İlk başlarda fazla ilgi görmeyen bu yapıtın değeri daha sonra anlaşılmış ve büyük beğeni toplamıştır. Karakter komedyası olan *Cimri* oyununda ana karakter – daha ileri giderek söylemek gerekirse tek karakter-çok zengin olmasına karşın gözü paradan başka bir şey görmeyen, güvensiz, sevgisiz, yalnız, duyarsız bir insan olan Harpagon'dur. Harpagon “*İnsan yemek için yaşamaz, yaşamak için yer*” sözüyle cimrilüğünün sınırları çizer. Olaylar, çevresindekileri para uğrana feda edebilecek, Harpagon'un çevresinde gelişir ve asıl anlatılmak istenen dönemin Parisli bir burjuva ailesinin düşünceleri, dünya görüşü, ahlak anlayışı Harpagon aracılığıyla gözler önüne serilir.

Bu çalışmada, Molière'in *Cimri* adlı yapıtının üç farklı çevirisi üzerine incelemelerde bulunulacaktır. Yazar ve yapıt hakkında kısa ve açıklayıcı bilgiler verdikten sonra her üç çeviri, seçilen örnekler üzerinden dilsel ve kültürel açıdan ele alınmaya çalışılacaktır.

*Cimri*'nin uyarlamaları da düşünüldüğünde bugüne kadar pek çok çevirisi yapılmıştır. Ele almak istediğimiz çevirmenler ve yayınevleri: Varlık Yayınları'ndan Yaşar Nabi Nayır (1961), Remzi Kitabevi'nden Sabahattin Eyüboğlu (1983) ve Oda Yayınları'ndan Tuncay Türk (2010). Bu bütüncüyü seçme nedenimiz, her biri farklı çevirmen tarafından ve farklı dönemlerde gerçekleştirilmiş olan bu çevirilerde, öznel ve dönemsel çeviri kararlarını ve yorumlarını değerlendirmektir.

Çevirmenin kararlarının en çok görünür olduğu yer önsöz ve sonsöz gibi yan metinlerdir. Bu nedenle, hem çeviri sürecinin nasıl geliştiğini görmek hem de erek metinde çevirmen kararlarını izleyebilmek için ilk önce önsözlerin ele alınması daha uygun düşecektir. Bütüncemizde sadece Eyüboğlu'nun önsözü bulunmaktadır. Nayır'ın çevirisinde tam olarak kime ait olduğu belli olmayan giriş niteliğinde bilgiler yer almakla birlikte bu bilgilerin hem çevirmenin hem de yayına hazırlayan(lar)ın ortak bir çalışması olduğu düşünülmektedir. Türk'ün çevirisinde ise, önsöz bulunmamaktadır. Önsözlerin ardından yapılacak karşılaştırmalı çalışmanın sonucu *skopos* ve *çoğul dizge* açısından değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Dilsel ve kültürel başlıklar altında yapılan değerlendirme her ne kadar küçük birimler üzerinde yapılıyor gibi görünüyorsa da, bulguların ortaya konmasıyla, çevirinin bütününe ilişkin bir değerlendirme yapılması amaçlanmıştır. Bütünceler, çevirinin nasıl yapılması gerektiği üzerine değil, neden, nasıl yapıldığı ve işlevinin ne olduğuna<sup>3</sup> yönelik inceleme yapmak üzere irdelenmiştir.

## 2. *Cimri*'nin Çeviri Süreci

İncelemeye başlamadan önce bugüne kadar yapılan *Cimri* çevirilerinden söz etmek gerektiği düşünülmektedir. *Cimri*'yi Türkçeye ilk 1869 yılında Ahmet Vefik Paşa, *Azarya* adıyla uyarlayarak çevirmiştir (And, 1974: 3). Uyarlamalarını toplumun yapısına, düşünce

<sup>3</sup> Bkz. Bengi-Öner, 1999: 119.

anlayışına uygun biçimde yapmaya özen göstermiş, özel adlara değin değişikliğe gitmiştir. Daha sonra 1873'de Teodor Kasab, *Pinti Hamit* başlığıyla uyarlayarak aktarmıştır. İsmail Hamit Danişment tarafından yapılan metnin tam çevirisini ise, 1938 yılında ilk önce Suhulet Kitabevi, ardından Milli Eğitim Bakanlığı basmıştır. 1946 yılında Yaşar Nabi Nayır'ın çevirisi yine Milli Eğitim Bakanlığı'nın Okul Klasikleri arasında basılmıştır (Nayır, 1996: 21). 1961 yılında bu çeviri Varlık Yayınları tarafından yeniden yayımlanmıştır. Yaşar Nabi kitabın girişine “çoktan beri mevcudu kalmadığından yeni baskısını Varlık Tiyatro Serisine aldı” diyerek yayınevini neden değiştirdiğine ilişkin açıklamada bulunmuştur. Önsöz niteliğinde yazdığı, “Çevirisi” alt başlıklı bölümde hangi çeviri kararlarını aldığını da belirtmiştir:

“Biz bu yeni tercümesinde eserin kelime kelime sözüne değil, ruhuna sadık kalmaya çalıştık. Bu işi görürken *Cimri*'nin bir tiyatro eseri olduğunu, yalnız okunmak değil sahnede konuşulmak için yazıldığını bir an bile gözden ırak etmedik. Onun için kendi konuşma dilimize aykırı düşecek bir şey bırakmamaya gayret ettik. ... Bu tercümeyle aslıyla karşılaştıracak olanlar söz kalıplarında tam bir sadıklık göstermeyen yerlere rashyacaklardır. Fakat bu gibi ufak tefek değişiklikler anlamda değil, yalnız şekildedir. ...” (Nayır, 1961: 19).

Yaşar Nabi Nayır'ın çevirisi, kullandığı Türkçe açısından diğerlerinden ayrı bir yerdedir. Bu özelliğini, 1961 yılında *Cimri*'yi yeniden çeviren Sabahattin Eyüboğlu şöyle dile getirmektedir:

“... Yaşar Nabi Nayır'ın çevirisi, zengin notlarıyla birlikte, şüphesiz eserin ruhuna en uygun olanı ve en rahat Türkçeye konuşandır. O kadar ki *Cimri*'nin bir yeni çevirisi belki hiç de gerekli değildir. Bu işi ben, daha iyisini değil, yer yer biraz başka türüsünü yapmak, Remzi Kitabevi'nin ve bir ara *Cimri*'yi oynamayı kuran dostum Ulvi Uraz'ın isteklerini yerine getirmek için denedim” (Eyüboğlu, 1983: 16).

Molière'in *Cimri*'siyle daha sonraları farklı birçok yayınevi ve çevirmen ilgilenmiştir. 1961 yılından Sabahattin Eyüboğlu'nun çevirisi Remzi Kitabevinden çıktıktan sonra 2000 yılında Türkiye İş Bankası Yayınları'na geçmiştir. 2006 yılında Remzi Kitabevinden Leman Yılmaz, Bordo Siyah Yayınlarından 2003 yılında Sonat Kaya, 2010 yılında Nur Nirven, yine aynı yıl Antik Dünya Klasikleri Yayınevinden Buket Yılmaz, 2007 yılında İskele Yayıncılık tarafından Berna Günen, 2009 yılında Kültür Zamanı Yayınları Tiyatro Dizisinden Serhan Bozkurt, 2004'de Babil Yayınlarından Mustafa Kurşun, 2004'de Beda Yayınlarından Rüya Baştürk, Öteki Yayıncılık Dünya Klasikleri Dizisinden Levent Sarı, vb. tarafından yapılan çevirileri mevcuttur. 2010 yılında Mola Yayınlarından da çevirisi çıkmış fakat çevirmen ismine yer verilmemiştir.

### 3. Dilsel Düzeyde İnceleme

Yazınsal metin söz konusu olduğunda sözcük seçiminin anlamın üzerindeki etkisi yadsınmamaktadır. Buna karşın, çevirilerde sözcük düzeyinde yapılan hatalar genellikle önemsiz olarak görülmektedir. Oysa tiyatro metinlerinde bağlama katkıda bulunan öğelerden biri de sözcülerdir. Seçilen sözcükler yazıldığı dönemlere göre bir anlam içerir ve bu yüzden seçilen her sözcük tiyatro metinleri için önemlidir.

Kaynak metnin yazıldığı dönemde kullanılan para birimleri günümüzdekilerden çok farklı ve karmaşıktır. Kaynak metinde geçen “*écu*”<sup>4</sup> Ortaçağ'dan XVIII. yy'a kadar olan Fransız altın ve gümüş paraları için kullanılmıştır. “*Pistole*” ise eski bir gümüş para anlamına gelmektedir. Yine aynı paragrafta da geçen “*sol*”, “*denier*” terimleri farklı değerde olan para birimleridir.

4 A.g.e. ss. 28-29.

Kaynak metinde geçen para ile ilgili ifadelerin erek metinde yapılan iki çevirisinde de aynı terimler tercih edilmiş ve paranın değeri aynı hesaplanmıştır:

“en az yüzde sekiz faizle yatırsan yirmi **pistol** senede on sekiz **frank** altı **metelik**, sekiz **mangır** getirir (3)” (Nayır, 1961: 37).

“Yirmi altını en azından, yüzde beş buçuk faize verirsen ne getirir bir yılda? On sekiz **lira** doksan **kuruş**?” (Eyüboğlu, 1983: 32).

“Bu parayı hiç değilse, yüzde beş buçuk faizle yatırsan, eline bir yılda kaç para geçer? On sekiz **lira** doksan **kuruş** mu?” (Türk, 2010: 26).

Fakat Nayır çevirisinde farklı terimler kullanılmış ve paranın değeri farklı değerlendirilmiştir. Ayrıca çevirmen neden böyle bir çeviri kararı aldığını dipnot ile açıklamıştır:

“Molière, on ikide bir faizle der ki yüzde sekizden biraz fazladır. O zamanlar faiz hesaplarında yüzde kullanılmazdı. Bir pistol o çağda 11 livre (frank) değerindeydi, 20 pistol haylice bir paraydı. Harpagon’un istediği faiz, meşru faiz sayılan yirmide birden gene çok yüksektir. Pek itibarı karşılıklar olmakla beraber ifadeyi kolaylaştırmak için livre yerine frank, sol yerine metelik ve denier yerine mangır dedik” (Nayır, 1961: 37).

Bu kadar açıklama başta gereksiz gibi düşünülebilir, fakat paranın değerinin bu denli ayrıntılı verilmesinin nedeni Harpagon’un karakter olarak paraya ne kadar ilgi duyduğunu ortaya çıkarma kaygısıdır kuşkusuz. Çünkü Harpagon faizi en ince ayrıntısına kadar anında hesaplamakta, miktarı yaklaşık rakamlardan kaçınmaktadır. Molière’in oluşturduğu alt metinde bu düşünce yapısının olduğu güçlü bir biçimde hissedilmektedir.

Sözcüklerin önemini daha belirgin bir biçimde göstermek amacıyla seçtiğimiz başka bir örnek, Harpagon’un Frosine’e söylediği “*Hè bien! Elles iront ensemble dans mon carrosse, que je leur **prêterai**.*” (s. 55) tümcesidir. Bu tümcenin çevirisini inceleyecek olursak:

“Öyleyse arabamı bir saatlik **veririm**, beraber giderler” (Nayır, 1961: 52).

“İyi ya; kızımınla birlikte arabama **binsin, gitsinler**” (Eyüboğlu, 1983: 52).

“Ne iyi; kızımınla beraber arabama **binip gitsinler**” (Türk, 2010: 51).

Her üç tümcede, kaynak metinde geçen “ödünç vermek” anlamına gelen “*prêter*” eylemi yer almamaktadır. Oysa “*prêter*” eylemi metnin bütüncül anlamı göz önünde bulundurulduğunda, çeviride sözcük düzeyinde mutlaka aktarılmış olması gereken bir anlam değerine sahip olduğunu kanımsındayız. Çünkü Harpagon karakteri gereği bir şey vermez, hep alır. Metni bir bütün olarak ele aldığımızda ve Molière’in yapıtlarında karakterlere söylediği sözcükleri özenle seçmiş olduğu düşünüldüğünde, Molière’in bu eylemi özellikle seçtiğini düşünmemizin yanlış bir çıkarsama olmadığını söyleyebiliriz. Bir başka deyişle, metnin derin anlamını gözetmek çeviride oldukça önemlidir.

Çeviride dilsel düzlemde oluşan sorunların yanı sıra kaynak metnin iyi bir biçimde alınılamamasından, metne yeterince dikkat edilmemesinden ya da çeviri için verilen zamanın kısıtlı olmasından ötürü çevirmenin üstünkörü çeviri yapması gibi durumlardan kaynaklanan anlamsal düzlemde sorunlar da bulunmaktadır. Kaynak metinde yer alan olumsuz bir ifadenin olumlu olarak çevrilmesinin bazı bölümlerde anlam kaymasına ya da karmaşasına neden olduğu gözlenmektedir. Harpagon’un, kızı Valère’i evlenmeye ikna etmek için Anselme hakkında söylediği sözlerden “..., et il ne reste aucun enfant de son

*premier mariage*”(s.34) tümcesi hem Eyüboğlu hem de Türk’ün çevirilerinde “*üstelik birinci karısından çocuğu da var. Nerede bulur daha iyisini*” (1983: 37) ve “*hem birinci karısından da çocuğu var. Daha iyisini gösterebilir misin?*” (2010: 33) olarak çevrilmiştir. İlk evlilikten çocuğunun olması, toplumsal ve anlamsal bütünlük çerçevesinden bakıldığında olumlu değil olumsuz bir anlam içermesi gerekirken olumlu bir ifadeyle verilmesi nedeniyle anlam karmaşasına/kaymasına neden olmuştur; çünkü evlenecek taraflardan herhangi birinin ilk evliliğinden çocuk sahip olması toplumsal olarak ve yapıtın içeriği özelinde genellikle olumsuz bir nitelik taşımaktadır. Nayır, bu alımlama yanlışlığına düşmeyip “*...ilk karısından da hiç çocuğu kalmamış, bundan iyisini mi bulacak?*” (1961: 41) şeklinde çevirmiştir.

#### 4. Kültürel Düzeyde İnceleme

Çeviride karşılaşılan engellerden bir diğeri ise kültürel düzlemde ele alınması gereken deyimlerin erek metindeki karşılıklarıdır. Kaynak metindeki kimi deyimlerin erek kültürde bire bir karşılıkları olmadıkları için erek kültürde yer alan benzer deyimlerle karşılanmaktadır. Kaynak odaklı bir yaklaşımla, ilgili kültürün algılama ve görme biçimlerini göstermeyi amaçlayan aktarımı dışında, gerek yazınsal gerek işlevsel metinlerde kaynak odaklı deyimsel kullanımı, çevirilere olsa olsa bir yabancılik duygusu vermektedir. Böylesi bir aktarımın anlamsal düzlemdeki çeviriye hiçbir katkısı bulunmadığı gibi anlatımı kesintiye uğratan ve eğreti duran bir yabancılik oluşturmaktadır. Kaynak yapıtta geçen “*... Voilà de mes damoiseaux flouets, qui n'ont non plus de vigueur que des poules.*” (s.31) deyimsel kullanımı Eyüboğlu’nun çevirisinde “*Tavuk kadar canları yok bu zamane delikanlıların.*” (s.35) biçiminde çevrilmiştir. Eyüboğlu “*poule*” sözcüğünü temel alarak bu çeviriyi yaptığı düşünülebilir - “*poule*” Fransızcada tavuk anlamında gelmektedir- fakat erek kültürde böyle bir deyim bulunmamaktadır. Buna karşılık, “kuş kadar canı olmak” deyimini kullanılmaktadır. Bu çeviride kaynak metin deyimsel kullanımı benimsenerek aktarılmış ve böylelikle Türkçede anlatımda yabancılik duygusu yaratılmıştır. Bu yabancılik hissi anlamsal olarak ne anlatıldığını sorgulamaya zorlamaktadır. Çeviri ürünün bir tiyatro metni olduğu göz önünde bulundurulduğunda, çeviride oluşan anlamsal akışta kopukluğun sahnede daha büyük ölçüde anlamın kesintiye uğramasına ve izleyiciye ulaşmasına neden olacaktır. Nayır ve Türk’ün çevirilerinde ise, “*kuş kadar canı olmak*” (1961: 39), (2010: 29) deyimini kullanılarak anlamsal aktarım gözetilmiş ve metnin akışı sağlanabilmiştir.

Aynı şekilde metinde geçen “*... vendant à bon marché, et mangeant son blé en herbe.*” (s. 45) deyimini Eyüboğlu ve Türk’ün çevirilerinde sözcüğü sözcüğüne bir aktarım gerçekleştirilerek kaynak metindeki anlamın yakalanmaya çalışıldığı gözlemlenmektedir:

“Siz de onun gibi pahalıya alıp ucuza satarak, buğdayınızı yeşilken yiyerek iflasa gidiyorsunuz” (Eyüboğlu, 1983: 45).

“Siz de onun gibi pahalıya alıp, ucuza elden çıkarıp buğdayımızı daha tarladayken yiyerek batmaya doğru gidiyorsunuz” (Türk, 2010: 41).

Nayır, yukarıdaki örnekte olduğu gibi bu deyimde, erek okur kitlesini dikkate alarak anlamsal eşdeğerlik gözetilen/uygun Türkçe bir deyimle karşılık verdiği düşünülmektedir çünkü çevirmen 1946 yılında *Cimri*’yi çevirirken o dönemin ve yazarın amacına uygun olarak herkesin anlayabileceği bir dil kullanmıştır. Molière de yapıtını kaleme alırken Fransız köylüsünün bile kolaylıkla anlayabileceği bir dil - halka indirgenmiş bir dil- tercih etmiş, konuşma dilini bütün canlılığıyla vermiştir:

“...borceder, pahalı alıp ucuz satar, hep sermayeden yemiş” (Nayır, 1961: 47).



Çeviride, kaynak metnin iyi alınıp anlaşılması çevirinin niteliği açısından çok önemlidir. Erek metnin okuyucu tarafından aynı biçimde alınıp anlaşılması için çevirmenin başvurduğu yollardan biri de dipnot kullanımınıdır. Ancak yazınsal metinlerde dipnot kullanımını çeviribilim kuramcıları tarafından sıklıkla önerilen bir yöntem değildir. Dipnotların okuru engellediği, metni okurun yerine çözümlendiği gerekçesiyle kaynak metinde var olan ve yazarın kurguladığı gizemli yapıların kaybolduğu öne sürülmektedir. Eco, çeviri yoluyla aktarmanın mümkün olmadığı durumlarda mutlak olarak tanımlayabileceğimiz kayıplar olduğunu, sözgelimi bir romanda bu türden durumlar ortaya çıkarsa, çevirmenin son çareye yani dipnota başvurduğunu ve dipnotun çevirmenin yenilgisi olduğunu belirtmektedir (Hermans, 1996; aktaran Parlak, 2008: 270).

Bu görüşe koşut olarak, Yaşar Nabi'nin çevirisindeki dipnot kullanımı çok yoğun olmadığından, rahat bir okumaya olanak veren akıcı bir metin olduğunu söyleyebiliriz. Verdiği dipnotlarda çeviri kararlarının yanı sıra erek okur için anlaşılması güç olabilecek kaynak kültüre ait öğeler, dönemin tarihsel arka planına ışık tutan açıklamalar, kaynak metnin yazarının yazınsal görüşüne ilişkin bilgiler yer almaktadır:

“Un gentilhomme qui est noble...” diyen Molière soyu asil olmayıp sonradan herhangi bir suretle kişizadeler sınıfına geçmiş olanlara takılıyor. O çağda kral bir hizmet veya bedel karşılığında istediği kimselere asillik payeleri verebilirdi, sahte kişizadeler az değildi” (Nayır, 1961: 41).

Sabahattin Eyüboğlu da Nayır'ın çevirisinde yer verdiği dipnotların yerindeliğini kendi çevirisinin önsözünde “... *Yaşar Nabi Nayır'ın çevirisi, zengin notlarıyla birlikte, şüphesiz eserin ruhuna en uygun olanı ve en rahat Türkçeye konuşandır*” (Eyüboğlu, 1983: 16) şeklinde belirtmiştir.

Çevirinin kültürel bir eylem olduğu nasıl yadsınamaz bir gerçeklikse, kaynak metnin gözetilmesi gereken dönemsel koşulları da çeviri etkinliği için yadsınamaz bir gerçekliktir. Yazarın yaşadığı XVII. yy'da doğuda Osmanlı Devleti gerçeği vardı. Dönemin koşulları itibarıyla, Batılılara göre Türkler acımasız, barbar insanlar olarak görülmekte ve bu algı dönemin yapıtlarına da yansımaktaydı. *Cimri*'de geçen ancak çeviri metinlerde çevirmenlerin yer ver(e)mediği ya da değiştirerek verebildiği “*Il est Turc, là-dessus, mais d'une turquerie à désespérer tout le monde; et l'on pourrait crever, qu'il n'en branlerait pas.*” (s. 52) tümcesinde bu algıyı görünür kılan anlatımın aktarımının çevirmen kararları açısından önemli olduğu düşünülmektedir. La Flèche'in, Harpagon'un acımasızlığından, duygusuzluğundan, sertliğinden söz etmek için kullandığı bu tümcenin, Nayır ve Eyüboğlu çevirilerinde erek okur kitlesi gözetilerek çevrildiği varsayılabilir:

“Para dedin mi herifin yüreği taş kesilir, hem öylesine ki onunla kimse baş edemez; karşısında gebersen kılı kıpırdamaz” (Nayır, 1961: 50).

“Para dedin mi taş kesilir, taş oğlu taş; karşısında gebersen kılı kıpırdamaz” (Eyüboğlu, 1983: 49).

“Bu Harpagon yok mu; dünyanın en az olan insanı, dünyadaki cimrilerin en cimrisi. Kendini paralasan ona kese filan açtıramazsın” (Türk, 2010: 48).

Türk'ün çevirisinde ise bu anlatımın yok sayılarak erek dile aktarılmadığı gözlenmektedir.

Oysa kaynak metinde bu tümce ile ilgili bir dipnot da bulunmaktadır ve nasıl okunması bunun sonucunda da nasıl çevrilmesi gerektiği yönünde ipucu vermektedir. Bu dipnot “*O bu*

*konuda Türk gibi; duygusuz ve acımasız*” nitelendirmeleriyle yer almakta ve Molière’in kaynak metinden algılanmasını istediği anlamı açıklamaktadır.

Farklı bir kültüre ait metinlerin çevirisinde karşılaşılan sorunlardan bir diğeri de, soyluluk unvanlarının nasıl çevrileceğine ilişkindir. Bu tür çeviri sorunlarının çözümünde ortak bir uzlaşma zemini bulunmadığından, her çevirmenin kendi çözümünü ürettiğini görmekteyiz. Kaynak metinde geçen “... *et pour toi, je te donne au seigneur Anselme*” (s. 31) tümcesindeki “seigneur” unvanı Eyüboğlu ve Türk’ün çevirilerinde erek kültüre uyarlanmış ve sırasıyla:

“Sana gelince, seni **Bay** Anselme’ye vereceğim” (Eyüboğlu, 1983: 35).

“Sana gelince de, seni **Bay** Anselme’ye vereceğim” (Türk, 2010: 29).

biçiminde verilmiştir. Yaşar Nabi çevirisinde kaynak metinde yer alan unvan kullanımı gözetilerek “...*seni de senyör Anselme’e veriyorum*” (Nayır, 1961: 39) biçiminde verilmiştir.

Çevirilerde karşılaşılan bir başka çeviri sorunu ise, biçim sorundur. Türk, çevirisinde, Molière’in yapıtlarının yazınsal özelliğini oluşturan imgeleri, yazarın onları sunuş biçimlerini yer yer değiştirmiştir. Örneğin, Harpagon ve Valère’in karakter özelliklerini yansıtan konuşmalarda yazarın kaynak metindeki biçimini yer yer yansıtmadığı görülmektedir. Kaynak metinde Harpagon, Valère ile konuşurken “*tu*” kişi adını kullanarak konuşmaktadır. Oysa Türk’ün çevirilerinde yazarın kullandığı bu biçimsel nitelik yitime uğratılmış ve Harpagon’un uşağıyla değil de bir arkadaşıyla konuşuyormuş gibi bir biçim kullanılmıştır. Dolayısıyla da, Harpagon’un zorba ve kaba kişiliği silinmiş bunun yerine uşağıyla “siz” seslenme biçimiyle konuşan kibar bir kişiliğe büründürmüştür:

“Evet, elbette, çok büyük bir iyilik etmiş olursunuz bana.”

“Rica ederim, istediğini yap.”

“Ah, dostum Valère! Ne mübarek sözler ediyor” (Türk, 2010: 36).

Aynı biçim sorunu, konuşmaya sevecen bir nitelik kazandırmış olan Eyüboğlu’nun çevirisinde de göze çarpmaktadır:

“Ah, canım Valère!” (Eyüboğlu, 1983: 40).

Dönemin Fransa’sında sevgililer kendi aralarında konuşurken bile “*tu*” kişi adını yerine “*vous*”(s.36) kişi adını tercih etmektedir. Fakat yapılan çevirilerde kaynak metnin dönemi dikkate alınmadığı için bu durum göz ardı edilmiş ve sevgililer arasındaki konuşmalarda “*sen*” kişi adını kullanılarak dönemsel gerçeklikte yeri olmayan bir samimiyet kurgusuna yer verilmiştir:

“Elise: Ne **yaptınız** Valère, nedir ona bu söyledikleriniz?”(Nayır, 1961: 42).

“Elise: İşin alayında **msın**, Valère. O ne biçim söz öyle?” (Eyüboğlu, 1983: 39).

“Elise: Alay mı **ediyorsun**, Valère? Nasıl sözler onlar?” (Türk, 2010: 34).

Göz ardı edilemeyecek çeviri kararlarından bir diğeri ise uyarılma yoluyla gerçekleştirilmiş olan çeviri tercihleridir. Eyüboğlu ve Türk’ün çevirilerini incelediğimizde uyarlamalara varacak denli kaynak metinde olmayan anlatımlar eklenerek karakterler Türkleştirilmiştir.

Okuyan kişi sözcüklerin bir Fransız'ın ağzından değil de bir Türk'ün ağzından dökülüyormuş duygusuna kapılmaktadır:

“Frosine: Hé! c'est toi, mon pauvre La Flèche! D'où vient cette rencontre? ”

“La Flèche: Ah! Ah! C'est toi, Frosine. Que viens-tu faire ici” (s. 51)

“Frosine: A! Sen misin, La Flèche' **ciğim**? Ayol nerden düştün böyle? (Nayır, 1961: 50).

“Frosine: A! La Flèche **Dayı!** Ne işin var burada?

La Flèche: O! Frosine **Abla!** Senin ne işin var burada?” (Türk, 2010: 47).

“Frosine: A a! Bizim La Flèche **Dayı!** Sen ne arıyorsun burada?

La Flèche: Vay! Frosine **Abla!** Senin ne işin var bu evde?” (Eyüboğlu, 1983: 48).

Son olarak, çeviri metinlerde söylem sorunlarına rastlandığını belirtmek gerek. Kaynak metnin yazıldığı yer olan Paris düşünüldüğünde, bu söylemsel değişiklikler karakterleri kendi coğrafyalarından söküp bizim coğrafyamız olan Anadolu'ya yerleştirdiği gözlenmektedir. Artık karakterler bizden biri gibidir, hatta Anadolu insanımız ağzından konuşmaktadır:

“et si... Mais il revient; je me retire” (s.52).

“Hele bir de... **Nah**, geliyor. Ben kaçıyorum ” (Eyüboğlu, 1983: 49).

## 5. Değerlendirme

Mounin (Mounin, 1963; aktaran Savran, 2003: 141), tiyatro yapıtlarının çevirisinde iletişimsel çeviri türünün önemine değinirken, kaynak dil metninin biçim, sözdizimi, dilbilgisi gibi biçimsel özelliklerinin de elden geldiğince erek dile yansımalarının, yapıtın yazınsal niteliğinin korunması adına büyük rol oynadığını vurgulamaktadır. Bu görüş doğrultusunda, tiyatro çevirileri dönemsel boşlukları doldurma amacıyla yapılmış olsalar bile, kaynak metnin bütünlüğünün yansıtılmasının önemli olduğu çıkarımı yapılabilmektedir.

Bu açıdan değerlendirildiğinde, incelediğimiz bu üç çeviri metin bize farklı farklı veriler sağlamaktadır. Nayır'ın çevirisinde, gerek kullanılan dil ve biçim bakımından, gerekse verilen dipnotlar ile anlatım zenginliği aktarılabilmiş olması nedeniyle kaynak metnin bütüncül yapısı gözetilmiş ve böylece kaynak kültürü erek kültüre tanıtmayı amaçlayan çeviri kararlarının alındığını söyleyebiliriz. Ayrıca diğer çevirmenlerin aksine Nayır, kaynak kültürde yer alan ingeleri uyarlama yapmadan/yerleştirmeden yeterince koruyabildiği açıktır. Metnin çevrildiği dönem dikkate alındığında Nayır, erek dizgede yazınsal metin türünde boşluk olduğu dönemde çevirisini gerçekleştirmiştir ki bu Even-Zohar'ın öne sürdüğü Çoğuldizge kuramını akıllara getirmektedir. Bu kurama göre (Even-Zohar, 2008:128), yazın birçok dizgeden oluşan devingen bir çoğuldizgedir ve çeviri yazını da içeren bu dizgelerin konumları kimi zaman merkezde kimi zaman da çevrede yer almaktadır. Bu konumlarlar arasında geçiş söz konusu olabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında, Nayır çevirisini merkezi oluşturmak ve çoğuldizgenin merkezini biçimlendirmek amacıyla yaptığı düşünülebilir. Zira o dönemde yazın genç ve yerleşme sürecindedir. Genç olarak niteleyebileceğimiz Cumhuriyet dönemi, kültür ve yazın alanını ilk aşamada temellendirmek ve gerekli atılımı gerçekleştirmek için çevirilere gereksinim duymuştur. Yazın alanının oluşmasında tıpkı Batı'da olduğu gibi, çeviriler önemli bir rol oynamaktadır. Dönüşüm hareketini kendi iç dinamiğiyle sağlayamayan bu dönemde çeviriler merkezde yer almıştır.



Bu görüşe koşt olarak Nayır da, çevirinin ulusal kimlikleri/yazın dizgelerini oluşturmasındaki işlevine denk düşebilecek nitelikte bir çeviri gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz.<sup>5</sup> Çevirisinin ilk olarak MEB tarafından basılması, bu görüşü destekler niteliktedir. MEB'in çeviri işinde bir taraf; işveren olması, çeviri işinin, alanında "uzman" bir kişi tarafından ve yukarıda belirtilen amaç doğrultusunda gerçekleştirilmesi Vermeer'in Skopos kuramını çağrıştırmaktadır. Bu kurama göre (Vermeer, 2008), çeviri işi, çeviriyi başlatan işveren tarafından, belli bir amaçla (skopos), "uzman" olan çevirmene verilmektedir. Planlı bir devlet politikasıyla (işveren olarak devlet), kültürel dönüşümü gerçekleştirmek, Türk dili ve yazınının gelişmesine ve zenginleşmesine katkıda bulunmak ve ülkenin toplumsal yönünü Batı'ya çevirmek gibi belirli bir amaçla, benzer çevirilerle birlikte, dönüştürücü bir rol üstlenmiştir. Nayır'ın da, bu amaca hizmet eden bir çeviri gerçekleştirdiği söylenebilmektedir.

Eyüboğlu'nun çevirisinde, Nayır ile karşılaştırılacak olursak, yazarın biçemi erek metinde kaybolmaktadır. Ayrıca çevirisinde erek okur kitlesi düşünülerek ufak çapta eklemeler ve eksiltmeler yapılmış büyük oranda metin yerlileştirilmiştir. Okurun metni kolayca alımlayabilmesi için metnin Türkçeleştirilmesi sağlanmıştır. Kaynağını Batı düşüncesinden alan özgün bir yazın anlayışının temel ilkelerini belirlemek, metnin kendi içimizde oluşan bir metin gibi hissedilmesi amacıyla çeviri kararları aldığı düşünülmektedir. Kendisinin de belirttiği gibi çevirisinde aldığı kararlar farklı bir amaca yöneliktir: "*daha farklı bir çeviri oluşturmak*". Başka bir anlatımla, önsözde de belirttiği gibi işverenin istekleri doğrultusunda çeviri kararları almıştır. Çeviri metnin oluşumunda işverenin beklentilerinin belirleyici bir etkisi olduğu ve belli bir ölçüde çeviri kararlarını biçimlendirdiği düşünülmektedir.

Oda Yayınlarından çıkan Türk'ün çevirisinde ise çevirinin özgün olup olmadığına ilişkin soru işaretleri belirlemektedir. Bu savımızı gerekçelerini, Eyüboğlu'nun çevirisinde belirlediğimiz sorunların aynen ve aynı yerlerde Türk'ün çevirisinde yinlendiğinde görmekteyiz. Farklı çeviriler birleştirilerek ve sonunda üstün körü bir düzeltmeyle okura sunulduğu düşünülmektedir. Türk'ün çevirisi çeviri koşullarının tetiklediği bir çeviri örneğidir; günümüzde yayınevlerinin çoğalmasına koşt olarak gelişen bir durum olarak algılanabilir. İşveren olarak gözüken "Oda Yayınları"nın sadece dünya klasikleri dizisi alanında faaliyet göstermesi, dolayısıyla telif hakkının söz konusu olmaması, çevirinin amacı konusunda fikir verebilmektedir. Bu nedenle "uzman" olan çevirmenin de işverenin öngördüğü amaca hizmet edecek bir çeviri eylemine giriştiğini söyleyebiliriz.

Tüm bu değerlendirmeleri yaparken *Cimri*'nin bir tiyatro yapıtı olduğunu da düşünmeden edemeyiz. Önemli olan çevirmenin, kaynak metnin paradigmasını değiştirmeden erek kültürde çevirisine hangi sorumluluğu yüklediğidir.

### Kaynakça

- And, M. (1974). Türkiye'de Molière. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, s. 5, Ankara: 51-64.
- Bengi-Öner, I. (1999). *Çeviri bir süreçtir... Ya Çeviribilim?*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Berk, Ö. (2001). Ulusların ve Ulusal Kimliklerinin Oluşturulmasında Çeviri Yöntemlerinin Rolü ve İşlevi, *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4, 49-66.
- Even-Zohar, I. (2008). Yazınsal Çoğuldizge İçinde Çeviri Yazının Durumu (Saliha Paker, çev.), *Çeviri Seçkisi 2-Çeviri(Bilim) Nedir?*, haz. Mehmet Rıfat, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2. Baskı, ss. 125-132.

<sup>5</sup> Bkz: Even-Zohar: 2008, Venuti: 2013.

Molière. (1991). *L'Avare*, Paris: Hachette.

Molière. (1996). *Cimri* (Yaşar Nabi Nayır, çev.), İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınevi, 4. Baskı.

Molière. (1961). *Cimri* ( Yaşar Nabi Nayır, çev.), İstanbul: Varlık Yayınları.

Molière. (1983). *Cimri* (Sabahattin Eyüboğlu, çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi, 4. Baskı.

Molière. (2010). *Cimri* (Tuncay Türk, çev.) 2. Bs. İstanbul: Oda.

Parlak, B. (2008). Yazınsal Çeviride Kaynak Metin Okuru/Erek Merin Yazarı Olarak Çevirmen Kimliğinin Çeviri Kararlarına Etkisi, 8. *Uluslararası Dil, Yazın, Değişibilim Sempozyumu Bildiri Kitabı*, İzmir Ekonomi Üniversitesi Yayınları.

Savran, Z. (2003). Bir Çevirinin Anatomisi, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 13, S. 1, ss. 137-150.

Venuti, L. (2013). *Translation Changes Everything: Theory and Practice*, Routledge.

Vermeer, H. J. (2008). *Çeviride Skopos Kuramı* (Ayşe Handan Konar, çev.), İstanbul: İş Bankası.

Yazıcı, M. (2005). *Çeviribilimin Temel Kavram ve Kuramları*, İstanbul: Multilingual.