

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
DİLLER VE KÜLTÜRLERARASI ÇEVİRİBİLİM
DOKTORA PROGRAMI**

DOKTORA TEZİ

**BETİMLEYİCİ ÇEVİRİBİLİM ARAŞTIRMALARINDA
YENİ AÇILIMLARA DOĞRU:
REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN DİLİÇİ VE
DİLLERARASI ÇEVİRİ EYLEMLERİNDEKİ
ÇEŞİTLİLİĞİN KAVRAMSALLAŞTIRILMASI**

**MUHAMMED BAYDERE
16726007**

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. AYŞE BANU KARADAĞ**

**İSTANBUL
2021**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
DİLLER VE KÜLTÜRLERARASI ÇEVİRİBİLİM
DOKTORA PROGRAMI**

DOKTORA TEZİ

**BETİMLEYİCİ ÇEVİRİBİLİM ARAŞTIRMALARINDA
YENİ AÇILIMLARA DOĞRU:
REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN DİLİÇİ VE
DİLLERARASI ÇEVİRİ EYLEMLERİNDEKİ
ÇEŞİTLİLİĞİN KAVRAMSALLAŞTIRILMASI**

**MUHAMMED BAYDERE
16726007
ORCID NO: 0000-0001-6827-2027**

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. AYŞE BANU KARADAĞ**

**İSTANBUL
2021**

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
DİLLER VE KÜLTÜRLERARASI ÇEVİRİBİLİM
DOKTORA PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

BETİMLEYİCİ ÇEVİRİBİLİM ARAŞTIRMALARINDA
YENİ AÇILIMLARA DOĞRU:
REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN DİLİÇİ VE
DİLLERARASI ÇEVİRİ EYLEMLERİNDEKİ
ÇEŞİTLİLİĞİN KAVRAMSALLAŞTIRILMASI

MUHAMMED BAYDERE
16726007

Tezin Savunulduğu Tarih: 10.08.2021

Tez Oy Birliği ile Başarılı Bulunmuştur

Unvan Ad Soyad

İmza

Tez Danışmanı

: Prof. Dr. Ayşe Banu KARADAĞ

Jüri Üyeleri

: Prof. Dr. Füsun BİLİR ATASEVEN

Prof. Dr. Işın ÖNER

Doç. Dr. Lale ARSLAN ÖZCAN

Dr. Öğr. Üyesi Nilüfer ALİMEN

İSTANBUL
AĞUSTOS 2021

ÖZ

**BETİMLEYİCİ ÇEVİRİBİLİM ARAŞTIRMALARINDA
YENİ AÇILIMLARA DOĞRU:
REŞAT NURİ GÜNTEKİN’İN DİLİÇİ VE DİLLERARASI ÇEVİRİ
EYLEMLERİNDEKİ ÇEŞİTLİLİĞİN KAVRAMSALLAŞTIRILMASI
Muhammed Baydere
Ağustos, 2021**

Bu tezin amacı Reşat Nuri Güntekin’in (1889-1956) diliçi ve dillerarası çevirileri üzerine betimleyici bir çalışma yapmaktır. Çalışmanın çıkış noktasını temelde Reşat Nuri’nin diliçi ve dillerarası düzeyde çeşitli aktarım biçimlerini barındırdığı ifade edilerek ‘orijinal’, ‘yerli’, ‘telif’, ‘yarı telif’, ‘yarı tercüme’, ‘adaptasyon/uyarlama’, ‘kopya’, ‘esinlenme’, ‘örnek alma’ ve ‘yeniden yazım’ gibi kavramlar odağında çeşitli tartışmalara neden olan metin üretim biçimlerine yönelik olarak çeviribilim bakış açısıyla bütüncül bir irdelemenin daha önce gerçekleştirilmemiş olması oluşturmaktadır. Betimleyici çeviribilimin sağladığı bakış açısı ve araçlarla çeviriye erek odaklı ve tarihsel yaklaşımı benimseyen bu tezde Reşat Nuri’nin diliçi ve dillerarası çeviri eyleminde bulunduğu ‘varsayılan’ (Toury, 2012) eserler hareket noktası olarak alınmış, yazarın çeviri eylemi ile söylemine ve ait olduğu dönemin çeviriye ilişkin gerçekleri üzerine farklı bir bakış açısı geliştirmenin mümkün olup olmadığını irdelemek üzere “metinsel” ve “metindışı kaynaklar” (Toury, 2012, 87-88) üzerinden bir inceleme gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda yapılan metinsel incelemeler *Çalikuşu*’nun ilk olarak 1922 yılında eski harflerle yayımlanmış olan kitap baskısı ile Latin harfleriyle yeniden yazılmış kitap baskısı arasındaki diliçi karşılaştırmayı, eserin Fransız yazar Guy Chantepleure tarafından 1911 yılında kaleme alınan *La Passagère* ile gerçekleştirilen dillerarası karşılaştırmayı, kitap olarak ilk kez 1924 yılında eski harflerle basılan *Gizli El* ile 1954 yılında yeni harflerle yeniden yazılan *Gizli El* arasındaki karşılaştırmayı, Namık Kemal tarafından 1874 yılında eski harflerle yazılan *Akif Bey* ile Reşat Nuri tarafından 1958 yılında “yeniden sahneye tatbik ed[il]en” *Akif Bey* arasındaki metinsel karşılaştırmayı ve ayrıca belirli bir kaynak metin ve/veya yazar bilgisi sunulmayan ancak yabancı kaynaklardan faydalanılarak oluşturulan *Tolstoy: Hayatı ve Eserleri* (1933), *İbsen: Hayatı ve Eserleri* (1934) ve *Napoleon’un Düşünceleri* (1943) başlıklı eserler üzerindeki incelemeyi kapsamaktadır. Faydalanılan metindışı kaynakların arasında ise Reşat Nuri’nin dönemin poetikası, ‘adaptasyon’ ve ‘tercüme’ kavramları ve çeşitli metin üretim biçimleri üzerine kaleme aldığı yazıların ve verdiği röportajların yanı sıra yayımcıların, edebiyat tarihçilerinin, araştırmacıların ve eleştirmenlerin Reşat Nuri’nin metin üretim biçimlerine ilişkin olarak bulunduğu değerlendirmeler yer almaktadır.

Reşat Nuri’nin varsayılan diliçi çevirileri üzerinde yapılan irdeleme sonucunda tez öz-çevirinin ve öz-çevirmenin türü ve mahiyeti bağlamında ‘türlerarası öz-çeviri’ (*intergenre self-translation*) ve ‘türlerarası öz-çeviri yazar’ (*intergenre-auto-*

translauthor’) şeklinde iki kavram önerisinde bulunurken öz-çevirilere kaynaklık eden metinler açısından da ‘doğrudan öz-çeviri’ (*direct self-translation*) ve ‘dolaylı öz-çeviri’ (*indirect self-translation*) kavramlarını önermektedir. Tez ayrıca öz-çevirilerin nedenlerine ilişkin sınıflandırma arayışlarını, öz-çeviri olgusunu tanımlamak üzere kurulan ‘çeviri ya da yeniden yazım’ şeklindeki ikili karşıtlıkları, ‘sıra dışı’ ve ‘uç’ gibi nitelermeleri ve öz-çevirmenlerin, ‘sıradan’ çevirmenlerden farklı olarak, metne dair mutlak niyet ve otoriteyi değişmez şekilde ellerinde bulundurdıklarına dair düşünceleri sorunsallaştırmakta ve öz-çevirinin de tarihsel ve kültürel bir olgu olarak “kontrol faktörlerinin” (Lefevere, 1985, 226-229) etkisi altında erek dil ve kültürde şekillendiğinin iddia edilebileceğini ortaya koymaktadır. *Akif Bey*’de (1958) gerçekleştirilen ‘restorasyon’ işlemini de bir diliçi çeviri eylemi olarak ele alan tez ‘yeniden sahneye tatbik’ işleminin açıklanmasında çeviribilim bakış açısı ve araçlarının önemli bir işlevinin olabileceğini göstermektedir.

Çeviri tarihimiz açısından düşünüldüğünde, Reşat Nuri’nin diliçi çevirileri, diliçi çeviriler üzerine yapılacak araştırmaların ‘hatırla(t)mak’ ve ‘unut(tur)mak’, diğer bir deyişle ‘sahiplenilmek’ ve ‘sahipliğinden vazgeçilmek’ istenilenlerin tespitinde oynayabilecekleri rolü ortaya koymaktadır.

Dillerarası düzeyde yapılan irdelemenin sonuçlarına ve Reşat Nuri’nin çeviriye ilişkin kavramlar bağlamındaki değerlendirmelerine dayanarak, tezde sunuluşlarından ve/veya edebiyat araştırmacılarınca yapılan değerlendirmelerden hareketle yabancı kaynaklara dayandıkları varsayılan *Çalığışu* (1922), *Tolstoy: Hayatı ve Eserleri* (1933), *İbsen: Hayatı ve Eserleri* (1934), *Napoleon’un Düşünceleri* (1943) ve *Harabelerin Çiçeği* (1953) başlıklı eserlerin ve Reşat Nuri’nin adaptasyonlara yüklediği nitelik, tanım ve işlevlerin Osmanlı-Türk çeviri tarihi bağlamında “terceme yollu bir sahiplenme” edimi olarak görülüp “katkılı aktarım” ile birlikte düşünülen ve bir “Türkçe eser üretme kategorisi” olarak tanımlanan “te’lif” anlayışının (Paker, 2014) dönüş(türül)erek sür(dürül)mesi ile ilişkilendirilebileceği savunulmaktadır. Bu bağlamda tez, “Osmanlı kültürlerarası alanında” (Paker, 2002, 120) gerçekleşen ‘terceme’ ve ‘te’lif’ pratiklerinin dinamiklerini belirleyen “tanıdık ‘öteki’[nden]” gelen yabancı kaynakları “sahiplenme, temellük etme arzusu[nun]” (Paker, 2014, 66-69) söz konusu yabancı “daha önce aşına olunmayan Avrupalı ‘öteki’” (Paker, 2014, 66) olduğunda hem ‘sahiplenmeyi’ hem de ‘sahiplen(e)memeyi’, hem ‘kendi için yapmayı’ hem de ‘yap(a)mamayı’, hem ‘kendine edinmeyi’ hem de ‘edin(e)memeyi’ ifade eden “sahip(siz)len(dir)me” (*exappropriation*) (Derrida, 2014, 24) kaygısına dönüştüğünün söylenebileceğini iddia etmektedir.

Tez, çeviri kuramı açısından yaptığı değerlendirme ile ise eserler, kavramlar ve olgular üzerine yapılacak tanımlamaların kapsam ve nitelik açısından her zaman için göreceli ve tarihsel nitelikte olacağına vurgu yaparak çeviribilim araştırmalarında “problemli tanımların sahipliğinden vazgeçilip, problemli olguların sahiplenilmesi” (Bengi, 1990, 230) çağrısını yinelemekte; çeviri kuramının karşılaşılabilecek her bir gerçek çeviri olgusu karşısında ‘sahipliğinden vazgeçilecek şekilde (yeniden) sahiplenilen’ bir kuram olması gerektiğini savunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Reşat Nuri, Diliçi Çeviri, Öz-Çeviri, Dolaylı Çeviri, Terceme, Te’lif, Sahiplenme, Sahip(siz)len(dir)me, Adaptasyon, Restorasyon, Betimleyici Çeviribilim

ABSTRACT

TOWARD NEW INSIGHTS INTO RESEARCH IN DESCRIPTIVE TRANSLATION STUDIES: CONCEPTUALIZING DIVERSITY IN REŞAT NURİ GÜNTEKİN'S INTRALINGUAL AND INTERLINGUAL TRANSLATIONAL ACTIONS

Muhammed Baydere

August, 2021

The purpose of this dissertation is to conduct a descriptive study on Reşat Nuri Güntekin's (1889-1956) intralingual and interlingual translations. This study is mainly motivated by the lack of a comprehensive treatment, specifically from a translation studies perspective, of Reşat Nuri's forms of text production that have raised several debates around the notions of 'original', 'indigenous', 'semi-original', 'semi-translation', 'adaptation', 'copy', 'inspiration', 'modelling', and 'rewriting' on the grounds that they incorporate various modes of intralingual and interlingual transfer. Adopting the perspective and tools of descriptive translation studies to have a target-oriented and historical approach to translational phenomena at hand, this dissertation departs from the works where Reşat Nuri is 'assumed' (Toury, 2012) to have engaged in intralingual and interlingual translation and employs "textual" and "extratextual sources" (Toury, 2012, 87-88) in order to scrutinize whether it is possible to provide a new insight into the author's translational act and discourse as well as into translational facts of his period. In this regard, the textual analyses involve intralingual comparison of *Çalikuşu* first published in book form in Ottoman Turkish in 1922 with its book version rewritten in the Latin alphabet; its interlingual comparison with French author Guy Chantepleure's *La Passagère* of 1911; the intralingual comparison of the Ottoman Turkish and the Latin-alphabet versions of *Gizli El* published in book form in 1924 and 1954, respectively; and the intralingual comparison of Namık Kemal's *Akif Bey* of 1874 in Ottoman Turkish with its Latin-alphabet version "re-put to scene" in 1958 by Reşat Nuri under the same title, as well as the examination of the Turkish works titled *Tolstoy: Hayatı ve Eserleri* (1933), *İbsen: Hayatı ve Eserleri* (1934), and *Napoleon'un Düşünceleri* (1943) that have no designation of source text and/or author though they are based on foreign sources. Among the extratextual sources used in the study are Reşat Nuri's articles, essays, and interviews where he addresses the poetics of his period, discusses the notions of 'adaptation' and 'translation', and elaborates on his various forms of text production besides publishers', literary historians', scholars', and critics' evaluations on his modes of text production.

The examination through Reşat Nuri's assumed intralingual translations yielded some new conceptual proposals regarding self-translation: 'intergenre self-translation' and 'intergenre-auto-translauthor' as to type and nature of self-translation and of self-translator; 'direct self-translation' and 'indirect self-translation' in terms of the source and (in)directness of self-translation. The dissertation also challenges the searches of classification concerning the reasons for self-translation, the binary

oppositions attempting to label self-translations as ‘either translation or rewriting’, designations such as ‘extraordinary’ and ‘extreme’ to describe self-translations, and the claims attributing an ‘absolute’ and ‘stable’ intention and authority to self-translators, differently from ‘ordinary’ translators, and reveals that self-translation, as a historical and cultural phenomenon, may be shaped, like any translation, by “control factors” (Lefevere, 1985, 226-229) in the target language and culture. Treating the ‘restoration’ performed in *Akif Bey* (1958) also as an intralingual translation, the study shows that the perspective and tools offered by translation studies may well serve accounting for the act of ‘re-putting to scene’.

From a Turkish history of translation perspective, Reşat Nuri’s intralingual translations reveal the role that research on intralingual translations could play in the identification of what has been intended to be ‘remembered’ and ‘forgotten’, that is what has been intended to be ‘appropriated’ and ‘expropriated’.

Based on the findings of the descriptive study on Reşat Nuri’s assumed interlingual translations and his discourse on translational notions, this dissertation argues that *Çalkıuşu* (1922), *Tolstoy: Hayatı ve Eserleri* (1933), *İbsen: Hayatı ve Eserleri* (1934), *Napoleon’un Düşünceleri* (1943), and *Harabelerin Çiçeği* (1953), which are assumed to have derived from foreign sources in view of their presentations and/or considerations of literary scholars, and the quality, definitions, and functions Reşat Nuri attributed to adaptations may represent the transformative continuation of “te’lif” practice standing as a “Turkish text production category” characterized by “appropriation through translation” and comparable to “contributive transfer” within the context of the Ottoman-Turkish translation history (Paker, 2014). Thus, the study suggests that “desire to appropriate” foreign sources coming from the “familiar ‘other’”, which determined the dynamics of the ‘terceme’ and ‘te’lif’ practices (Paker, 2014, 66-69) flourishing in the “Ottoman interculture” (Paker, 2002, 120), may be said to have transformed into anxiety of “exappropriation”, that is appropriating and expropriating all at once (Derrida, 2014, 24), referring to both ‘appropriating’ and ‘not appropriating’ or ‘failing’ it, both ‘making for oneself’ and ‘not making for oneself’ or ‘failing’ it, both ‘making one’s part’ and ‘separating from oneself’ at the same time, as the foreign was now the “European ‘other’ who had not been familiar by then” (Paker, 2014, 66).

Concluding with a reflection on translation theory, the study highlights that definitions formulated on works, concepts, and phenomena are always relative and historical by their scope and nature, reiterating the call “to possess the problematic facts but to disown the problematic definitions” (Bengi, 1990, 230) and bearing out a translation theory that is to be ‘(re-)appropriated just to be expropriated’ in view of each and every real translational fact.

Key Words: Reşat Nuri, Intralingual Translation, Self-Translation, Indirect Translation, *Terceme*, *Te’lif*, Appropriation, Exappropriation, Adaptation, Restoration, Descriptive Translation Studies

ÖN SÖZ

Öncelikle, doktora eğitimime başladığım andan itibaren her sözü, her sorusu ile bana yepyeni ufuklar açan, bu tezi de yine sordu(rdu)ğu sorular ile hem filizlendiren hem de nihayete erdirmemi sağlayan, hayatım boyunca minnettar ve müteşekkir kalacağım kıymetli Hocam, tez danışmanım Prof. Dr. Ayşe Banu KARADAĞ'a sonsuz şükranlarımı sunarım. Bu tez onun eğitsel ve bilimsel yaklaşımı, katkıları ve rehberliği olmasaydı asla bir 'tez' olamazdı.

Tez izleme komitemde yer almayı kabul ederek ara rapor sunumlarımda yaptıkları yorumlar, sordukları sorular ve yönlendirdikleri kaynaklarla tezimin daha da sağlam bir zemine oturmasına yardımcı olan, tez sürecim boyunca hep olumlu yaklaşımlarıyla daha da güvende hissetmemi sağlayan değerli Hocalarım Prof. Dr. Füsün BİLİR ATASEVEN ve Dr. Öğr. Üyesi Nilüfer ALİMEN'e en içten teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, doktora eğitimim boyunca kendilerinden ders alma fırsatı bulduğum sayın Hocalarım Prof. Dr. Sündüz ÖZTÜRK KASAR'a ve Prof. Dr. Emine BOGENÇ DEMİREL'e de verdikleri emekler için teşekkür ederim.

Kıymetli vakitlerinden ayırarak tez savunma jürimde yer almayı kabul eden, tezime dair görüş, yorum ve önerileri ile zihnimde yeni sorgulamaların kapılarını açan değerli Hocalarım Prof. Dr. Işın ÖNER'e ve Doç. Dr. Lale ARSLAN ÖZCAN'a müteşekkirim.

Tezim kapsamında gerçekleştirdiğim çeviri yazı sürecinde benden desteğini esirgemeyen Öğr. Gör. Hümeysra YILDIZOĞLU'na teşekkürlerimi sunarım.

Bu zorlu ancak bir o kadar da kıymetli süreç benim için en az kendi ağırlığı kadar anlam ve değer taşıyan dostlarımdan desteği olmasaydı tamamlanamazdı. Bu anlamda doktora eğitimim vesilesiyle tanıştığım ve hep hayatımda kalmalarını istediğim dostlarımdan gece gündüz demeden her ne konuda yardıma ihtiyacım olsa kendinden ayrı görmeksizin yapabileceği ne varsa dört elden sunarak yanımda olan Hülya BOY'a, tez sürecine dair hangi bilgiye ihtiyaç duysam yardımına koşan ve hiçbir desteğini esirgemeyen Özge ALTINTAŞ'a, hangi şartta olursa olsun ne zaman bir kaynağa ihtiyacım olsa gerek kütüphane kütüphane gezerek gerek benimle birlikte araştırmalara dalarak destek olan, yüzündeki gülümsemesi ile daima yanımda olmasını istediğim Umut Can GÖKDUMAN'a müteşekkirim.

Doktora eğitimim boyunca hep desteklerini gördüğüm Karadeniz Teknik Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu akademik ve idari kadrosuna, ilk günden itibaren teşvikleriyle bu sürece daha da sıkı tutunmamı sağlayan sayın Hocam Prof. Dr. Mustafa Naci KAYAOĞLU başta olmak üzere Karadeniz Teknik Üniversitesi Batı Dilleri ve Edebiyatı Bölümündeki tüm Hocalarıma ve de güler yüzü ile hep yanımda olan arkadaşım Öğr. Gör. Burcu ÖZTÜRK'e teşekkürlerimi sunarım.

Akademik tohumların içimde yeşermesini ve hep canlı kalmasını sağlayan, en zorlandığım anlarda hayatı bana en çok kolaylaştıran, her anımdaki en yakın arkadaşım Hilal ÖZTÜRK BAYDERE'ye ve hayatımın her evresinde olduğu gibi doktora ve tez sürecim boyunca da benden şefkat, ilgi, hoşgörü ve desteklerini bir an

olsun esirgemeyen, bugün atabildiğim bir adımı değil her adımı kendilerine borçlu olduğum aileme minnet ve şükranlarımı sunarım.

Son olarak, “2211/A Genel Yurt İçi Doktora Burs Programı” kapsamında doktora çalışmalarımı destekleyen Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumuna (TÜBİTAK) teşekkür ederim.

İstanbul; Ağustos, 2021

Muhammed Baydere



İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	ix
TABLolar LİSTESİ	xi
KISALTMALAR	xii
1. GİRİŞ	1
1.1. Tezin Konusu ve Önemi	1
1.2. Amaç ve Araştırma Soruları	6
2. YÖNTEMSAL ÇERÇEVE	9
2.1. Betimleyici Çeviribilim ve Çeviriye Erek Odaklı Yaklaşım	9
2.2. Çeviriye Tarihsel Yaklaşım	15
3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	20
3.1. Yeniden Yazım	20
3.2. Terceme, Te'lîf ve Sahiplenme	22
3.2.1. Sahiplenme/Temellük	26
3.2.1.1. Çeviri ve Sahiplenme İlişkisi Üzerine Çeşitli Tartışmalar.....	26
3.3. Adaptasyon.....	29
3.3.1. Adaptasyonun Tanım ve Niteliği Üzerine Çeşitli Tartışmalar.....	29
3.3.2. Adaptasyonun İşlev ve Biçimleri Üzerine Çeşitli Değerlendirmeler.....	31
3.4. Öz-Çeviri.....	32
3.4.1. Öz-Çevirinin Tanımı ve Niteliği Üzerine Çeşitli Tartışmalar.....	32
3.4.2. Öz-Çevirinin Nedenleri Üzerine Çeşitli Değerlendirmeler.....	34
3.5. Dolaylı Çeviri.....	35
4. REŞAT NURİ'NİN ÇEVİRİYE İLİŞKİN KAVRAMLAR VE OLGULAR ÜZERİNE SÖYLEMLERİNİN İNCELENMESİ.....	39
4.1. Reşat Nuri'nin Dönemin Poetikaşı Üzerine Söylemi	39
4.2. Reşat Nuri'nin 'Tercüme' Üzerine Söylemi	41
4.3. Reşat Nuri'nin 'Adaptasyon' Üzerine Söylemi	43
4.4. Tartışma ve Sonuç.....	47
5. REŞAT NURİ'NİN DİLİÇİ YENİDEN YAZIMLARININ BİRER ÇEVİRİ VAKASI OLARAK İRDELENMESİ	50
5.1. Çalıkuşu (1922/1939).....	52
5.1.1. Çalıkuşu'nun Yayınlanma Süreci	52
5.1.2. Çalıkuşu'nun Diliçi Çevirisi Üzerine Metinsel İnceleme	55
5.2. Gizli El (1924/1954).....	67
5.2.1. Gizli El'in Yayınlanma Süreci	67

5.2.2. <i>Gizli El</i> 'in Diliçi Çevirisi Üzerine Metinsel İnceleme.....	69
5.3. <i>Akif Bey</i> (1958).....	78
5.3.1. <i>Akif Bey</i> 'in Yayımlanma Süreci.....	78
5.3.2. <i>Akif Bey</i> 'in Diliçi Çevirisi Üzerine Metinsel İnceleme.....	78
5.4. Tartışma ve Sonuç.....	86
6. REŞAT NURİ'NİN DİLLERARASI AKTARIMLA İLİŞKİLENDİRİLEN METİNLERİNİN BİRER ÇEVİRİ VAKASI OLARAK İRDELENMESİ	94
6.1. <i>Çalığışu</i> (1922).....	95
6.1.1. <i>Çalığışu</i> 'nun Niteliği Üzerine Çeşitli Tartışmalar	95
6.1.2. <i>Çalığışu</i> ile <i>La Passagère</i> Arasındaki Varsayılan Çeviri İlişkisinin İncelenmesi	98
6.1.2.1. <i>La Passagère</i> 'in Yapısı ve Olay Örgüsü.....	98
6.1.2.2. <i>Çalığışu</i> ile <i>La Passagère</i> Arasında Karşılaştırmalı Metin İncelemesi	101
6.2. <i>Tolstoy: Hayatı ve Eserleri</i> (1933) ve <i>İbsen: Hayatı ve Eserleri</i> (1934).....	104
6.3. <i>Napoleon'un Düşünceleri</i> (1943).....	108
6.4. <i>Harabelerin Çiçeği</i> (1953).....	110
6.5. Tartışma ve Sonuç.....	112
7. SONUÇ.....	117
KAYNAKÇA	124
EKLER.....	135

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Reşat Nuri'nin Eserleri Listesi	135
--	-----



KISALTMALAR

Bkz.	: Bakınız
Çev.	: Çevirmen
Ed.	: Editör
KM	: Kaynak metin
Krş.	: Karşılaştırınız
EM	: Erek metin
T.y.	: Tarih yok

1. GİRİŞ

Bu bölümde tezin konusu ve önemi açıklanacak, tezin amacına ve bu amaç kapsamında cevaplanması hedeflenen araştırma sorularına yer verilecek, tezin bölümlerine dair bilgi sunulacaktır.

1.1. Tezin Konusu ve Önemi

Bu tezin konusunu Türk edebiyatının önde gelen isimlerinden Reşat Nuri Güntekin'in (1889-1956) diliçi ve dillerarası çeviri eylemleri oluşturmaktadır. Tezin Reşat Nuri'nin çeviri eylemlerine odaklanmasının üç temel nedeni vardır. Bunlardan birincisi, Reşat Nuri'nin diliçi ve dillerarası düzeyde çeşitli aktarım biçimlerini barındırdığı ifade edilerek 'orijinal'¹, 'yerli', 'telif', 'yarı telif', 'yarı tercüme', 'adaptasyon/uyarlama', 'kopya', 'esinlenme', 'örnek alma' ve 'yeniden yazım' gibi kavramlarla nitelenen eserlerine ve metin üretim biçimlerine yönelik olarak çeviribilim bakış açısıyla bütüncül bir irdelemenin daha önce yapılmamış olmasıdır. İkincisi, Reşat Nuri'nin çeşitli eserlerinin sunuluşunda ve/veya çeviriye dair kavramlar üzerine söylemlerinde karşılaşılan, çeviribilim bağlamında daha önce kavramsallaştırılmamış veya mevcut kavramsallaştırmalara yeni boyutlar getirebilecek adlandırmaların varlığıdır. Üçüncüsü ise, Reşat Nuri'nin metin üretiminde bulunduğu ağırlıklı 20. yüzyılın ilk yarısını kapsayan dönemin kültürel ve toplumsal anlamda olduğu kadar çeviri (yoluyla) metin üretimi açısından da bir 'geçiş'e mi yoksa bir 'kopuş'a mı karşılık geldiğinin incelenmesinin önemli içerimlerinin olabileceği düşüncesi ve bu dönemde aktarıma dayalı eserler ortaya koyan yazar-çevirmenlerden herhangi birinin çeviri eylemi ve söylemini bir bütün olarak ele alan çeviribilim bakış açısıyla yapılmış bir çalışmanın bulunmamasıdır.

Çoğunlukla yazın dünyasına tiyatro metinleri ve tiyatro eleştirileriyle giriş yaptığı ifade edilen Reşat Nuri'nin 1954 yılında *Ayda Bir* dergisine yazdığı "İlk Gözâğrıları" başlıklı yazıda ifade ettiklerine göre, yazar söz konusu metinleri

¹ Tez boyunca tek tırnak işareti terimsel gösterim ya da vurgu amaçlı olarak kullanılırken belirli bir kaynaktan yapılan doğrudan alıntılar göstermek üzere çift tırnak işareti kullanılmaktadır.

ortaya koymadan önce Dârülfünun'da birinci sınıf öğrencisiyken *Şehrah* gazetesine Fransızca mütercimi olarak başvurmuş ve kabul almıştır (Güntekin, 1989, 131). *Şehrah*'ta geçirdiği süre içerisinde “bir edebiyatçı olarak Ziver Bey'den alınmış” derslerinin olduğunu belirten Güntekin o dönemde Ziver Bey'in kendisinin “yazıya hevesi[ni] görerek, [ona] ara sıra tercümeden başka yazılar da” yazdığını belirtmiştir (Güntekin, 1989, 132-133). Reşat Nuri, yazın dünyasıyla bu tanışıklığının ardından roman, hikâye, tiyatro ve gezi yazısı türlerindeki çok sayıda telif² edebi eserinin ve Türk dili ve edebiyatına ilişkin çeşitli kitaplarının yanı sıra 40'ın üzerinde dillerarası çeviri eser ortaya koymuştur (Kanter, 2019)³.

Reşat Nuri'nin aktarım içeren metin üretim biçimleri Türk edebiyat ve kültür dizgesinde birçok tartışmaya konu olmuştur. İlk olarak 1919 yılında yazdığı ve *Zaman* gazetesinde tefrika edilen *Harabelerin Çiçeği* başlıklı romanı için edebiyat tarihçisi Birol Emil (1984, 1) “yarı telif, yarı tercüme” tanımlamasında bulunurken edebiyat eleştirmeni Fethi Naci'ye (2003, 21) göre bir “uyarlama” olduğu için bu eserin “Reşat Nuri'nin romanları listesinden çıkarılması gerekir”. 1953 yılından bu yana bir Reşat Nuri romanı olarak tekrar tekrar baskıları yapılan esere dair aynı zamanda ‘yarı telif’, ‘yarı tercüme’ ve ‘adaptasyon’ şeklinde nitelemelerin bulunması yazarın çeviri (yoluyla) metin üretim yöntemlerinin irdelenmesi ve söz konusu kavramların sınırlarının yeniden düşünülmesi bağlamında önemli görülmektedir.

Türk edebiyatının klasiklerinden *Çalikuşu*'na (1922) ilişkin önemli tartışmalardan birini başlatan gelişme ise Fransız yazar Guy Chantepleure tarafından 1911 yılında kaleme alınan *La Passagère*'in çevirisi olarak “Adapte eden: Sadi Günel” ibaresiyle yayımlanmış olan *Çalikuşu Gibi* (1958) başlıklı kitap olmuştur. Kitabın ön sözünde Sadi Günel (1958, 5-6) *Çalikuşu*'nu “kopyası aslından aşağı kalmayan değerli tablolar[a]” benzetmektedir. Türk dili ve edebiyatı uzmanı Nihayet Arslan (2009, 68) ise bir taraftan Günel'in iki eseri birbirine gerçekte olduğundan daha benzer göstermek için *Çalikuşu Gibi*'yi *Çalikuşu* ile *La Passagère*'in bir karışımı hâline getirdiğini belirtirken diğer taraftan bu iki eser arasındaki benzerliklerin “Reşat Nuri'nin bu romanı okuduğunu ve ondan esinlendiğini, hatta ondan yararlandığını

² Bu çalışma kapsamında ‘telif’ ile ‘te’lif’ arasında ayrım yapılmaktadır. ‘Telif’ günümüzde yaygın şekilde kullanıldığı anlamıyla, yazarın farklı bir metni kaynak olarak almak yerine “kendisinin kaleme aldığı” (Telif, [23.11.2020]) eserleri ifade etmek üzere kullanılmaktayken ‘te’lif kavramının kapsamına tezin ilerleyen bölümlerinde yer verilecektir.

³ Reşat Nuri'nin eserlerini daha önceki biyografik çalışmalara dayanarak derleyen M. Fatih Kanter'in (2019) sunduğu bilgileri ve yaptığı adlandırmaları içerir liste için bkz. Ek 1. Söz konusu listede Reşat Nuri'nin çeviri eserleri “çeviri”, “tercüme” ve “uyarlama” gibi farklı adlandırmalarla sunulmaktadır.

düşündür[düğünü]” ifade etmektedir. Arslan’a (2009, 68) göre “eserlerini oluştururken temel aldığı ölçütleri taşıyan yönleri[nin] olması *La Passagère*’i Reşat Nuri’ye örnek aldırان şey olmuştur”. Arslan, *Çalikuşu* “esinlenerek yeniden yazılmış” bir eser olarak tanımlanabilse de Reşat Nuri’nin “bu esinlenmeden bir Türk romanı ortaya çıkarabil[diğini]” (2009, 70), *Çalikuşu*’nun “hiç kuşku uyandırmayacak kadar yerli bir eser” (2009, 71) olduğunu belirtmektedir. Nihan Abir (2012, 344-345) de iki roman arasındaki “tüm benzerliklerin yanı sıra *Çalikuşu*’[nun] tam anlamıyla bir Türk romanı olmayı başar[diğini]”, yazarın “bir genç kızın ruhunu ve Anadolu’yu tüm incelikleri ile anlattığı *Çalikuşu*’nu tamamıyla yerli ve orijinal bir roman olarak ortaya koyduğu[nu]” ifade etmektedir. Bu anlamda, Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1956) tarafından “ilk karakter romanımız” olarak tanımlanan ve ‘kopya’, ‘esinlenme’, ‘örnek alma’, ‘yeniden yazım’, ‘yerli’ ve ‘orijinal’ kavramları odağında yürütülen tartışmalara konu olan *Çalikuşu*’nun sahip olduğu iddia edilen aktarım ilişkisinin ele alınması sözü edilen kavramlar arasındaki ilişkilerin çeviriye kültürel ve tarihsel bir yaklaşım çerçevesinde çeviribilim bakış açısıyla yeniden okunması bağlamında önemli görülmektedir.

Çalikuşu’nun diliçi bağlamda da çeşitli tartışmalara konu olduğu görülmektedir. İlk olarak Reşat Nuri tarafından *İstanbul Kızı* adlı bir piyes olarak kaleme alınan eser Dârübedâyî’de (İstanbul Şehir Tiyatroları) oynanmaya uygun bulunmamış, sahnelenebilmesi için yazardan bazı değişiklikler yapması talep edilmiştir. Bunun üzerine eser 1921 yılında eski harflerle tefrika edilecek şekilde Reşat Nuri tarafından “romana çevril[miştir]” (Reşat Nuri Güntekin, 1953, 37). *Çalikuşu*’nun daha sonra Latin harfleriyle “yeniden yaz[ımı]” kapsamında Reşat Nuri tarafından yapılan değişiklikler yazar tarafından “tamamıyla şekle ait” olarak nitelenirken (Baydar, 1960, 88), Abir (2012, 20) bu değişikliklerin “daha çok muhtevayı ilgilendirdiğini” ifade etmektedir. Bu yeniden yazım sürecinin amacını “siyasal otoritenin ‘dirijizm’inden kaynaklanan tamamen bir ideolojik yeniden yapılandırma” olarak tanımlayan edebiyat araştırmacısı ve yazar N. Ahmet Özalp (2017, 14) ise eserin bir “operasyon[dan]” geçtiğini savunmaktadır. Benzer bir yeniden yazım sürecinin de Reşat Nuri’nin ilk olarak 1920 yılında *Dersaadet* gazetesinde tefrika edilen *Gizli El* başlıklı romanında gerçekleştiği görülmektedir. Reşat Nuri romanının ilk tefrikasını gönderdiğinde Şemsi Efendi tarafından uygulanan sansürle karşılaşmış, romanında işlediği konuyu ‘yeniden yazması’ istenmiştir. Yazar, bu talebi kabul etmiş ve

romanını değişiklikler yaparak yayımlatmıştır. Eski harflerle yayımlanan bu romanı Reşat Nuri 1954 yılında Latin harflerine aktarmıştır. Naci (2003, 33) “Bugün *Gizli El* diye okuduğumuz roman, 1920 yılında *Dersaadet* gazetesinde tefrika edilen roman değildir!” diyerek Reşat Nuri’nin günümüz baskılarını oluşturacak şekilde yeniden oluşturduğu romanında içeriği de değiştiren ikinci bir yeniden yazım sürecine işaret etmektedir. Söz konusu süreci bir ‘diliçi öz-çeviri’ (Canlı, 2018, 59; 2019) vakası şeklinde değerlendiren bu tezde *Gizli El*’in 1954 baskısı “çevirinin çevirisi” (Gambier, 2003, 57) olması itibarıyla ‘dolaylı çeviri’ olarak ele alınmaktadır. Belirtilen eserlerin geçirdiği görülen birden çok türlerarası ve/veya diliçi öz-çeviri sürecinin çeviribilim bakış açısıyla irdelenmesinin gerek süreci tanımlayabilecek kavramların yeni boyutlarının keşfedilmesi, gerek bu çeviri olgularına ilişkin mevcut yaklaşımların yeniden ele alınması, gerekse hem çeviri tarihimizde hem de günümüzde eserlerin (yeniden) yayımlanma süreçlerinde kritik rol oynayan diliçi çeviri olgusunun kültürel ve tarihsel bağlamı içerisinde anlaşılmasına katkıda bulunulması açısından önemli olduğu düşünölmektedir.

Reşat Nuri’nin diliçi çeviri etkinliğini sadece kendi eserleri üzerinde gerçekleştirmediği görölmektedir. Yazarın eserlerini ‘telif’, ‘tercöme’, ‘çeviri’ ve ‘adaptasyon/uyarlama’ gibi başlıklar altında sunan araştırmacıların tespit edilebildiği kadarıyla bu başlıklara dâhil etmediği ancak Reşat Nuri’nin (diliçi) çeviri eyleminde bulunduğu iddia edilebilecek olan eserlerden biri de *Akif Bey*’dir. Namık Kemal tarafından eski harflerle yazıldıktan sonra ilk olarak 1874 yılında yayımlanan *Akif Bey* (Akün, 1976, 46) 1958 yılında kapağındaki “yeniden sahneye tatbik eden: Reşat Nuri Güntekin” ibaresiyle tekrar Türk edebiyat ve kültür dizgesine sunulmuştur. Reşat Nuri, yaptığı işlemin bir “adaptasyon” değil “restorasyon” olduğunu belirtmiştir (Güntekin, 1958, v-xiii). Reşat Nuri’nin kendisinden talep edilen işi bir ‘restorasyon’ olarak tanımlaması ve sonuçta ortaya çıkan eseri de bu kavram üzerinden adlandırmasının çeviribilim bağlamında önemli olduğu söylenebilir. Nitekim *Dictionary of Translation Studies* (2014), *Handbook of Translation Studies* (2010, 2011, 2012, 2013) ve *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2020) gibi temel çeviribilim kaynaklarında bir çeviri eylemi olarak ‘restorasyon’ başlığına yer verilmediği görölmektedir. Bu anlamda Reşat Nuri’nin *Akif Bey* çevirisinin irdelenmesi, eserin çeviribilim bağlamında daha önce kavramsallaştırılmamış veya mevcut kavramsallaştırmalara yeni boyutlar

getirebilecek bir diliçi çeviri pratiğine karşılık gelip gelmediğinin saptanması bağlamında önemli görülmektedir.

Reşat Nuri'nin söz konusu metinleri ürettiği dönem düşünüldüğünde tez kapsamında yapılacak incelemenin çeviri tarihimiz açısından da önemli bulgular ortaya koyabileceği ve/veya sorgulamaların kapısını açacağı düşünülmektedir. Nitekim yazarın metin üretiminde bulunduğu ağırlıklı 20. yüzyılın ilk yarısını kapsayan dönem, kültürel ve toplumsal anlamda olduğu kadar yabancı kaynaklardan çeviri (yoluyla) metin üretimi açısından da bir dönüşüm sürecine karşılık geliyor olabilir. Saliha Parker (2014, 66-67) bu süreçte “öteki[nden]” yapılan eser aktarım anlayışındaki değişim bağlamında Osmanlı çeviri geleneğinden ve pratiklerinden modern çağdaki uygulamalara uzanan süreci bir “‘kopukluk’tan çok ‘geçiş’ler[le]” ilişkilendirmektedir. Bu anlamda, Reşat Nuri'nin çeviri (yoluyla) metin üretim biçimlerinin “yirminci yüzyılın ikinci yarısına kadar yaygın kal[an]” ‘te’lif’ pratiği ve “te’lif çizgisini izleyen ‘katkılı aktarım’ geleneği” (Paker, 2014, 71) açısından herhangi bir içeriminin olup olmadığının irdelenmesi önemli gözükmemektedir. Sözü edilen aktarım geleneğinin geliştiği “kültürlerarası alanın” (Paker, 2002, 120) “dinamiklerini belirleyen [unsurun] [...] kaynak metinleri sahiplenme, temellük etme arzusu” (Paker, 2014, 68-69) olduğu belirtilmektedir. Bu açıdan öne çıkan ‘sahiplenme’ olgusunun Reşat Nuri'nin eserleri üzerine gerçekleşen ‘orijinal’, ‘yerli’, ‘telif’, ‘yarı telif’, ‘yarı tercüme’, ‘adaptasyon/uyarlama’, ‘kopya’, ‘esinlenme’, ‘örnek alma’ ve ‘yeniden yazım’ tartışmalarından hareketle yeniden ele alınmasının önemli olduğu düşünülmektedir. Reşat Nuri'nin kaleme aldığı *Tolstoy: Hayatı ve Eserleri* (1933), *İbsen: Hayatı ve Eserleri* (1934) ve *Napoleon’un Düşünceleri* (1943) de ‘katkılı aktarım’ ve ‘sahiplenme’ temelinde gerçekleşen çeviri (yoluyla) metin üretimi bağlamında önemli görülmektedir zira bu eserler Kanter (2019, 52) tarafından Reşat Nuri'nin “Çeşitli Tercüme Eserleri” arasında listelenmesine rağmen sunuluşlarında belirli bir kaynak metin ve/veya yazar bilgisine yer verilmemektedir.

Bu bağlamda Reşat Nuri'nin Türk edebiyat ve kültür dizgesinde diliçi ve/veya dillerarası aktarım ilişkisine sahip olduğu varsayılan eserleri bu tezin konusunu oluşturmakta olup tezin mevcut literatüre çok sayıda katkısının olacağı düşünülmektedir. İlk olarak söz konusu eserler üzerine çeviribilim bakış açısıyla yapılacak betimleyici çalışma Türk edebiyatının en önemli isimlerinden biri olan Reşat Nuri'nin eserlerinin niteliğinin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacak,

edebiyat bağlamında çoğunlukla ikili karşıtlıklara dayanan bir düzlemde gerçekleştiği görülen tartışmaların çeviribilimin özellikle çeviri tarihimiz bağlamında sunacağı bakış açısıyla ve sor(dur)acağı sorularla daha sağlam bir zemine oturmasını mümkün kılacak, sözü edilen olguların daha bütüncül bir bakış açısıyla anlaşılmasını sağlayacaktır. Aynı zamanda, Reşat Nuri'nin eserleri bağlamında iç içe geçmiş olan, bazen de karşıtlık ilişkisi içerisindeymiş gibi görünen kavramların birbirleriyle olan ilişkilerinin ve birbirlerine bağlılıklarının ortaya koyulması mümkün olabilecektir. Ayrıca, Reşat Nuri'nin çevirilerinde ve çeviriye ilişkin söyleminde karşılaşılan çeşitli kavramsallaştırmalar farklı metin üretim biçimlerine ışık tutarak yeni kavramsallaştırmaların önünü açabilecek ve/veya hâlihazırdaki kavramların çeviriye tarihsel ve kültürel bir bakış açısıyla yeniden okunmasını sağlayabilecektir. Bunlara ek olarak, Reşat Nuri'nin çeviri eylemleri ile ilişkilendirilebilecek çeşitli çeviri(bilim) kavramları yeniden ele alınarak söz konusu olguların farklı boyutları ortaya koyulabilecektir. Son olarak da “terceme pratikleri ve kavramlarının” (Paker, 2014, 67) milli Türk edebiyatının en önemli isimlerinden biri olan Reşat Nuri'nin eserlerini ürettiği dönemdeki yansımaları irdelenerek bu dönemdeki metin üretim biçimlerine dair yeni sorgulamaların önü açılabilir.

1.2. Amaç ve Araştırma Soruları

Bu tezin amacı Reşat Nuri'nin diliçi ve dillerarası çeviri eylemleri üzerine betimleyici bir çalışma yapmaktır. Bu betimleyici çalışma ile yazarın ağırlıklı 20. yüzyılın ilk yarısındaki çeviri (yoluyla) metin üretim biçimlerine yönelik adlandırma, nitelendirme ve kavramsallaştırmaların ve söz konusu metinlerle ilişkilendirilebilecek çeviri(bilim) kavramlarının (yeniden) ele alınması, bu metinlerin Osmanlı-Türk çeviri tarihi özelinde çeviri(bilim) bağlamında sordurabileceği soruların ve sunabileceği cevapların keşfedilmesi amaçlanmaktadır.

Bu kapsamda tezin cevap aradığı soru gruplarından ilki Reşat Nuri'nin diliçi ve dillerarası çevirilerinin hangi adlandırma ve nitelendirmelerle yayımlandığı, ne türden bir çeviri anlayışına dayandığı ve nasıl bir işlevlerinin olduğudur. Tezin cevap aradığı ikinci soru grubu Türk edebiyat ve kültür dizgesinde Reşat Nuri'nin eserlerine yönelik olarak bulunan ‘orijinal’, ‘yerli’, ‘telif’, ‘yarı telif’, ‘yarı tercüme’, ‘adaptasyon/uyarlama’, ‘kopya’, ‘esinlenme’, ‘örnek alma’ ve ‘yeniden yazım’ gibi nitelendirmelerin bu eserlerin hangi özelliklerinden kaynaklandığı, Reşat Nuri'nin

eserlerinin ilişki içerisinde bulunduğu belirtilen metinlerle ne türden bir ilişkiye sahip olduğu, bu özelliklerin ve ilişkilerin çeviribilim bağlamında nasıl ele alınabileceğidir. Cevaplanması hedeflenen üçüncü soru grubu Reşat Nuri'nin bulunduğu çeviri eylemlerinin hangi çeviri(bilim) kavramlarıyla ilişkilendirilebileceği, söz konusu kavramların hangi yönlerini sorgulatabileceği ve hangi yeni kavramsallaştırmaları doğurabileceğidir. Tezin odaklandığı bir diğer soru grubu Reşat Nuri'nin çeviriye ilişkin kavramlar üzerine bir söylem geliştirip geliştirmediği, eğer geliştirmişse bu söylemin nasıl bir çeviri anlayışına işaret ettiği ve çeviri (yoluyla) metin üretimleri ile nasıl bir ilişkisinin olabileceğidir. Tezde cevabı aranan son soru grubu ise Reşat Nuri'nin uyguladığı metin üretim biçimlerinin 20. yüzyılın ilk yarısında Osmanlı-Türk çeviri pratikleri ve geleneği bağlamında bir 'kopuşa' mı yoksa bir 'geçişe' mi işaret ettiği ve bu aktarımlar bağlamında metinlerle kurulan 'sahiplenme' ilişkisinin nasıl bir mahiyetinin olduğudur.

Bu çerçevede, tezin 2. bölümünde yukarıda belirtilen amaç ve araştırma soruları kapsamında benimsenen yöntemsel çerçeve açıklanacaktır. Bunu takip eden 3. bölümde incelenen eserler bağlamında (yeniden) ele alınabilecek kavramların irdelendiği kavramsal çerçeve sunulacaktır. 4. bölümde tezin sonraki bölümlerinde yapılacak irdelemelere de temel oluşturması adına Reşat Nuri'nin çeviri anlayışının ortaya koyulması amacı ile çeviriye ilişkin kavramlar ve olgular üzerine söylemlerine yer verilecektir. 5. bölümde Reşat Nuri'nin tez kapsamında birer diliçi çeviri vakası olarak değerlendirilen eserleri metinsel incelemeleri de içerecek şekilde ele alınacaktır. 6. bölümde Reşat Nuri'nin dillerarası aktarıma dayandıkları düşüncesiyle Türk edebiyat ve kültür dizgesinde çeşitli tartışmalara neden olan eserleri ve çeviri eserleri arasında gösterilmesine rağmen belirli bir kaynak metin ve/veya yazar bilgisine yer verilmeyen eserlerinin ne türden bir çeviri vakası olarak görülebileceği metinsel incelemeler eşliğinde irdelenecektir. Tezin 7. ve son bölümünde ise Reşat Nuri'nin diliçi ve dillerarası çeviri eylemleri ve söylemleri bağlamında elde edilen bulgular üzerine çeviri kuramına ilişkin düşünceleri de kapsayan genel bir değerlendirme ve tartışma yürütülecektir.

Böylece söz konusu tarihsel bağlamdaki metin üretimlerinde çevirinin sadece ikincil bir unsur olmaktan ziyade merkezî ve şekillendirici bir işleve sahip olduğu gösterilecek; doğrudan çeviri olarak sunulmayanlar da dâhil olmak üzere metin üretimlerinin çeviribilim yaklaşımları ve yöntemlerini temel alan sorgulayıcı ve

eleştirel bir bakış açısıyla ele alınmasının çeviribilim araştırmalarının sınırlarını genişletebileceği ortaya koyulacak; çeviriye yönelik mevcut kuramsal yaklaşımlara yeni boyutlar eklenecek ve çeviriye dair sorulabilecek yeni soruların önü açılabilecektir.



2. YÖNTEMSEL ÇERÇEVE

Bu bölümde tezde benimsenen yöntemsel çerçeve açıklanacaktır. Bu bağlamda betimleyici çeviribilim ve çeviriye erek odaklı yaklaşım dâhilinde izlenen yöntem ve bakış açısı hakkında bilgi verilecektir. Tez, incelemeye konu metinlerin Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş dönemindeki tarihsel kesite karşılık geliyor olması ve/veya bu sürecin etkisi dâhilinde şekillenmiş olması itibarıyla tarihsel bir çalışma niteliği de taşımaktadır. Bu anlamda, aynı zamanda, bu tezde ele alınan çeviri olgularının açıklanması için çeviri tarihi bağlamında sorulan çeşitli sorular, önerilen yöntemler ve geliştirilen bakış açıları da ortaya koyulacaktır.

2.1. Betimleyici Çeviribilim ve Çeviriye Erek Odaklı Yaklaşım

Çeviribilim araştırmacılarının, tıpkı yüzyıllardır çeviri üzerine düşünce ve söylem üreten çevirmenler, yazarlar, şairler, filozoflar, tarihçiler, edebiyatçılar, dilbilimciler ve eleştirmenler gibi, ancak onlardan çeşitli açılardan ayrılan biçimlerde, 'çeviri nedir?' sorusuyla oldukça meşgul oldukları söylenebilir. 'Çeviri' kavramının (sözde) sınırları ve bu kavramın 'çeviri olmayan' olguları ifade eden kavramlarla olan ilişkileri çeviribilim araştırmaları bağlamında her zaman için önemli olmuştur. Nitekim araştırma nesnesinin tanımlanması ve söz konusu nesnenin sınırlarının belirlenmesi her akademik disiplinde olduğu gibi çeviribilim alanındaki araştırmaların ilerleyebilmesinin de ön koşulları arasında yer almaktadır (Krş. Tymoczko, 2014, 51). Özellikle 1970'li yıllardan itibaren betimleyici çeviribilimin gelişmesiyle birlikte, çeviriyi sınırları kesin şekilde belirli, tarih dışı bir olgu olarak ele alan "kapalı" çeviri tanımlamalarına karşı çıkmış; çevirinin zaman ve mekândan bağımsız şekilde geçerli olabilecek "gerekli ve yeterli koşullar" üzerinden tanımlanamayacağı düşüncesi hâkim olmuştur (Krş. Tymoczko, 2014, 84-85). Çeviriyi "kuralcı" ve "kaynak-odaklı" (Bengi-Öner, 1999, 117) bir bakış açısıyla ele alan ve "çeviri eylemini erek dilde/kültürde farklı bir dilden/kültürden türeyen metinler üretme stratejisinden ziyade bir dildeki bir metnin başka bir dilde yeniden

ifade edilmesi olarak gören⁴” (Toury, 2003, 45) bu ‘kapalı’ yaklaşıma karşı “her türlü koşulda **gerçek hayattaki çeviri davranışı ve sonuçlarına yönelik betimleyici-açıklayıcı nitelikte açıklamaların** sağlanmasına yönelik bir çerçeve” (Toury, 2002, 46; vurgu yazara aittir) olarak ortaya koyulan erek odaklı yaklaşımın özellikle Itamar Even-Zohar ve Gideon Toury’nin çalışmalarıyla ortaya koyulduğu söylenebilir.

Bu tezin temel metodolojik dayanağını çeviribilim araştırmalarının “gözlemlenebilir gerçekleri, yani çevirilerin kendilerini ‘ve onların çeşitli düzeylerdeki oluşturuçları’” başlangıç noktası almasını ve bunlardan “gözlemlenemeyen gerçeklerin yeniden yapılandırılmasına” doğru ilerlemesi gerektiğini belirten Toury’nin (1985, 18) betimleyici çeviribilim yaklaşımı oluşturmaktadır. 1970’li yıllardan itibaren betimleyici çeviribilim alanındaki çalışmalarına başladığı söylenebilecek olan Toury çeviribilimin ‘meşru’ bir bilim dalı olması için ‘meşru’ araştırma nesnesinin ne olması gerektiği üzerine sorgulamalar yapmıştır. Toury görgül bir bilim dalının “tam ve (görece) özerk” olma iddiasında bulunabilmesi için her şeyden önce betimleyici alanını geliştirmesi gerektiğini belirtmektedir çünkü Toury’ye göre görgül bir bilim dalının oluşturulmasının amacı her şeyden önce “‘gerçek dünya’nın [söz konusu bilim dalının] araştırma nesnesi olarak görülen kısmını sistemli ve kontrollü bir şekilde incelemek, betimlemek ve açıklamaktır (bazı bilim felsefecileri tarafından buna ‘tahmin etmek’ de eklenecektir)” (1985, 16).

Toury (2003, 51) gerçek hayattaki olguları ele almak ve bunları “bir ev sahibi kültüre sunuldukları belirli koşullar dâhilinde” açıklamak söz konusu olduğunda “aşağıdan yukarı yani tümevarımlı bir çalışma” yapmanın gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Nitekim aksi takdirde, katı sınırlarla çizilmiş çerçeveler dâhilinde yapılan spekülasyonlardan (Toury, 2012, 27) öte geçilemeyecek, bunun bir yansıması olarak önsel tanımlarla yola çıkılması ise “kültürden kültüre *farklılaşma*, belirli bir dönemde tek bir kültür içerisinde *çeşitlenme* ve zaman içerisinde *değişme* gibi büyük **değişkenlik** gösteren gerçekleşme biçimleriyle tanımlanan bir kategorinin sınırlarının bir defada sabitlenmesi gibi savunulamaz bir iddiada” bulunmak anlamına gelecektir (Toury, 2003, 51; vurgu ve italik yazara aittir). Bu anlayışla yürütülen araştırmaların inceleme nesnelerini ise ancak “söz konusu tanımın kapsamı

⁴ Kaynakçada ya da dipnotlarda aksi belirtilmedikçe Türkçe dışındaki dillerden yapılan çeviriler bana aittir.

içerisine girdiği iddia edilen” unsurlar oluşturacak ve bu çalışmalar çoğunlukla “herhangi yeni bir anlayış ortaya koymak yerine daha önceki bilgilerin yeniden teyit edilmesi” ile sonuçlanacaktır – “kişi tanımının ortaya koyduğu sınırları aşma ve bilgisindeki eksikliği kabul etme isteğinde olmadığı sürece” (Toury, 2003, 52; italik yazara aittir).

“Çevirinin mümkün olan her koşul kombinasyonunda ne olduğunu biliyorsak neden onu ‘araştırıyor’muş gibi yaparak zaman ve çaba harcıyoruz ki?” (2003, 44) sorgulamasını yapan Toury çeviribilim alanında yürütülecek çalışmaların araştırma nesnesini tanımlamak üzere metodolojik bir araç olarak “varsayılan çeviri” (2012, 26) kavramını önermiştir. Amaç “idealleştirilmiş kavramlar” üzerine yapılan tartışmaların geride bırakılıp gerçek hayattan olguların içinde bulundukları bağlamlarda açıklanmaları olduğunda kısıtlayıcı tanımlara saplanıp kalmanın çeviri üzerine yapılacak araştırmaları teşvik etmek ya da geliştirmek yerine engelleyeceğini (2012, 26) belirten Toury, “varsayılan çeviri”nin “her ne gerekçeyle olursa olsun bir [erek] kültürde çeviri olarak sunulan ya da görülen tüm metinlerle bunların içerisindeki tüm olgulara ve bunları ortaya çıkaran tüm süreçlere” karşılık geldiğini ifade etmektedir (2012, 27).

‘Varsayılan çeviri’ kavramı, “cevap sunmaktan ziyade çeviriyi bağlamı içerisinde incelemek isteyen kişilerce ele alınacak *sorular* ortaya koymak üzere tasarlanan” (Toury, 2012, 28; italik yazara aittir) üç konuta (*postulate*) dayanmaktadır: (1) kaynak metin konutu, (2) aktarım konutu, (3) ilişki konutu. Kaynak metin konutu, “çeviri olduğu varsayılan metne göre başka bir kültürde/dilde hem kronolojik hem de mantıksal önceliğe sahip başka bir metnin bulunduğu” varsayımını içermektedir (Toury, 2012, 29). Buna göre, varsayılan söz konusu kaynak metnin hem çevirisi olarak görülen metinden zamansal olarak daha önce geldiği hem de bunun için “bir *çıkış noktası*, bir *temel* teşkil ettiği varsayılmaktadır” (Toury, 2012, 29; italik yazara aittir). İkinci olarak aktarım konutu, “ortaya çıkan varsayılan çeviriye varsayılan kaynak metinden bu iki metnin hâlihazırda paylaşmakta olduğu belirli özelliklerin aktarıldığını” varsaymaktadır (Toury, 2012, 29). Son olarak ilişki konutu ise “varsayılan çeviriyi varsayılan kaynak metne bağlayan somut ilişkilerin bulunduğunu” varsaymaktadır (Toury, 2012, 30). Bu noktada Toury’nin amacının çevirinin zaman ve mekândan bağımsız şekilde tek bir tanımını yapmak değil de çeviribilim araştırmaları bağlamında hangi metinlerin nasıl

sorunsallaştırılabileceğine dair bir yöntem ortaya koymak olduğu özellikle belirtilmelidir. Bu anlamda, çevirinin doğasının belirlenmiş olduğu ya da sabit kalacağı şeklinde bir iddiaya karşı çıkmaktadır. Uzun vadede odaklanılan konu da “çevirinin–doğası gereği–ne *olduğu* değil belirli bir yer ve/veya zamanda ne olduğu (betimleme) ve dolayısıyla başka tanımlanabilir koşullar bütünü dâhilinde ne *olmasının beklenebileceğidir* (tahmin)” (Toury, 2012, 27; italik yazara aittir). Kapsamlı ve geçerli açıklamalar sunmayı hedefleyen betimleyici-açıklayıcı araştırmalar varsayılan çevirileri doğru şekilde “*bağlamsallaştırmayı*”, yani erek kültürdeki konumlarını mümkün olduğunca açık ve kesin şekilde belirlemeyi gerektirmektedir (Krş. Toury, 2003, 50; italik yazara aittir). Toury’ye göre erek dildeki bir metnin çevirisi olarak temsil ettiğı düşünölen bir metnin başka bir dilde/költürde var olduğuna dair “bilgi” de “varsayılan çeviri” varsayımının harekete geçirilmesini sağlayabilecektir (2012, 93). Ayrıca, gerçek hayattaki gözlemlenebilir olgulardan hareketle yola çıkan betimleyici araştırmalar “lineer değil *sarmal*” bir yapıda ilerleyecektir (Toury, 2012, 33)

Betimleyici çeviribilimin dayandığı bakış açısına göre “çeviriler erek költürün gerçekleridir” (Toury, 2012, 18) ve çevirilerin belirleyicileri çoğunlukla hizmet edecek oldukları amaçlardır (Toury, 1985, 19). Amaca yönelik bir eylem olan ve “sadece erek dizgede [...] gerçekliğı olan çeviri, erek dizgenin öteki gerçekleriyle (aynı zaman diliminde ya da geçmişte üretilen çeviri ve özgün ürünlerle) etkileşim halindedir” (Bengi-Öner, 1999, 118). Kuralcılıktan betimleyiciliğe, kaynaktan ereğe kayan bu anlayışla yürütölen betimleyici çeviribilim araştırmalarıyla çevirinin erek dizgeleri yönlendirmedeki rolünün ortaya koyulması mümkün hâle gelmiştir. Nitekim Toury (2012, 6-7), ürün odaklı betimleyici çalışmaların mutlak surette incelenen çeviri ürünlerin planlanan işlevlerinin belirleyicilerine ve ürünlerin “uygun” olarak değerlendirilebilmesi için normların şekillendirdiğı stratejilere yönelik sorulara odaklanması gerektiğini belirtmektedir. Benimsenen bu yaklaşımla çeviribilim araştırmalarında “çeviri nasıl tanımlanmalıdır?”, “çeviri gerçekten mümkün müdür?”, “‘iyi’ çeviri nedir?” gibi “üretken olmayan özcü soruların” (Hermans, 1985, 9) ya da çeviride “neyin değişmeden kalması (veya kalmaması) ‘gerektiğı’” (Toury, 2003, 49) gibi ‘olması gereken’i belirlemeye yönelik kuralcı yaklaşımların ötesine geçilmesi mümkün hâle gelmiştir. Böylelikle, varsayılan çevirilerin var oldukları ve asıl belirleyicileri olan erek dil ve költürlerdeki gerçek

konumlarına, işlevlerine ve rollerine–yani var olana ve neden o şekilde olduğuna– odaklanılması, kuralcı ve kaynak odaklı bakış açısının çizdiği indirgemeci sınırlar nedeniyle çeviri araştırmalarının kapsamı dışında kalan metinlerin çeviribilim bakış açısıyla irdelenmesi mümkün hâle gelmiştir. Toury (2012, 27-28) çeviri olarak görülebilecek olan ancak o şekilde değerlendirilmeyen metin ve olgularla karşılaşmanın da mümkün olduğunu ve bu türden metin ve olguların da çeviribilim araştırmalarına konu olabileceğini, ancak bu durumda, bunların neden çeviri olarak sunulmadıklarının/görülmediklerinin açıklanmasının gerekeceğini vurgulamaktadır. Aynı zamanda Toury (1986, 1120) erek metinde hâkim olan normlar dâhilinde çeviri olarak görülmeseler dahi “belirli bir dildeki gerçek, tespit edilebilir metinlerden ya da varsayımsal, sözde metinlerden” çeviri yoluyla üretilip açıklanabilecek olgular ya da bölümler içeren metinlerin de söz konusu olabileceğini belirtmektedir. Çeviribilimin disiplinlerarası doğası ve bir bilim dalı kapsamında geliştirilen kuramların diğer bilim dallarını da beslemesinin önemi (Culler, 2000, 14) dikkate alındığında bir bütün olarak çeviri adlandırmasıyla sunulmasalar dahi çeviri işlemi içerdiği tespit edilen olguların çeviribilim araştırmalarına dâhil edilmesinin önemli olduğu düşünülmektedir. Nitekim çeviri ürünlerden hareket edip bunları şekillendiren çeviri eylemleri üzerine çeviribilim bakış açısıyla geliştirilecek kuramsal ve kavramsal yaklaşımların farklı bilim dallarındaki çeşitli olguların açıklığa kavuşturulmasına ve bunlara dair yeni soruların sorulmasına imkân vereceğine inanılmaktadır.

Toury (2012, 33) “işlev, süreç ve ürünün birbirine olan kültürel olarak belirlenmiş bağımlılığını” ortaya koymaya yönelik çalışmalarda bir varsayılan çeviri ile kaynak metin çiftinin yeterli bir bütünce oluşturamayabileceğini, bu bağlamda ikna edici açıklamalar yapabilmek için incelenen verilerin belirli bir “yol gösterici ilke” doğrultusunda diğer pek çok unsur gibi çevirmeni de içerecek şekilde genişletilmesinin gerekebileceğini belirtmektedir. Işın Bengi ise “sadece çevirmenlerce çeviri olarak adlandırılan metinleri değil [...] eleştirmenlerce farklı zamanlarda çeviri olarak kabul edilen metinleri de kapsamayı amaçlayan çeviri kuramı çerçevesinde” yapılacak çalışmalarda yalnızca çevirmenlerin ‘çeviri’ olarak adlandırdığı metinlerin incelenmesi yerine “açık uçlu bir bütünce” kullanımıyla çevirmenler dışındaki araştırmacıların ‘çeviri’ olarak gördüğü metinlerin de incelemeye dâhil edilmesi gerektiğine işaret etmektedir (Kırş. 1990, 86-87). Bu

bağlamda bu tezin bütüncesine de Reşat Nuri ve/veya yayımcılar, edebiyat tarihçileri, araştırmacılar ve eleştirmenler tarafından ‘çeviri’ olarak nitelendirilen ve/veya Reşat Nuri’nin “kısmen ya da bütünüyle farklı bir yabancı [ya da yerli] kaynaktan hareketle” (Bengi, 1990, 87)⁵ oluşturduğu varsayılan (Toury, 2012) eserler dâhil edilmiştir. Aynı zamanda, Toury’nin betimleyici çeviribilim araştırmalarında kullanılabileceğini belirttiği metinsel kaynaklara ek olarak metindışı kaynaklardan⁶ da faydalanılmıştır. Bu bağlamda incelenen kaynaklar arasında ilgili eser metinlerine ek olarak Reşat Nuri ve çoğunlukla yayımcısı olarak karşılaşılan Sedat Simavi tarafından yazılmış ön sözler, makaleler, köşe yazıları ve röportajlar ile çeşitli araştırmacılar, eleştirmenler ve edebiyat tarihçileri tarafından Reşat Nuri’nin metin üretim biçimleri üzerine yapılan değerlendirmeler yer almaktadır⁷.

Bu bağlamda, Reşat Nuri’nin diliçi ve dillerarası çeviri eylemlerine odaklanan bu tez kapsamında yazarın *İstanbul Kızı* başlıklı piyesten romana yaptığı çeviri işlemiyle doğan *Çalıkuşu*’nun eski harflerle yazılmış 1922 kitap baskısı ile aynı romanın Latin harfleriyle yeniden yazımından sonra yayımlanan kitap baskısı; *Gizli El*’in 1920 yılında sansür nedeniyle yeniden yazılarak doğan eski harflerle yapılmış kitap baskısı ile 1954 yılında Reşat Nuri tarafından ikinci kez–bu defa Latin harfleriyle–yeniden yazılarak yayımlanan baskısı; son olarak da Namık Kemal’in yazdığı *Akif Bey* adlı oyunun Reşat Nuri tarafından ‘yeniden sahneye tatbik edilerek’ ilk kez 1958 yılında yayımlanan baskısı birer diliçi çeviri olarak varsayılmakta, diğer bir deyişle ‘varsayılan diliçi çeviri’ olarak ele alınmaktadır. Aynı metodolojik yaklaşımla, farklı bir kaynağı “örnek al[arak]” (Arslan, 2009, 68), farklı bir kaynaktan “yararlan[arak]” (Arslan, 2009, 68), “esinlenerek yeniden yazıl[dığı]” (Arslan, 2009, 70) iddia edilen *Çalıkuşu* (1922); “yarı telif, yarı tercüme” (Emil, 1984, 1), “uyarlama” (Naci, 2003,

⁵ Bengi söz konusu çalışmasında Ahmet Midhat’ın çeviri edebi eserlerini içeren bütüncesi çerçevesinde çevirinin “bir kaynak metinden hareket eden ve o metinle bir tür ilişki içerisinde yer alan bir çeşit yeniden yazım” olarak tanımlanabileceğini belirtmekte, bu noktada betimleyici çeviribilim araştırmalarında önemli olan unsurun kaynak metinler ile erek metinler arasındaki ilişkilerin belirlenmesi olduğunu ifade etmektedir (1990, 229).

⁶ Toury (2012, 87-88) metindışı kaynakları “kuralcı çeviri ‘kuramları’ gibi yarı kuramsal veya eleştirel formülasyonlar; çevirmenler, editörler, yayımcılar ve söz konusu olguya müdahil olmuş ya da onunla ilgili olan diğer kişiler tarafından yapılan açıklamalar; tek tek çeviriler veya bir çevirmen ya da bir çevirmenler ‘okulu’ üzerine yapılan eleştirel değerlendirmeler vb.” şeklinde sıralamaktadır.

⁷ Toury metinsel ve metindışı kaynak türleri arasında temel bir farklılık olduğunu belirtmektedir. Buna göre, metinler normlarca yönlendirilen davranışların sonucunda ortaya çıkan birincil ürünler olup bunları doğrudan yansıttıkları söylenebilecekken metindışı kaynaklar “kısmi” ve “yanlı” oldukları için bunlara mümkün olduğunca “ihtiyatla” yaklaşılmalıdır çünkü bu türden öğelerin, konuya müdahil kişilerce üretildikleri için, propaganda yapma ve ikna amacı taşımaları çok muhtemeldir (Kırş. Toury, 2012, 88).

21), “tercüme veya adapte bir roman” (Güntekin, 1989, 136) olarak nitelenen *Harabelerin Çiçeği* (1953); “Fransızcadan nakled[ildiği]” belirtilen *Tolstoy: Hayatı ve Eserleri* (1933) ile *İbsen: Hayatı ve Eserleri* (1934) ve Fransızca kaynaklardan metinlerin seçilip çevrilmesi yoluyla oluşturulduğu belirtilen *Napoleon’un Düşünceleri* (1943) dillerarası çeviri olarak varsayılmakta, diğer bir deyişle birer ‘varsayılan dillerarası çeviri’ olarak ele alınmaktadır. Bu eserlerin birer çeviri olarak ‘varsayılmaları’ ise söz konusu eserlere yönelik kesin bir tanımlama getirmekten, bunlara dair nihai bir adlandırma yapmaktan ziyade ilgili olgular üzerine bir irdeleme girişimini başlatarak bunların dâhil oldukları bağlamlarda bir ‘çeviri’ olarak görülüp görülemeyeceklerinin; görülebillerse nasıl bir ‘çeviri’ olarak görülebileceklerinin, neden o şekilde bir ‘çeviri’ olduklarının, içerdikleri çeviri kararlarının nedenlerinin ve sonuçlarının; görülemezlerse bunun olası nedenlerinin; ‘çeviri’ olarak ‘varsayıldıklarında’ sordurdukları soruların, sundukları yanıtların ve açıkladıkları olguların anlaşılması amacını taşımaktadır.

Tez kapsamında benimsenen bu bakış açısı, incelenen gözlemlenebilir çeviri gerçeklerinden çeşitli kavramsal ve kuramsal yaklaşımlara, bu yaklaşımlardan sözü edilen varsayılan çeviri olgularıyla ilişkilendirilebilecek metin üretim biçimlerine ve bunlar üzerine geliştirilmiş düşünce ve söylemlere kadar çok çeşitli ve aynı zamanda kendisi üzerinde düşünmeyi içeren düşünce süreçlerinin yürütülmesine imkân sağlamıştır. Araştırma süreci, sözü edilen unsurlar arasındaki geçişlerden dolayı, tek yönlü ve “lineer” bir yol izlemekten ziyade ilerleme ve geriye dönüşlerle dolu, aynı anda birden çok ögeye uzanan “sarmal” bir yapıda gerçekleşmiştir (Kırş. Toury, 2012, 33).

2.2. Çeviriye Tarihsel Yaklaşım

Lieven D’hulst, “Why and How to Write Translation Histories” [“Çeviri Tarihleri Neden ve Nasıl Yazılmalı?”] başlığıyla kaleme aldığı makalesinde tarihyazımına “geçmişin aslında nasıl olduğunun olası en iyi **yeniden inşasını** sunma” (2001, 31; vurgu bana aittir) hedefini atfederken çeviribilim araştırmalarının tarihe odaklanmasının nedenlerini şu şekilde sıralamaktadır:

- Tarih çeviribilim için aydınlatıcı niteliğe sahiptir.
- Tarihe dair anlayış geliştirmek araştırmacıların fikirlerini yeni bakış açılarına uyarlarken ihtiyaç duydukları zihinsel esnekliği sağlar.
- Tarihe dair anlayış geliştirmek araştırmacıların tek bir kurama körü körüne bağlı kalmalarının önüne geçer.

- Tarihe dair anlayış geliştirmek farklı yaklaşımlarla uygulamalar arasında yatan ilişkileri ortaya koyarak disiplinin yapısını anlayabilmenin ‘tek yolu’ olabilir.
- Tarihe dair anlayış geliştirmek bir ‘çeviri kültürü’ oluşturmaya yardımcı olur.
- Tarihe dair anlayış geliştirmek problem çözme teknikleri arayışında olan çevirmenler için esin kaynağı olabilir” (Krş. D’hulst, 2001, 22).

Çeviri tarihi araştırmalarının işlevlerine odaklanan araştırmacılardan Judy Wakabayashi (2020, 547) çeviri tarihyazımının farklılaşan zaman ve mekânlarda çeviri uygulama ve kavramsallaştırılmalarında yaşanan değişimlerin nedenleri ile birlikte keşfedilmesine, geçmişe ait uygulama ve düşüncelerin bağlamsallaştırılmasına, günümüzdekilerin göreceleştirilmesine, düzenliliklerin, bağıntılılıkların ve paradigma değişimlerinin tespit edilmesine yardımcı olduğunu belirtmektedir. Lynne Long (2007, 63) ise çeviri tarihi üzerine yapılacak araştırmalarla edebi eğilimlerdeki değişimlerin tanımlanabileceğini, politik ya da ideolojik değişimlerin izinin sürülebileceğini, belirli bir dönemde düşünce ve bilgilerin yayılmasını ve aktarımını içeren süreçler ile bir kültürün yenilenmesine ilişkin süreçlerin açıklanabileceğini ifade etmektedir. Long aynı zamanda her kültürün yaşanan tarihsel ve siyasi olaylarca şekillenen kendine özgü çeviri tarihi olacağı için tek bir çeviri tarihinden değil de “çeviri tarih/lerinden” (2007, 63; italik yazara aittir) bahsedilmesi gerektiğini belirtmektedir.

D’hulst (2001) tarihsel çeviribilim araştırmaları dâhilinde odaklanılabilecek konu alanlarını “kim?”, “ne?”, “nerede?”, “kimin aracılığıyla?”, “neden?”, “nasıl?”, “ne zaman?” ve “kimin yararına?” sorularıyla ortaya koymaktadır. “Kim?” sorusu çevirmenin eğitim arka planı, ailesi, sosyo-ekonomik, ideolojik ve kültürel profili gibi bilgileri içeren düşünsel biyografisi, çeviri anlayışı, poetikası (açık ve gizli) gibi konulara odaklanmaktadır (D’hulst, 2001, 24). “Ne?” sorusu temelde neyin çevrilip neyin çevrilmediğine, çevrilecek eserlerin seçiminde hangi prosedürlerin ve kriterlerin uygulandığına yönelikken aynı zamanda çeviri üzerine nelerin kaleme alındığına, bir kültürde çeviri üzerine düşüncelerin ne gibi türler ve biçimlerin kullanımıyla yazıldığına da odaklanmaktadır. Çevirilerin nerede ve kimin tarafından yazıldığı, basıldığı, yayımlandığı, dağıtıldığı gibi sorulara “nerede?” sorusu dâhilinde cevap aranabilecektir. “Kimin aracılığıyla?” sorusu çevirmenlerin kimin yardımı ve desteğiyle çevirilerini yaptıklarına odaklanmakta olup patronaj ve sansürün de aralarında bulunduğu kontrol mekanizmalarının irdelenmesini mümkün kılmaktadır. “Neden?” sorusu ile çevirilerin var olma sebepleri ve neden oldukları gibi oldukları ele alınabilirken kaynak metinlerle olan ilişkilerinin ve biçimsel özelliklerinin

gerekçelerine de bu soru dâhilinde odaklanılabilmektedir. “Çeviri sürecinin nihai ürünlerden yola çıkılarak yeniden yapılandırılabilirdi varsayımından hareketle çevirilerin nasıl bir işlemde geçtiği” ve “çeviri normlarının zamana ve mekâna göre nasıl değiştiği” gibi sorular ise “nasıl?” sorusu dâhilinde irdelenebilmektedir. Bu soru ile aynı zamanda çeviri kuramlarının veya diğer kavramsallaştırma biçimlerinin hangi söylemsel özelliklerin (savların doğası ve yapısı, belitler, tanımlar vb.) üzerine, nasıl geliştirildiklerine de odaklanılabilmektedir. Çevirilerin ne zaman yapıldıkları ve çeviri üzerine düşüncenin ne zaman ortaya çıktığı, yayıldığı, azaldığı gibi konular “ne zaman?” sorusu kapsamında irdelenebilmekte, “kimin yararına?” sorusu ile de çevirinin toplum içindeki etkisinin, işlevinin ve kullanımının ne olduğuna odaklanılabilmektedir (Krş. D’hulst, 2001, 24-30).

D’hulst, 1972’de çeviribilimin bir disiplin olarak adını ve araştırma alanlarını ortaya koymak suretiyle bağımsızlığını ilan eden James S. Holmes’ün modelinde çeviri tarihinin betimleyici çeviribilim alanının ürün odaklı kısmına dâhil edilmesine eleştiri getirmiştir. Araştırmacıya göre bu anlayış dâhilinde tarihsel bakış açılarının süreç ve işlev odaklı araştırmalar, çeviri kuramı araştırmaları ve eleştiri ya da eğitim gibi uygulamalı araştırmalar dâhil olmak üzere çeviriye ilişkin tüm bilimsel çalışmalarda uygulanabileceği düşüncesi kabul görmemektedir (Krş. 2010, 398-399). D’hulst’e göre Toury de çeviriye uygun bir tarihsel yaklaşım tasarlama konusu ile çok ilgilenmemiştir (Krş. 2013, 9). Toury ise betimleyici yaklaşımın tarihi ve tarihsel incelemeyi “göz ardı ettiğine” ilişkin eleştirilere karşı çıkarak hiçbir çevirinin tarihsel olarak konumu dikkate alınmadan “tam olarak (ya da doğru şekilde)” açıklanamayacağını, zaman veya mekân olarak yanlış şekilde konumlandırılan her çeviri vakasının “yanıltıcı” olacağını, bu anlayışla ortaya koyulan sonuçların ise “dayanaksız ya da yanlış” açıklamalar içereceğini belirtmekte ve Dirk Delabastita’nın (1991) çeviriye kuramsal yaklaşımlarla tarihsel yaklaşımlar arasında olduğu iddia edilen karşıtlığın “tamamen yanlış” olduğu görüşünü⁸ benimsediğini vurgulamaktadır (Krş. 2012, 19).

Bu tezin inceleme nesnelerini oluşturan vaka ve olguların açıklanabilmesinin de bu iki alanın birbirini tamamlayıcı bir biçimde ele alınmasını gerektirdiği görülmektedir. Nitekim D’hulst tarihsel süreçte ortaya çıkan çevirilerin ve çeviri süreçlerinin

⁸ Toury’nin gönderme yaptığı çalışmada Delabastita (1991, 137) çeviriye kuramsal ve tarihsel yaklaşımların birbirinin tamamlayıcısı olduğunu ve bu ikisi arasında sürekli bir etkileşimin tesis edilmesi gerektiğini belirtmektedir.

analizinde günümüze ait çeviri kategorilerinin doğrudan kullanılmasının yaratabileceği tehlikeye şu şekilde işaret etmektedir:

“[Günümüze ait] kategoriler aynı olguları tabiri caizse ‘yanlış şekilde’ adlandırarak tarihsel süreç içerisinde kullanılan kavramlarla çakışabilir. Bu durumdaki risk ise ‘Hineininterpretierung’dur (geriye dönük yorumlama). Ve artık özürçü tarih yazımına çok az kalmıştır ki bu özellikle günümüz çeviri düşüncesi sadece geçmişten yeniden kategorize ettiğinde değil aynı zamanda özgünlük ve ilerleme iddialarını güçlendirecek şekilde geçmiş ile bugün arasında karşıtlıklar olduğunu iddia ettiğinde gerçekleşir” (2010, 403-404).

Bu bağlamda, belirtilen tehlikenin çeviribilim araştırmalarına yansımaması için kesin, tek tip ve tarihsellikten uzak bir anlayışla ön tanımlardan hareket etmek yerine her varsayılan çeviri olgusunu bağlamsallaştırarak gerçekleştiği kültürel koşullar dâhilinde ele almayı öngören çeviriye erek odaklı yaklaşımın etkili bir araç sağladığına inanılmaktadır. Tezde birer çeviri olgusu olarak varsayılarak incelemeye konu olan eserlerin Osmanlı-Cumhuriyet geçiş döneminde üretildiği dikkate alındığında Osmanlı-Türk çeviri tarihi açısından önemli bulgular sağlayabileceği düşünülmektedir. Nitekim Reşat Nuri’nin metin üretiminde bulunduğu ağırlıkla 20. yüzyılın ilk yarısını kapsayan dönem, Cumhuriyet Türkiye’si bağlamında kültürel ve toplumsal anlamda olduğu kadar yabancı kaynaklardan çeviri (yoluyla) metin üretimi açısından da bir dönüşüm sürecine karşılık geliyor olabilir. Osmanlı-Türk çeviri geleneği içerisinde ‘terceme’ ve ‘te’lîf olguları ile şekillenen çeviri (yoluyla) metin üretim biçimleri üzerine yapılacak betimleyici çalışmalarda izlenebilecek yöntem bağlamında Paker “*terceme* edimini **tanımlamak ya da betimlemek** için mütercimlerin kullandığı terimleri incelerken, onların **kendi metin üretim biçimlerini, kendi edebiyat ortamlarında kabul görecektir ifadelerle** nasıl betimlediklerini düşünmemiz” gerektiğini belirtmektedir (2014, 44; vurgu bana, italik yazara aittir). Bu noktada, bir taraftan 19. yüzyıl öncesi dönemi Farsça ve Arapça eserlerin yeniden yazılarak “ortak İslam geleneğinin bir parçası olarak sahiplenildiği” bir dönem olarak tanımlayıp “Osmanlı-Türk edebiyatının gizli çeviri tarihi” ifadesini kullanırken diğer taraftan 19. yüzyılın ikinci döneminden itibaren başlayan süreci Avrupa kültür ve dillerinin “yabancı” olarak tanımlanıyor olması nedeniyle bir “çeviri çağı” (Paker, Toska, 1997, 80) olarak adlandıran Saliha Paker ve Zehra Toska, “A Call for Descriptive Translation Studies on the Turkish Tradition of Rewrites” [“Türk Yeniden Yazım Geleneği Üzerine Betimleyici Çeviribilim Araştırmaları Çağrısı”] başlıklı çalışmalarında “özgün eserlerin doğasının” ve bunların aynı kişinin “yeniden yazımlarıyla olan ilişkilerinin” incelenmesinin metni üreten kişinin “kendine özgü normlarının, tematik/biçemsel tercihlerinin ve genel

edebi anlayışının” ortaya koyulmasına yardımcı olacağını belirtmektedirler (Kırş. 1997, 85). Bu yöntemsel önerilerden hareketle, daha önce de vurgulandığı üzere, tezde Reşat Nuri’nin bahsedilen tarihsel dönüşüm sürecinde gerçekleştirdiği çeviri (yoluyla) metin üretim biçimlerinin betimlenmesi ve açıklanması amacıyla ortaya koyduğu metinler üzerinde yapılan incelemelere ek olarak uyguladığı metin üretim biçimleri hakkında bulunduğu açıklamaları içeren ön sözler, makaleler, köşe yazıları ve röportajlar da irdelenmiştir. Söz konusu olguların nedenleri, işlevleri ve sonuçlarına ilişkin yapılan değerlendirmelere katkı sunacakları düşünülerek aynı zamanda çeşitli yayımcılar, araştırmacılar, eleştirmenler ve edebiyat tarihçileri tarafından Reşat Nuri’nin metin üretim biçimleri üzerine yapılan değerlendirmelerden de faydalanılmıştır.

Bu çerçevede tez kapsamında yapılacak irdilemede başlangıç noktası Reşat Nuri’nin varsayılan diliçi ve dillerarası çevirileri yani “gözlemlenebilir” çeviri gerçekleri ve bunların “çeşitli düzeylerdeki oluşturuıcı öğeleri” olacak, bunlardan hareketle tarihsel süreçte ortaya çıkan çeviri olguları bağlamında “gözlemlenemeyen gerçekler” olarak nitelendirilebilecek kavramsal yaklaşımların “yeniden yapılandırılmasına” (Kırş. Toury, 1985, 18) yönelik tümevarımlı bir yol izlenecektir.

3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Bu bölümde, tezde benimsenen metodolojik çerçeve dâhilinde irdelenen çeviri olgularından hareketle sorgulamaya açılan ve/veya söz konusu olguların açıklanmasına katkıda bulunabileceği düşünülen çeviriye ilişkin kavramlara dair mevcut kuramsal yaklaşımlar ve tartışmalar ele alınmaktadır. Bu noktada tezde yürütülen irdeleme sürecinin tek yönlü ve “lineer” olmaktan ziyade “sarmal” bir yapıda (Krş. Toury, 2012, 33) gerçekleştiği vurgulanmalıdır.

3.1. Yeniden Yazım

Çeviribilim kapsamında ‘yeniden yazım’ kavramı temel olarak André Lefevere’in çalışmaları ile ilişkilendirilmektedir. Lefevere’e (1992, 9) göre çeviri, tıpkı tarihyazımı, antoloji yazımı, eleştiri ve redaksiyon gibi, bir “yeniden yazım”dır. Bu türleri “yeniden yazım” olarak ifade etmeden önce “kırılma” (“*refraction*”) (Lefevere, 1982, 3) olarak tanımlayan Lefevere, yeniden yazarların “belirli yazarların, eserlerin, dönemlerin, türlerin hatta bütün olarak belirli edebiyatların birer imgelerini yarattıklarını” belirtmektedir (1992, 5). Bu bağlamda, kaynak metinlerin birer imgesinin yaratılmasını içeren ‘yeniden yazım olarak çeviri’ anlayışının çevirinin dönüştürücü niteliğine vurgu yaptığı söylenebilir. Bu yaklaşım dâhilinde özellikle belirtilmesi gereken nokta ise çevirmenin aldığı kararların ya da gerçekleştirdiği müdahalelerin nitelik veya niceliğine bakılmaksızın her çevirinin bir yeniden yazım olarak görüldüğüdür⁹.

Lefevere (1992, 9) çeviriyi “en açık şekilde tespit edilebilir” ve “potansiyel olarak en etkili” yeniden yazım türü olarak tanımlamaktadır. Nitekim yeniden yazım içeren çeviriler yazarları ve/veya eserleri doğdukları kültürün sınırlarının ötesine taşıyarak onların birer imgesini yansıtabilmektedir (Lefevere, 1992, 9). Her türden yeniden

⁹ Ayşe Banu Karadağ (2018) da “Türkçeye Çevirmek ‘Türkçe Söylememek’ Mi Demek?” başlıklı çalışmasında bu konuyu irdelerken her çevirinin bir ‘yeniden yazım’ içerdiğini vurgulamış, bu iki kavramın bir karşılık ilişkisi içerisinde bulunmadığını belirtmiştir. Karadağ, geleneksel çeviri tanımının kapsamına girmedeği düşünülen çevirilerin, özellikle ‘çeviri’ yerine ‘yeniden yazım’, ‘Türkçe söylemek’ gibi ifadelerle adlandırılmasını yeniden yazım ile çeviri arasındaki ilişkiye yönelik olarak geliştirilen kaynak odaklı bakış açısının buyurganlığı ve sınırlandırıcılığı ile ilişkilendirmiştir.

yazımda manipölasyonun söz konusu olduğunu savunan Lefevere'e göre "yeniden yazarlar çoğunlukla özgün metinleri bulundukları dönemin baskın durumdaki ideolojik ve poetik akımına ya da akımlarından birine uygun hale getirmek için" uyarlamakta ve manipüle etmektedirler (1992, 8-9).

Lefevere, yeniden yazarların eserlerin zaman içerisinde hayatta kalmalarının üzerindeki etkisinin, söz konusu eserlerin "öz"lerinde bulunan "değer"lere göre çok daha büyük olduğunu savunmaktadır (Krş. 1992, 1). Bu bakış açısıyla, tek ve mutlak belirleyiciliğin özgün metnin sahip olduğu anlama ya da taşıdığı değere ait olmadığı söylenebilir. Bir metnin kabul görme derecesini ve göreceği değeri belirleyen unsurları tespit edebilmek için öncelikle edebi çalışmaların özünde yorumlamanın bulunduğunu kabul etmek ve güç, manipölasyon, ideoloji ve kurumlar gibi konulara odaklanmak gerekmektedir (Lefevere, 1992, 2). Nitekim yeniden yazımla oluşturulan imgeler "belirli ideolojik ve/veya poetik akımların amacına hizmet edecek bir biçimde ya da bunların kısıtı dâhilinde" üretilmektedir (Lefevere, 1992, 5). Dolayısıyla üretilen metinlerin belirleyicileri kaynak metinlerin sahip olduğu "öz" değil de sunuldukları ideolojik ve poetik bağlamlar olmaktadır.

Yeniden yazım bağlamında 'özgünlük' kavramına da değinen Lefevere kavrama atfedilen anlamın çok sayıda gerçeğin fark edilmesinin önüne geçtiğini iddia etmektedir. Lefevere'e göre, bir metin için özgünlükten ve yenilikten bahsedilebilmesi için söz konusu metnin "üretilmiş olduğu gelenek ile ortamdaki tamamıyla izole olması", "tarihin, parçası olduğu ve (yeniden) şekillenmesine katkıda bulunduğu süremin" kaybolması gerekecektir¹⁰ (Krş. 1982, 17-18). Benzer şekilde, çevirmenler "doğuştan sahip oldukları veya sonradan benimsedikleri kültürün sınırları dâhilinde hareket ettikleri ve bu kültürün evrimi üzerinde etkiye bulunmaya çalıştıkları sürece" çoğu zaman "hain" olarak nitelenmek durumunda kalacaklardır (Lefevere, 1992, 13).

Lefevere (1985, 226) edebiyat dizgelerinin dizge içinden ve dizge dışından olmak üzere iki tür faktörün kontrolü altında işlediğini belirtmektedir. Dizge içindeki kontrol faktörlerini eleştirmenlerin ve çevirmenlerin de aralarında yer aldığı "profesyoneller" oluşturmaktadır. Profesyoneller çoğunlukla poetikayla ilgilenmekle birlikte bu kontrol işlemini bağımsız şekilde gerçekleştirmemektedirler. Aksine, bu

¹⁰ Benzer bir bakış açısıyla Senem Öner (2008, 244) de "her 'özgün'ün bir 'sözde özgün' olduğunu" ve "'saf' bir özgünlüğe yönelik tüm iddiaların özü itibarıyla şüpheli olduğunu" ifade etmektedir.

işlemleri dizgeyi dışarıdan kontrol eden ve Lefevere'in "patronaj" olarak tanımladığı (1985, 227-229) diğer faktörlerce ortaya koyulan parametreleri dikkate alarak gerçekleştirmektedirler. "İdeolojik unsur", "ekonomik unsur" ve "statü" şeklinde üç ögeden (Lefevere, 1985, 227) oluşan patronaj, "edebiyatın okunmasını, yazılmasını, yeniden yazılmasını kolaylaştıran veya kısıtlayan güçler (kişiler ve kurumlar)" (Lefevere, 1985, 227) olarak tanımlanmaktadır. Sözü edilen üç ögenin kontrolü eğer tek bir kişinin ya da kurumun elinde bulunuyorsa bu türden patronaj "farklılaşmayan patronaj" olarak adlandırılırken bunların farklı farklı kişilerin ve/veya kurumların kontrolünde olması ise "farklılaşan patronaj" anlamına gelmektedir (Lefevere, 1985, 228). Daha çok ideolojik boyuta odaklanan patronaj, poetika ile ilgili hususlarda profesyonelleri "yetkilendirmektedir" (Lefevere, 1992, 15). Bu bağlamda, çevirmenlerin çoğunlukla ürünlerini ortaya koyacakları zaman ve yerde hâkim konumda bulunan ideoloji ve poetika dâhilinde kabul edilebilir nitelikte ürünler ortaya koyacak şekilde kaynak metinleri yeniden yazdıkları söylenebilir. Dolayısıyla, çevrilen bir eserin imgesinin belirleyicisinin temelde kaynak metnin özünde yer aldığı düşünülen anlam ya da değerden çok çevirmence benimsenen veya çevirmene bir kısıt olarak dayatılmış olan ideoloji ve poetika olduğu iddia edilebilir (Krş. Lefevere, 1992, 41). Lefevere'e göre çevirmenlerin yeniden yazacakları metne karşı benimseyecekleri tutumu belirleyecek olan unsurların arasında "özgünün sahip olduğu statü, çeviri yapılan kültürün öz-imgesi, söz konusu kültürün kabul edilebilir gördüğü metin türleri ile söyleyiş düzeyleri, alıcı kitle ve bu kitlenin alışık olduğu veya kabul etme konusunda istekli olduğu kültürel kodlar" bulunmaktadır (Krş. Lefevere, 1992, 87).

Tüm bu düşünceler ışığında Susan Bassnett ve André Lefevere çevirilerin birer yeniden yazım olarak incelenmesinin önemini şu şekilde ifade etmektedir:

"Yeniden yazımlar yeni kavramlar, yeni türler, yeni araçlar sunabilir; çeviri tarihi edebi yeniliğin, bir kültürün diğer kültür üzerindeki şekillendirici gücünün de tarihidir. Öte yandan, yeniden yazımlar aynı zamanda yeniliği bastırabilir, çarpıtabilir ve kontrol altına alabilir ve her türlü manipülasyonun giderek arttığı bu dönemde edebiyattaki manipülasyon süreçlerinin çevirideki örnekleriyle incelenmesi içinde yaşadığımız dünyaya dair daha büyük farkındalık geliştirmemize yardımcı olabilir" (1992, vii; vurgu bana aittir).

3.2. Terceme, Te'lif ve Sahiplenme

"[Y]apısı ve sınırları kesinkes belirlenmiş bir olay değil [de] belli bir kültür dizgesi içindeki ilişkilere bağımlı bir etkinlik" (Even-Zohar, 2012, 131) olan çevirinin

kültürel, tarihsel ve göreceli doğasının bir sonucu olarak çeviri anlayışlarındaki farklılaşma ile birlikte çeviriye ilişkin kavramların hem kendi içlerinde hem de birbirine karşı adlandırılmalarında ve konumlandırılmalarında tarihsel ve kültürel anlamda farklılaşmalar söz konusu olmuştur. Türkçedeki ‘telif’ sözcüğünün günümüzdeki anlamı ile Osmanlı çeviri geleneğinde ‘te’lif’ sözcüğüne yüklenen anlam arasındaki farklılık da bu durumun bir örneği olarak görülebilir. ‘Telif’ sözcüğü Türk Dil Kurumu (TDK) sözlüğüne göre “uzlaştırma”, “kitap yazma”, “telif hakkı” ve “yazarın kendisinin kaleme aldığı” gibi anlamlara sahip olup (Telif, [23.11.2020]) “orijinal/özgün eser[e]” karşılık gelecek şekilde kullanılmaktadır (Paker, 2014, 53). ‘Te’lif’ ise Osmanlı çeviri geleneği bağlamında ve hatta 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar yaygınlığını sürdürecektir (Paker, 2014, 71) “çoğunlukla yabancı sayılabilecek kaynak ya da kaynaklara dayanan, kısmen terceme olabilen, kısmen yazarın katkılarıyla üretilen” eserleri ifade etmek için kullanılmıştır. Bu bağlamda her iki kavramın da birer “Türkçe eser üretme kategorisi” olduğu söylenebilir (Paker, 2014, 38). ‘Te’lif’ sahip olduğu dönüştürücü işlev nedeniyle Paker tarafından “kültürel bir hamle” (Paker, 2014, 53) olarak görülmekte, “terceme yollu bir sahiplenme/temellük” (Paker, 2014, 56-57) olarak tanımlanmaktadır. Paker (2014, 57) ‘te’lif yoluyla sahiplenme’ düşüncesinin Osmanlı’da belirginleştiği dönemin 19. yüzyıl olduğunu ifade etmektedir. Burada belirtilmesi gereken bir nokta da ‘terceme’nin ‘te’lif’ olarak adlandırılan eserlerin oluşumunda oynadığı role ek olarak ‘te’lif’in de aslında ‘terceme’ kavramının kapsamına giren bir eser üretim pratiği olarak tanımlanabilecek olmasıdır. Nitekim Paker (2014, 67) “[terceme] pratikler[in]e *nakil* ve *te’lif* ve hatta *nazîre* adı verilen temellük pratikleri de dâhildir” (italik yazara aittir) demektedir ve kavramı şu şekilde tanımlamaktadır:

“Özetle *terceme* hem ‘kelimesi kelimesine’ dilden dile aktarımı, hem de **kaynak metne bir ölçüde bağlı kalarak** ama aynı zamanda *terceme* edenin **kişisel görüşlerine ya da başka kaynaklara dayanarak** genişletilmesini, ya da eksiltilecek üretilmesini, başka bir deyişle, bir **yeniden yazım geleneğini** kapsıyordu; kaynak metinden farklılığa, değişikliğe işaret eden, çok çeşitli **yeniden-yazma** pratiklerini kapsayan geleneksel Osmanlı terceme anlayışı, günümüzde hâkim olan/saygın sayılan ‘**kaynak metne tam olarak bağlılık**’ normuna uygun çeviri anlayışından farklıydı” (Paker, 2014, 42; vurgu bana, italik yazara aittir).

‘Terceme’ ve ‘te’lif’ geleneği dâhilinde metin üretiminde bulunan yazarlar ellerindeki kaynakları “kendi uygun gördükleri doğrultuda genişletmek, eksiltmek, başka kaynaklarla beslemek” (Paker, 2014, 43) suretiyle “farklı yollardan ve değişimlere uğrat[arak]” (Paker, 2014, 44) kullanmaktaydılar. Bunun sonucunda ise

“kaynak metin-erek metin ayrımı belirsizleş[mekte], erek metin bir çeşit kaynak hâlini alarak aradaki fark muğlaklaş[maktaydı].” Diğer taraftan, söz konusu kaynak metinler ile erek metinler karşılaştırıldıklarında “benzerlik içinde benzemezlik, yani özgünlük alanları da fark edil[mekteydi]” (Paker, 2014, 69). Osmanlı çeviri geleneğinde ‘terceme’ “kaynak metnin içeriğini hiç değiştirmemiş, onun metin-içi normlarına bağlı kalmış bir erek metni tanımlayabildiği gibi, kaynak metne müdahale yoluyla eksiltilmiş, genişletilmiş, katkılarla zenginleştirilmiş bir erek metn[e]”¹¹ de karşılık gelebilmekteydi (Paker, 2014, 68).

Osmanlı edebiyat ve çeviri geleneği dâhilinde ‘terceme’ kavramını ve bununla ilişkili metin üretim pratiklerini ele alan Cemal Demircioğlu, “Osmanlı çeviri geleneğinin *kültüre-bağlı ve zamana-bağlı*” (2005, x; italik yazara aittir) bir olgusu olarak tanımladığı ‘terceme’nin kapsamına girdiğini belirttiği çeşitli metin üretim biçimlerini betimlemektedir. Demircioğlu’nun (2005) çalışması, Paker’in (2014) de belirttiği üzere, tercemenin çok geniş çeşitlilikteki metin üretim biçimlerini kapsadığını ortaya koymaktadır. Öyle ki kaynak metni model olarak yeni bir metin üretmekten (‘imtisal’) (Krş. Demircioğlu, 2005, 33) kaynak metindeki hikâyenin, temanın ya da olay örgüsünün kullanılarak erek kültür ve edebiyat ortamıyla uyumlu olacak şekilde değiştirilebildiği öykünerek yazmaya (‘nazire/tanzir’) (Krş. Demircioğlu, 2005, 167), kaynak metinden ödünç alarak yazmaktan (‘iktibas’) (Krş. Demircioğlu, 2005, 161) yapısal ve tematik dışarıdan alım, yeniden düzenleme/derleme ve yeniden yazım şeklinde tanımlanan metin üretim biçimlerine (‘tasnif’) (Krş. Demircioğlu, 2005, 330), bir edebi türü diğerine dönüştürerek çevirmekten (‘tahvil’) (Krş. Demircioğlu, 2005, 196) özetleyerek çevirmeye (‘hulâsa’) (Krş. Demircioğlu, 2005, 197) ve hatta konuşma/diyalog şeklinde çevirmeye (‘muhavere’) (Krş. Demircioğlu, 2005, 268) kadar birçok pratik bu olgu ile ilişkilendirilmiştir.

“Benzemeye dayanan temsil düzeninin sürekliliğini gösteren” ve en geniş anlamıyla “*yeniden söylemek/tekrarlamak* edimine işaret e[den]” (Paker, 2014, 48; italik yazara aittir) bir aktarım geleneği olarak tercemeye karşı eleştirel söylem Osmanlı’da “bir

¹¹ Söz konusu tanım adlandırma, anlayış ve kabuller açısından özel bir çeviri geleneğine işaret ediyor olması itibarıyla son derece önemli olsa da bir uca ‘kaynak metnin içeriğini hiç değiştirmeme’yi yerleştirerek kurulan ikili karşıtlığın sorunsallaştırılabileceği düşünülmektedir. Nitekim herhangi bir çeviride kaynak metne ‘tam olarak’ bağlı kalındığı iddia edilse dahi değişen derece ve türlerde ‘değiştirme’nin söz konusu olacağı iddia edilebilir. Çevirmen, diğer birçok unsurun yanı sıra kendine özgü kuralları, kelime hazinesi, algılama biçimi, kültürü ve tarihi ile şekillenen başka bir dilde (yeniden) yazmaktadır.

‘epistemik kırılma’ olarak tekrar geleneğinin aşınması” sonucunda 19. yüzyılda ortaya çıkmaya başlamıştır (Paker, 2014, 50). Paker, Michel Foucault’nun *The Order of Things (Kelimeler ve Şeyler)* başlıklı eserine göndermede bulunarak, benzerlik ve tekrar üzerine kurulu metin üretim yöntemlerinin sadece Osmanlı’da değil, Avrupa’da da 17. yüzyıla kadar varlığını sürdürdüğünü¹², bu dönemden itibaren yerini eleştiriye bıraktığını belirtmektedir. Söz konusu döneme kadar “benzerlik, Batı kültürünün bilgisinde oluşturuca bir rol oyna[mıştır]” (Paker, 2014, 47).

Diğer taraftan, “terceme yollu bir sahiplenme/temellük” pratiği olarak tanımlanan (Paker, 2014, 56-57) ve “katkılı aktarım” ile ilişkilendirilen (Paker, 2014, 71) ‘te’lif pratiğinin 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar yaygın kalmaya devam ettiği ve hatta günümüzde ‘telif’ olarak “orijinal [eser]” anlamına gelecek şekilde kullanıldığı belirtilmektedir (Paker, 2014, 71). Bu noktada Osmanlı şair-çevirmenlerinin metinlerarası etkinliklerde bulundukları Türk, Fars ve Arap kültürlerinin kesişme alanı olarak tanımlanan “Osmanlı kültürlerarası alanında” (Paker, 2002, 120) gelişen ‘terceme’ ve ‘te’lif pratiklerini şekillendirdiği vurgulanan ‘sahiplenme’ olgusuna odaklanılması gerektiği düşünülmektedir:

“Bu dil ve edebiyat anlayışı bakımından melez kesitin **dinamiklerini belirleyen, pek çok aktarım biçimini kapsayan terceme pratiklerinde** şairlerin icat katkılarıyla Farsça/Arapça **kaynak metinleri sahiplenme, temellük etme arzudur**. Osmanlıca’nın melez bir estetik ve dil anlayışıyla ve **sahiplenme teknikleriyle kaynak metin-erek metin ayrımı belirsizleşmiş**, erek metin bir çeşit kaynak halini alarak aradaki fark muğlaklaşmıştır. Ancak, bu kaynak-erek metinler karşılaştırıldıklarında **benzerlik içinde benzemezlik**, yani **özgünlük alanları** da fark edilir” (Paker, 2014, 68-69; vurgu bana aittir).

‘Sahiplenme arzusu’nun sözü edilen nitelikteki terceme pratiklerinin şekillenmesinde oynadığı ifade edilen kritik rol düşünüldüğünde, “modern çağda da devam et[tiği]” (Paker, 2014, 66) belirtilen çeviri yoluyla metin üretimlerinde söz konusu ‘sahiplenme’ olgusunun kendini gösterip göstermediği, gösteriyorsa mahiyetinin ne olduğu ve bu yolla üretilen metinlerin sunuş, adlandırma ve metinsel yapısına nasıl yansıdığı önemli sorular hâline gelmektedir:

“Tanıdık ‘öteki’yi temsil eden Fars-Arap kaynakları temellük edilerek özümsemiş, daha önce aşına olunmayan Avrupalı ‘öteki’ (İslam kültürü dışında kalan) yabancı sayılarak, eserlerinin aktarımı ‘yeni’ bir bağlamda, geniş ölçüde ‘çeviri’ terimine dayanan bir söylemle öne çıkarılmıştır. Oysa Osmanlı’da başlayan gelenek modern çağda da devam etmiştir; kültürden kültüre aktarım anlayışlarında ve pratiklerinde sürekli hareketlerle değişim ve dönüşümler olmuştur; on dokuzuncu yüzyılda ikinci yarısından itibaren Avrupa’dan metin aktarımları gittikçe öne çıkmaya başladığı dönemde bile

¹² Bu anlayışın sona ermesine paralel şekilde ‘yazarlık’ ve ‘özgünlük’ kavramlarının inşa edilmesini ve bunun ‘özgün’ ile ‘çeviri’ arasındaki hiyerarşinin ve telif yasalarının doğuşuna olan etkisini irdeleyen bir çalışma için bkz. Tellioglu (2019).

‘kopukluk’tan çok ‘geçiş’lerden söz edebiliriz. Bu yaklaşımla bakınca **Osmanlı edebiyatında terceme pratikleri ve kavramlarının neden pek çok açıdan** incelenmesi gerektiği daha iyi anlaşılır” (2014, 66-67; vurgu bana aittir).

3.2.1. Sahiplenme/Temellük

‘Sahiplenme’ (*appropriation*) olgusunun çeviri(bilim) bağlamındaki ele alınış biçimlerine odaklanmadan önce sözcük anlamına dair bilgi vermenin aydınlatıcı olacağına inanılmaktadır. ‘Sahiplenme’ sözcüğü TDK sözlüğünde ‘sahiplenmek’ fiili ile ilişkilendirilirken (Sahiplenme, [23.11.2020]) ‘sahiplenmek’ sözcüğü “bir şeye sahip çıkmak” anlamıyla ve “korumak, arka çıkmak, gözetmek” şeklindeki mecazi anlamlarıyla karşımıza çıkmaktadır (Sahiplenmek, [23.11.2020]). ‘Temellük’ sözcüğünün anlamı ise “kendine mal etme” olarak sunulmaktadır (Temellük, [23.11.2020]). ‘Sahiplenme’nin İngilizce karşılığı olan ‘*appropriation*’ sözcüğünün ise Latince ‘sahiplenmek’ anlamına gelen ‘*appropriare*’ fiilinden geldiği belirtilmektedir (Appropriate, [23.11.2020]). İsim olan ‘*appropriation*’ sözcüğünün fiil hâli ‘*appropriate*’ın anlamları Merriam-Webster tarafından şu şekilde sunulmaktadır: (1) “sahiplenmek”; (2) “belirli bir amaç için ayırmak, tahsis etmek”; (3) “yetki ya da hak sahibi olmaksızın almak veya kullanmak” (Krş. Appropriate, [23.11.2020]).

‘*Appropriation*’ sözcüğünün sadece bir şeyin ‘mülkiyetini’ almak anlamında bir sahiplenmeyi ifade etmediği aynı zamanda “bir şeyi kendinin kılma, benliğinin parçası hâline getirme” anlamlarına da geldiği belirtilmektedir (Krş. Desmet, Iyengar, 2015, 14).

3.2.1.1. Çeviri ve Sahiplenme İlişkisi Üzerine Çeşitli Tartışmalar

Çevirinin sahiplenme olgusu ile sıklıkla ilişkilendirildiği görülmektedir. Bu ilişkilendirme çoğunlukla sahiplenmenin çevirinin çeşitli yönlerden tanımlayıcı bir özelliği olarak görülmesi şeklinde gerçekleşmiştir. Theo Hermans (2000) sahiplenmenin, tıpkı yeniden yazım gibi, çevirinin özünde yer aldığını belirtmektedir. Hermans’a göre, her çeviri sahiplenme içermektedir ve bunun derecesi ve türü ise çevirinin yapıldığı erek kültürce belirlenmektedir:

“Belirli bir kaynak metni çeviren, yani yeniden yazan, yeniden biçimlendiren, **sahiplenen** ve yeniden konumlandıran çevirmen ortaya çıkan varlığı yeni bir iletişimsel durumla uyumlu hâle getirir. Ne kadar ve ne türden bir yeniden biçimlendirmenin ve **sahiplenmenin** gerekli, izin verilebilir ya da kabul edilebilir olduğu ise ev sahibi kültürde geçerli olan çeviri anlayış ve normları ile bunları dayatma ve uygulama gücünü elinde bulunduranlarca belirlenecektir” (Krş. 2000, 14; vurgu bana aittir).

Her çevirinin erek kültürce belirlenmiş derece ve türlerde bir sahiplenme içerdiğini belirten Hermans'tan daha farklı bir bakış açısıyla Lawrence Venuti'nin (1995) sahiplenmeyi yerlileştirici çeviri (*domesticating translation*) ile ilişkilendirerek söz konusu olguya yönelik daha eleştirel bir tutum benimsediği söylenebilir. Venuti'ye göre, “kültürel ötekini aynı, tanınabilir, hatta tanıdık” olarak ortaya koymayı amaçlayan çeviri anlayışı “toplu [bir] yerlileştirme” riski taşımaktadır ve bu da genellikle “çevirinin yabancı kültürlerin–kültürel, ekonomik ya da siyasi konulardaki–yerli gündemlere yönelik olarak **sahiplenilmesine** hizmet etmesi” anlamına gelmektedir (Krş. 1995, 18-19; vurgu bana aittir). Bu durumda, Venuti'nin yaklaşımı dâhilinde, alıcı kültürün belirli unsurları sahiplenmesiyle ilişkilendirilen yerlileştirici çeviri ile ikili bir zıtlık içinde tanımlanan yabancılaştırıcı çevirinin (*foreignizing translation*) alıcı kültür için belirli unsurların sahipliğinden vazgeçilmesi anlamına gelebileceği iddia edilebilir.

Jacques Derrida'ya göre ise “çeviri her zaman bir sahiplenme (kendi için yapma, kendine edinme)¹³ **teşebbüsüdür**” (2012, 369; vurgu bana aittir). Derrida bu düşüncesini ona göre “adına layık olan bir çevirinin” (2012, 369), “çeviri adını hak eden” (2012, 384; italik yazara aittir) bir çevirinin nasıl olabileceğine dair sorgulaması bağlamında ortaya koymaktadır. Buna göre “normal” (“*normal*”, “*normalized*”), “uygun” (“*pertinent*”, “*relevant*”) çeviriyi (Derrida, 2012, 371) özgün metindeki en “uygun” (“*proper*”) anlamı ev sahibi dile “olabilecek en uygun” (“*in the most appropriate way possible*”) şekilde getiren ve bunu da nicelik olarak “en uygun” (“*the most appropriate*”) şekilde sağlayan çeviri olarak tanımlamaktadır (Krş. Derrida, 2012, 369). Derrida'nın “sahiplenme” (“*appropriation*”) ile çeviri arasında kurduğu ilişkiyi bu “teşebbüs”te bulunan ev sahibi dilin bunu kendisi için “uygun” (“*appropriate*”) olanı temel alarak gerçekleştirme isteği üzerine tesis ettiği söylenebilir (Krş. Derrida, 2012, 369). Derrida'nın çeviriyi doğrudan ‘sahiplenme’ değil de buna yönelik bir ‘teşebbüs’ olarak görmesi çevrilebilirlik/çevrilemezlik konusundaki düşünceleriyle ilişkilendirilebilir. Nitekim Derrida her şeyi hem çevrilebilir hem de çevrilemez olarak nitelemektedir: “hiçbir şey çevrilebilir değildir; hiçbir şey çevrilemez değildir” (Derrida, 2012, 369). Diğer bir deyişle, buna göre,

¹³ ‘Sahiplenme’ ve ‘kendi için yapma’ şeklindeki Türkçe karşılıklar Melih Başaran'ın *Toplumbilim* dergisinin “Jacques Derrida Özel Sayısı”nda yayımlanan ve Derrida'nın sözü edilen kavramına değindiği çalışmasından alınmıştır (Bkz. Başaran, 1999, 35). Derrida'nın aynı sayıda yer alan ve Önay Sözer tarafından Türkçeye çevrilmiş olan “Différance” başlıklı makalesinde ise ‘kendine edinme’ karşılığı kullanılmaktadır (Bkz. Derrida, 1999, 51).

çeviri hiçbir ‘kayıp’ yaşanmayan, geride ‘eksik’ hiçbir şey kalmayan, hem niteliksel hem de niceliksel anlamda her şeyin ‘aynı’ şekilde korunduğu bir ‘aktarım’ süreci olarak görüldüğünde hiçbir şeyin ‘çevrilebilir’ olmayacağı düşünülebilir. Öte yandan, çevirinin ‘dönüşüm’ içeren bir olgu olduğu kabul edildiğinde ise her şeyin ‘çevrilebilir’ hâle geleceği söylenebilir¹⁴. “Sahiplenme **teşebbüsü**” (Derrida, 2012, 369; vurgu bana aittir) açısından düşünüldüğünde, Derrida’nın bakış açısından hareketle, özgün metin erek dil ve kültür tarafından ‘normal’, ‘uygun’ çeviriyi elde etmek üzere kendine göre ‘normal’, ‘uygun’ olana uyacak şekilde ‘sahiplenilmeye’ kalkışıldığında hiçbir şeyin çevrilebilir olmayacağı, her zaman için ‘elde edilemeyen’ ve ‘eksik’ kalan bir şeyin olması nedeniyle sürekli olarak yeni bir ‘teşebbüs’ün bekleneceği söylenebilir¹⁵. Derrida’ya (2014, 24) göre ayrıca bir şeyi yazarak, yayımlayarak ya da kamusal alana koyarak sahiplenme teşebbüsünde bulunmak kendinden ayırmayı ve kendi sahipliğinden çıkarmayı da beraberinde getirmektedir. Derrida bu durumu her ‘sahiplenme’nin bir şeyin ‘sahipliğinden vazgeçmek’ anlamına geldiği düşüncesini içerecek şekilde “sahip(siz)len(dir)me¹⁶” (“*exappropriation*¹⁷”) olarak nitelemektedir:

“Kişi kendini [yazdığı, yayımladığı, kamusal alana koyduğu şeyden] ayırır ve [o şey] bizden ayrı yaşar. Bu nedenle, bir eser, bir kitap, bir sanat eseri, ya da başka bir şey, politik bir eylem, bir kanun maddesi veya herhangi başka bir girişim üzerinde **hak iddia edebilmek için, onu sahiplenebilmek için**, onu tahsis edebilmek için, kişi onu **kaybetmek, terk etmek, sahipliğinden çıkarmak zorundadır**. Bu tüyler ürpertici hileli oyunun şartı işte budur: **sahip olmak** istediğimiz şeyi **kaybetmek** zorundayız ve ancak **kaybetmemiz** durumunda bir şeye **sahip olabiliriz**. Çok acı veren bir durum. Yayıncılığın kendisi çok acı verir. [Eser] kişiyi **terk eder**, kişi **nereye gittiğini bilmez**, kişinin **adını taşır** ve—ne dehşet verici ki—kişinin artık **yeniden düzenleyebilmesi mümkün değildir, hatta okuyabilmesi de**. Bu **sahip(siz)len(dir)medir** ve bu sadece hakkında kolaylıkla konuştuğumuz edebi veya felsefi eserler için değil her şey için, sermaye için, genel olarak ekonomi için de geçerlidir” (Krş. 2014, 24; italik yazara, vurgu bana aittir).

Derrida’nın ‘sahiplenme’yi ‘sahipsizleştirme’ ile ilişkilendirdiği bir diğer, ancak doğrudan bağlantılı bağlam ise kişinin ‘yabancı’ ile, ‘öteki’ ile olan ilişkisine yöneliktir: “kendini ötekine teslim etmek ve ötekini onun başkalığını bozmadan

¹⁴ Çevrilebilirlik/çevrilemezlik konusunu kurgusökm ve post-yapısalcılık bağlamında irdeleyen bir çalışma için bkz. Koskinen (1994). Türk edebiyat ve kültür dizgesindeki *Finnegans Wake* çevirileri üzerine Derrida’nın bakış açısından da faydalanılarak çevrilebilirlik/çevrilemezlik odağında yürütülen bir çalışma için bkz. Baydere (2018).

¹⁵ Derrida doğrudan bu yaklaşımı ile ilişkilendirilebilecek şekilde ayrıca şu ifadeleri kullanmaktadır: “İşlerin yürümesini *sağlayan* şey, bu çevrilemez çeviri, bu yeni deyimdir” (1998, 66; italik yazara aittir); “Hiçbir zaman mutlak sahiplenme ya da yeniden sahiplenme diye bir şey yoktur. Dil, doğal bir mahiyete sahip olmadığı için sadece sahiplenici deliliği, sahiplenmesiz kıskançlığı doğurur” (1998, 24).

¹⁶ Tacettin Ertuğrul (2016, xviii) ‘*exappropriation*’ kavramı için ‘elden çıkararak kendine maletme’ şeklinde bir Türkçe karşılık önermektedir.

¹⁷ ‘Sahiplenme’ anlamına gelen ‘*appropriation*’ ile ‘kamulaştırma’, ‘sahipsizleştirme’, ‘tasarruf’ hakından vazgeçme’ gibi anlamlara gelen ‘*expropriation*’ sözcüğünün birleşimini içermektedir.

kendi içine almak” (Foran, 2015, 38): “Ben buna da sahip(siz)len(dir)me diyorum: çifte açmaz içindeki sahiplenme: ötekini içime almalıyım ve almamalıyım” (Derrida, 1995, 321). Bu açıdan bakıldığında, Derrida’nın “çeviri her zaman bir sahiplenme teşebbüsüdür” (2012, 369) düşüncesi çerçevesinde, yabancı ile yani kişinin kendisinin ve kendisine ait olanın dışındaki ile karşılaşması bağlamında da çeviri bir ‘sahip(siz)len(dir)me’ olarak görülebilecektir.

3.3. Adaptasyon

3.3.1. Adaptasyonun Tanım ve Niteliği Üzerine Çeşitli Tartışmalar

‘Adaptasyon’un belirli ürün, süreç ve stratejileri ifade etmek üzere çeşitli şekillerde tanımlandığı görülmektedir. Adaptasyon, çeviri(bilim) bağlamında geleneksel olarak özellikle “serbest bir çeviri stratejisinin” uygulandığı, “önemli sayıda değişikliğin” yapıldığı erek metinleri ifade etmek için kullanılırken kaynak odaklı bakış açıları dâhilinde “gerçek” bir çeviri değil de bir “sözde çeviri” türü olarak tanımlanacak kadar eleştirel söylemlere konu olmuştur (Shuttleworth, Cowie, 2014, 4). Jean-Paul Vinay ve Jean Darbelnet adaptasyonu bir çeviri yöntemi olarak “çevirinin uç sınırı” şeklinde adlandırmakta, kaynak metindeki mesajın içerdiği durum türünün erek kültürde bilinmediği durumlarda uygulandığını belirtmekte, “durumsal bir eşdeğerlik” olarak tanımlamaktadır (1995, 39). Georges L. Bastin (2020, 11) adaptasyonun en çok tiyatro çevirisi alanında araştırmalara konu olduğunu belirtmekte, bu bağlamda özgün metnin “yeniden yer edinmesi”, bir oyunun orijinal hâlinde bulunduğu etkinin aynısını elde etmek amacıyla yeni bir ortam için “doğallaştırılması” gibi tanımlamalara ve erek kitle alıcıları adına yapılan bir “eklenti” şeklindeki değerlendirmelere yer vermektedir. Julie Sanders ise adaptasyonların belirli bir türün başka bir türe dönüştürülmesi itibarıyla “yer değiştirici bir pratik” olarak karşımıza çıkabileceğini (2016, 22), bir kaynak metin üzerine yorum getiren eserlerde sıklıkla kullanıldığını (2016, 23) ve aynı zamanda da “metinleri yakınlaştırma ve güncelleştirme süreçleri ile yeni izleyiciler ve okur grupları için uygun ya da kolaylıkla anlaşılabilir hâle getirme girişimi” (2016, 23) olarak var olabileceğini belirtmektedir.

Hugo Vandal-Sirois ve Georges L. Bastin adaptasyon kavramına ilişkin olarak daha önce yapılan tanımlardan hareketle ve eğitim alanındaki metinler üzerine yürüttükleri

proje bulgularına dayanarak¹⁸ “çeviri süreciyle bozulacak bir iletişim dengesini yeniden kurmayı amaçlayan bir anlam yaratım süreci” şeklindeki “geçici [‘adaptasyon’] tanımlarını” şu üç hipotez üzerine kurmuşlardır: “adaptasyonlar ‘yeniden yaratımlardır’; adaptasyonlar kaçınılmaz olmasa da gereklidirler; adaptasyon ve çeviri kavramları arasına bir sınır çizmek mümkündür” (2012, 24). Her şeyin çevrilebilir olduğu iddiasında bulunmalarına karşın çevirinin “sınırlarının” olduğunu iddia eden Vandal-Sirois ve Bastin adaptasyonların sıklıkla çevirmenlerin “normal işlerinin ötesine geçtiğini” (2012, 37) belirtmektedirler. Diğer taraftan, adaptasyonların artık “çeviri değil” şeklindeki değerlendirmelere maruz kalmamaları gerektiğini, çok sayıda çeviri ortamında kullanıldıklarını, çevirmenlere “kaynak metnin yazarıyla aynı görünürlüğü” sağladıklarını, bu bağlamda da çeviribilim için önem arz ettiklerini savunmaktadırlar (Vandal-Sirois, Bastin, 2012, 37). Bu açıdan bakıldığında, araştırmacıların hem adaptasyon için ‘**çeviri süreciyle bozulacak** bir iletişim dengesini yeniden kurmayı amaçlayan bir anlam yaratım süreci’ tanımı yapıp ‘adaptasyon ve çeviri kavramları arasına bir **sınır çizmek** mümkündür’ hipotezinde bulunmalarının hem de adaptasyonların artık ‘çeviri değil’ gibi değerlendirmelere maruz kalmamaları gerektiği iddiasında bulunmalarının bir çelişki içerdiği savunulabilir. “Adaptasyon ile çeviri arasındaki **algılanan farkın**” (Vandal-Sirois, Bastin, 2012, 25; vurgu bana aittir) irdelendiğini belirttikleri ‘adaptasyon’ başlığında ise Bastin, kavramın “genellikle bir **çeviri olarak kabul edilmeyen** ancak yine de bir kaynak metni temsil ettiği kabul edilen **çeviriye ilişkin** müdahaleler bütünü” olarak tanımlanabileceğini belirtmektedir (2020, 10; vurgu bana aittir). Bastin’e göre, “çeviri – ya da çeviri teriminden geleneksel olarak anlaşılan şey – anlamın aktarımını öncelerken adaptasyon kaynak metnin amacını yerine getirmeye çalışır” (2020, 13).

Toury ise özellikle “daha tam” ve “daha az tam” gibi değerlendirmelerle çeviri ve adaptasyon arasında yapılan ayrımları “önsel ve bu nedenle de kültürel ve tarihsel olmayan” bakış açısıyla ilişkilendirmektedir (Krş. 2012, 26-27). Buna paralel şekilde Susan Bassnett da çeviriler ile geleneksel anlamda çeviri tanımına uymadığı düşünülen metinler arasında yapılan bu türden ayrımların temelindeki düşüncüyü şu şekilde ifade etmektedir:

¹⁸ Araştırmacılar ortaya koydukları önerilerin sadece incelenen konu alanı ve metinler bağlamında değil, farklı çeviri alanlarını da içine alan daha geniş bir kapsamda da geçerli olacağına inandıklarını belirtmektedirler (Krş. Vandal-Sirois, Bastin, 2012, 25).

“Çeviriler, versiyonlar ve adaptasyonlar arasında ayırım yapma ve bu kategoriler arasında bir ‘doğruluk’ **hiyerarşisi oluşturma** çabasıyla çokça zaman ve mürekkep harcanmıştır. [...] Diğer bir deyişle, metnin tek, değişmez bir okuma sağlaması gereken bir nesne olarak görülmesi hâlinde, okuyucu/çevirmen tarafında gerçekleşecek herhangi bir ‘**sapma**’, **sınırı aşma** olarak görülecektir” (2002, 84; vurgu bana aittir).

3.3.2. Adaptasyonun İşlev ve Biçimleri Üzerine Çeşitli Değerlendirmeler

Adaptasyonların gördükleri işlevler bağlamında, John Milton *Handbook of Translation Studies*’e yazdığı ‘adaptasyon’ başlığında çeviri alanında karşılaşılan adaptasyon türlerini sıralarken yerelleştirmeye, çocuklara yönelik olarak yapılan uyarlamalara, sahnelenmek üzere yapılan tiyatro metni uyarlamalarına, reklam metinlerinin çevirileri kapsamında yapılan uyarlamalara, engelli bireyler için yapılan uyarlamalara, şarkı çevirileri kapsamında yapılan uyarlamalara, klasik eserlerin kitle pazarları için yapılan çevirileri kapsamındaki uyarlamalara ve politik içeriklerle yapılan uyarlamalara değinmektedir (Krş. 2010, 3-4).

Bastin (2020, 12) ise *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*’e yazdığı ‘adaptasyon’ başlığında adaptasyon yapılırken uygulanan yöntemleri transkripsiyon (*transcription*), çıkarma (*omission*), genişletme (*expansion*), egzotizm (*exoticism*), güncelleme (*updating*), durumsal ya da kültürel olarak uygun hâle getirme (*situational or cultural adequacy*) ve yaratma (*creation*) olarak belirtmektedir. Çevirmenlerin adaptasyona yönelmesine neden olan en yaygın faktörler ve durumlar ise erek dilde sözcük düzeyinde eşdeğer ifadelerin olmamasına karşılık gelen “kodlar arası kopukluk”, özgün metinde bulunan bağlam veya görüşlerin erek kültürde bulunmaması veya geçerli olmamasını ifade eden “durumsal ya da kültürel yetersizlik”, bir söylem türünden diğerine geçişi kapsayan “tür dönüşümü” ve yeni bir dönem veya yaklaşımın ya da farklı bir okur türüne hitap etme gerekliliğinin ortaya çıkması ile ilişkilendirilen “iletişim sürecinin sekteye uğraması” olarak ifade edilmektedir. Adaptasyonları etkileyen kısıtlarsa “erek okurun bilgisi ve beklentileri”, “erek dil” ve “kaynak ve erek metinlerin anlam ve amaçları” olarak ifade edilmektedir (Bastin, 2020, 12).

3.4. Öz-Çeviri

3.4.1. Öz-Çevirinin Tanımı ve Niteliği Üzerine Çeşitli Tartışmalar

Öz-çeviri kavramı genellikle “kişinin kendi yazdıklarını başka bir dile çevirmesi” ve “bu girişimin sonucu” (Grutman, 2009, 257) şeklinde tanımlanmıştır¹⁹. Başka bir ifadeyle, öz-çevirinin bir metnin yazarı tarafından bir başka dile çevrilmesi sürecine ve de söz konusu sürecin sonunda ortaya koyulan çeviri metne karşılık geldiği belirtilmiştir. Gülsüm Canlı (2018; 2019) ise genel olarak çift dillilik ve dillerarası çeviriyle ilişkilendirilen ve sınırlandırılan öz-çevirinin dillerarası boyutuna ek olarak diliçi boyutunun da olabileceğini ortaya koyan çalışmasında William Faulkner’ın kendi kaleme aldığı *Sanctuary* başlıklı eserini İngilizcede “yeniden yaz[arak]” bulunduğu etkinliği “diliçi çeviri” olarak, bu işlemde yazarın kendisinin bulunması itibarıyla bu süreci ve sonuçta ortaya çıkan ürünü de “diliçi öz-çeviri” olarak adlandırmıştır (2018, 59; 2019).

Öz-çeviri olgusunun ‘çeviri’ ve ‘özgün’ kavramları bağlamında birçok tartışmayı beraberinde getirdiği görülmektedir. Anton Popovič’e göre öz-çeviri için özgün metnin bir “varyantı” şeklinde değerlendirme yapmak doğru değildir çünkü söz konusu olan “gerçek bir çeviri”dir. Werner Koller ise “öz-çeviri” ve “gerçek” çeviriyi birbirinden ayırmaktadır. Koller’a göre “sıradan” bir çevirmenin tereddüt yaşayabileceği durumlarda yazar-çevirmen kendi metninde değişiklik yapmaya hakkının olduğu düşüncesiyle bu türden tereddütler yaşamayacaktır (Kırş. Shuttleworth, Cowie, 2014, 13). Bu noktada öz-çevirmene otorite atfedilmek suretiyle ‘öz-çevirmen’ ile ‘sıradan’ çevirmen arasında bir ayrım yapıldığı söylenebilir. Otorite bağlamında belirtilen farklılık algısının temelinde “kendi” metnin çevirisini yapan öz-çevirmenin özgün metinde aktarmak istediklerine ilişkin “niyetine” “sıradan” çevirmenlere göre daha iyi erişebilmesinin (Jung, 2002, 30) ve bunları daha iyi yeniden ele alabilmesinin (Fitch, 1988, 125) bulunduğu ifade edilmektedir. Bunun ise (öz-)çevirinin süreç ve ürün olarak salt yazar tarafından belirlenen ve değişmeyen bir niyetçe şekillendirildiği ve yönlendirildiği düşüncesini içerdiği iddia edilebilir.

¹⁹ Öz-çevirinin dillerarası boyutu dışındaki çeşitli türleri üzerinden harita şeklinde bir sınıflandırma ortaya koyan bir çalışma için bkz. Santoyo (2013).

Literatürde özgün metin ile öz-çeviri arasında bulunan ilişki üzerine ortaya koyulmuş çeşitli söylemlerin olduğu görülmektedir. Brian T. Fitch (1988, 123) öz-çeviri ve özgün metni aynı bütünün parçaları olarak tanımlarken “yazar bir metnin ikinci dilsel versiyonunu oluşturduğunda, ilk metin bu ikinci metin olmadan eksik hâle gelir” ifadelerini kullanmaktadır. Bu durum ise, Fitch’e göre, özgün metnin elinde bulundurduğu otoritenin “kalıcı” olmaktan ziyade “geçici” olduğuna işaret etmektedir (1988, 131). Rainier Grutman ise orijinal metnin yazımıyla aynı anda gerçekleşen öz-çevirileri “çifte yazma süreci” olarak tanımlamaktadır. Nitekim araştırmacıya göre, bu süreçte okuma ve yazma iki ayrı aşama olarak karşımıza çıkmamaktadır. “Kalıcı” olmayan niteliği nedeniyle özgün metne atfedilen üstünlük de artık daha azdır. Özgünle (öz-)çeviri arasında kurgulanan ayrımın ortadan kalkmasıyla “her iki metnin de benzer statüye sahip ‘varyant’ ya da ‘versiyon’ olarak adlandırılabilceği daha esnek bir terminolojinin önü açılır” (Krş. 2009, 259). Öz-çeviri, özgün üzerinde sahip olduğu bu etkinlik nedeniyle, çevirinin “uç” bir örneği olarak tanımlanmıştır (Krş. Tanqueiro, 2000, 58). Jan Walsh Hokenson ve Marcella Munson ise öz-çeviri olgusunun tek dilliliğe dayanan yazar ve özgün gibi kategorilerin, kaynak ve erek dillere dair kuramsal modellerin, sözcüksel eşdeğerlik üzerine geliştirilen dilbilimsel modellerin ve yabancı kültür-yerli kültür ayrımlarının oluşturduğu sınırların dışında kaldığını belirtmektedir (Krş. 2007, 2-3). Hokenson ve Munson’a göre, öz-çeviri “metin kuramının ortaya koyduğu ikili karşıtlıkları aşmakta ve edebi normlardan radikal şekilde sapmaktadır: burada yazar çevirmen *olur*, çeviri özgün olur, yabancı yerli olur ve yerli de yabancı olur” (Krş. 2007, 161; italik yazarlara aittir).

Shlomit Ehrlich (2009), “Are Self-Translators Like Other Translators?” [“Öz-Çevirmenler Diğer Çevirmenler Gibi Midir?”] adlı makalesinde André P. Brink tarafından Afrikaanca dilinden İngilizceye yapılmış *Looking on Darkness* [*Geceyi Düşünürken*] başlıklı öz-çevirinin bir “çeviri” mi yoksa bir “yeniden yazım” mı olduğunu sorgulamıştır. Öz-çevirmenlerin “diğer çevirmenler”den farklı niteliklerinin olup olmadığını irdeleyen çalışmada öz-çevirinin “yeni bir dil ortamında yeniden yazılmış özgün bir metin mi yoksa tipik çeviri özellikleri sergileyen bir çeviri mi” (Ehrlich, 2009, 245) olduğu konusu tartışmaya açılmıştır. Ehrlich’in “yeniden yazılmış özgün” ile “çeviri” arasında kurduğu karşıtlık, “uç” (Tanqueiro, 2000, 58), “çarpıcı” (Hokenson, Munson, 2007, 1) ve “olağan dışı”

(Ehrlich, 2009, 243) gibi nitelermelerde bulunulan öz-çeviri olgusu bağlamında ele alınan bir ürünün “ya ‘yeniden yazım’ ya da ‘çeviri’” olarak kategorilendirilmeye çalışılması (Ehrlich, 2009, 245) açısından dikkat çekicidir. Araştırmacının sorgulamasının çıkış noktalarından birini öz-çeviriyi gerçekleştiren Brink’in çeviri sürecini açıklarken bulunduğu “yeni bir dil çerçevesinde yeniden düşünme” ifadesi oluşturmuş, Ehrlich bu ifadeyi “çeviriden ziyade bir yeniden yazım süreciyle” ilişkilendirmenin mümkün olduğunu belirtmiştir (2009, 244). Bu durumda ise akla ‘çeviride “yeni bir dil çerçevesinde yeniden düşünme” söz konusu değil midir?’ sorusu gelmektedir.

Ehrlich (2009, 243-244) ele aldığı öz-çevirmenin diğer çevirmenlerden farklı olarak sahip olduğu “otorite” ve “özgürlüğe” rağmen çevirisini “çıkarma” (“*omit*”), “ekleme” (“*add*”), “açıklama” (“*explicitate*”) ve “yumuşatma” (“*tone down*”) gibi çeviri yöntemlerini uygulayarak ortaya koyduğu sonucuna varmıştır. Araştırmacıya göre, çevirmenin bu yöntemleri benimsemesi temel olarak farklı bir dile aktarım gündeme geldiğinde yazarın veya metnin “niyetinin” değişmesinden ve söz konusu dilin mantığı dâhilinde yeniden şekillenmesinden kaynaklanmaktadır (Krş. Ehrlich, 2009, 245). Ele aldığı metnin bir ‘çeviri’ mi yoksa bir ‘yeniden yazım’ mı olduğunu irdeleyen yazar sonuçta elde edilen metin türünün “çeviri” olmasını “metnin üreticisinin kimlik ya da statüsünden ziyade iki dil dizgesi arasında bir aktarımın gerçekleşmesine” bağlamıştır (Ehrlich, 2009, 243-244).

3.4.2. Öz-Çevirinin Nedenleri Üzerine Çeşitli Değerlendirmeler

Rainier Grutman ve Trish Van Bolderen (2014) kaleme aldıkları “Self-Translation” [“Öz-Çeviri”] başlıklı yazının bir alt bölümü olan “Why (Not) Self-Translate” [“Öz-Çeviri Neden Yapılır/Yapılmaz?”] başlığı altında yazarların kendi yazdıkları eserlerin öz-çevirisini yapmalarının nedenlerini sınıflandırmışlardır. Araştırmacılara göre, “yeni (ve ideal olarak da daha geniş)” bir kitleye hitap etme isteği öz-çeviriyi doğuran en yaygın neden olarak değerlendirilebilir. Ayrıca, özellikle çift kültürlü yazarlar daha çok konuşulan bir dile ana dil seviyesinde veya buna yakın bir seviyede erişim imkânına sahip olduklarında öz-çeviriyi daha çok tanınırlık elde etmelerini sağlamaya yönelik etkili bir araç olarak kullanabilmekte ve bu sayede bir rekabet üstünlüğü elde edebilmektedirler (Krş. Grutman, Van Bolderen, 2014, 325).

Grutman ve Van Bolderen'e (2014, 326) göre, öz-çeviriye yönelinmesinin altında yatan ikinci neden "yer değiştirme"dir. Araştırmacılar zorlama olsun veya olmasın göç ve sürgün gibi faktörlerden dolayı başka bir ülkeye yerleşmek üzere ülkelerinden ayrılarak kendi yazdıkları eserleri çeviren yazarları bu kategoriye dâhil etmektedirler. Üçüncü nedeni yazarların çeşitli sorunlardan kaçınma istekleri oluşturmaktadır. Örneğin, bazı yazarlar eserlerini farklı bir dilde yayımlatmak istediklerinde "finansal başarı garantisi"ni şart koşan yayımcılara karşı kitaplarını başka çevirmenlerin çevirmesi durumunda oluşabilecek sorunların önüne geçmek amacıyla öz-çeviri etkinliğinde bulunmayı tercih edebilmektedirler.

Eserlerini oluşturdukları dilde şiddetli eleştiriler ve sansürle karşı karşıya kalan yazarlar da eserlerini oluşturdukları dillerinde "duyurmalarına izin verilmeyen seslerinin" duyulabilmesini sağlamak amacıyla söz konusu eserlerini başka bir dilde yayımlamak üzere öz-çeviri etkinliğinde bulunabilmektedirler. Grutman ve Van Bolderen (2014, 326), "sonuncu önemli kategori"nin içerisine ise yazarların eserlerinin mevcut çevirilerine karşı duydukları memnuniyetsizliği ve başkalarının yapacağı çevirilerin eserleri üzerinde bulunacağı etkiye yönelik olarak duydukları endişeyi dâhil etmekte, bunu da yazarların eserleri üzerindeki kontrollerini "ulusal ve dilsel sınırların ötesinde" de sürdürmeye ihtiyaç duymalarıyla ilişkilendirmektedir.

Öz-çeviri olgusunun tüm bu yönleri nedeniyle bu tür üzerine yapılacak araştırmaların edebi çevirmenlerin oynadıkları rol ve sahip oldukları yetkinliklerin açığa kavuşturulmasına (Tanqueiro, 2000, 56), "öz-çevirinin doğasının anlaşılmasına, çeviriye ve eşdeğerlik sorununa yeni bir perspektiften yaklaşılmasına" katkı sunabileceği (Jung, 2002, 30) belirtilirken öz-çevirinin günümüz çeviri kuramcılarının ele alması için "bazı temel soruları" gündeme getirdiği ifade edilmektedir:

"Çift dilli metnin her bir parçası ayrı, özgün bir yaratım mıdır yoksa her biri diğeri olmadan eksik midir? Öz-çeviri kendine özgü bir tür müdür? Versiyonlardan her biri tek bir dil ya da edebi geleneğe ayrılabilir mi? Bir metnin iki dilsel versiyonu nasıl standart yabancı ve yerli metin ve kültür modellerine sığdırılabilir?" (Hokenson, Munson 2007, iii).

3.5. Dolaylı Çeviri

Dictionary of Translation Studies'de dolaylı çevirinin "bir metnin doğrudan özgün kaynak metinden değil de başka bir dildeki bir ara çeviriden çevrilmesini içeren işleme" karşılık geldiği belirtilmektedir (Shuttleworth, Cowie, 2014, 76). *The*

Routledge Encyclopedia of Translation Studies'de ise kavram “çevrilmiş bir metnin üçüncü bir dile (sözlü ya da yazılı) çevirisi” olarak tanımlanmaktadır (St. André, 2020, 470). Toury (2012, 82) dolaylı çeviriyi “nihai kaynak dil dışındaki dillerden yapılan çeviri” ile ilişkilendirirken, Yves Gambier (2003, 57) kavramın sınırlarını oldukça geniş tutacak şekilde “çevirinin çevirisi” olarak görülmesini sağlayacak bir tanım sunmaktadır: “edebi çevirilerin özgün metnin çeviri bir versiyonu üzerinden yapılan çevirisi”²⁰. Kavramın “çevirinin çevirisi” şeklinde tanımlanmasının “esnek, kapsayıcı bir yaklaşımı” temsil ettiğini ve bir “kısıt” getirmediğini belirten Alexandra Assis Rosa, Hanna Pięta ve Rita Bueno Maia bu yaklaşımın dolaylı çeviriler üzerine yapılacak araştırmalar açısından önemini şu şekilde ifade etmektedir:

“Kapsamları açısından kısıtlayıcı olan tanımlarla karşılaştırıldığında bu yaklaşımın dolaylı çeviri pratiğinin karmaşık ve hızlı evrimleşen yapısını yansıtmaması ve buna ayak uydurması daha olası gözükmemektedir. Bu anlamda, [söz konusu tanımlama] bu henüz yeterince kuramlaştırılmamış araştırma alanının bilimsel bir temelden hareket etmesi için daha uygun bir giriş noktası gibi görünmektedir. Bunun sağladığı bir diğer avantaj da dolaylı çevirinin ‘çevirinin çevirisi’ şeklindeki tanımının net ve öz olması (böylelikle belirsiz yorumlamaların önüne geçilir) ve mevcut bir önermeyi temel olarak kullanmasıdır (böylece mevcut tanımlamaların optimize edilmesine ve aşırı yayılımlarının kontrol edilmesine yardımcı olur)” (Krş. 2017, 120-121)²¹.

Özgün metinlerin çevrilere göre üstün ve birincil konumda tutulduğu, çevirilerin özgün metinlerin “kötü birer kopyası” olarak görüldüğü anlayışın bir sonucu olarak dolaylı çevrilere “kötü kopyanın kötü kopyası” olarak bakılmakta (St. André, 2020, 470)²², çeviri yerine özgün metinden okumanın tercih edilmesi gibi çevirilerin de çeviri bir metin yerine özgün metinden yapılması tercih edilmekte, hatta “dolaylı çevirileri araştırmanın insan bilgisine hiçbir katkısının olmayacağı” iddia edilmektedir (Krş. St. André, 2020, 471). James St. André’ye göre ayrıca dolaylı çevirilerin anlamamızı sağladığı ilk şey “çeviriye karşı aşağılayıcı ve güvensizlik içeren yaklaşımı dolaylı çeviri bağlamında yineleyen çeviri topluluğunun çevirinin

²⁰ Ernst-August Gutt (1989, 2) ise ‘dolaylı çeviri’ terimini, çevirinin ara bir metin ve/veya dil üzerinden yapılmasından daha farklı bir kullanımla, iki çeviri türünden biri şeklinde ele alarak kaynak metnin “daha az sadık” biçimde aktarımı ile ilişkilendirmektedir.

²¹ Bu şekilde “radikal derecede açık bir yaklaşımın” olumsuz yanı ise “dolaylı çevirilerin özerk bir kavram olarak sorgulanmasına neden olma” ihtimali olarak belirtilmektedir (Rosa, Pięta, Maia, 2017 121). Nitekim söz konusu “esnekliğin boyutu dolaylı çevirilerin nerede bitip, örneğin geri çevirinin nerede başladığı konusunda sorunlara neden olabilecektir” (Rosa, Pięta, Maia, 2017, 121). Literatürde ayrıca dolaylı çeviri olgusunun karmaşıklık ve çeşitliliğinin tüm pratikleri kapsayan tümellerin ya da normların koyulmasını çok zorlaştırdığı belirtilmektedir (St. André, 2020, 470).

²² Hülya Boy ve Ayşe Banu Karadağ (2020, 41) dolaylı çeviri olgusuna dair genelde karşılaşılan olumsuz tutumun aksini ortaya koyan bir vakayı *The Picture of Dorian Gray*’ın İngiliz kaynak dizgesindeki diliçi çeviri süreci bağlamında irdelemiş, söz konusu eser bağlamında dolaylı çevirinin “yerilmeyip yüceltilmesini [...] aynı dil içerisinde üretilmiş söz konusu metnin, yazarın kendi imzasını taşıması, bir diğer deyişle bir ‘diliçi öz-çeviri’ (Canlı, 2019) olması” ile ilişkilendirmişlerdir.

değersizleştirilmesini ne kadar içselleştirmiş olduğudur” (Krş. 2020, 471). Nitekim Martin Ringmar *Handbook of Translation Studies*’in üçüncü cildine yazdığı ‘dolaylı çeviri’ (*relay translation*) başlığında dolaylı çevirinin geçmişten bugüne “son derece uygunsuz bir işlem” gibi olumsuz nitelermelere maruz kaldığını belirtirken dolaylı çevirilerin erek metinleri özgün kaynak metinlerinden “(daha da) uzaklaştırmasının kuvvetle muhtemel” olduğunun kabul edilmesi gereken bir durum olduğunu ve yapılan vaka çalışmalarının da genellikle bunu doğruladığını ifade etmektedir (Krş. Ringmar, 2012, 142).

Handbook of Translation Studies’de dolaylı çevirilere başvurulmasının başlıca nedenleri arasında kaynak dilde yetkin çevirmen eksikliği, erek metnin içeriğinin dini, ahlaki ya da siyasi açılardan kontrol edilmesinin istenmesi, birincil çeviri sürecinde yazarın yaptığı bir yeniden yazımın söz konusu olması, dolaylı çevirilerde yapılan değişiklik ve adaptasyonların erek izleyicilerin zevkine hitap edebilmesi, dolaylı olarak yapılan altyazı çevirilerinde yapılan sıkıştırmaların tasarruf imkânı sunması ve makine çevirisi bağlamında *interlingua* kullanımı gösterilmektedir (Krş. Ringmar, 2012, 141-142)

Normlarca yönlendirilen dolaylı çevirilerin sadece kaynak dile dair bilgideki eksikliğin doğrudan bir sonucu olarak görülemeyeceklerini²³, erek dillerin bu çevirilere olan toleranslarına bağlı olarak da yaygınlığa sahip olabileceklerini belirten Toury’ye (Krş. 2012, 178) göre bir kültürde “dolaylı çevirilerin tekrarlı şekilde gerçekleşmesi, özellikle de düzenlilikleri tespit edilebiliyorsa, çeviri anlayışı da dahil olmak üzere ilgili kültürü şekillendiren güçlere dair bir kanıt” (2012, 161) olarak ele alınmalıdır. Betimleyici çeviribilim dâhilinde dolaylı çeviri olgusunun “normalden sapma” olarak görülmediğini vurgulayan Toury dolaylı çevirilerin sadece “*meşru* bir araştırma nesnesi olmadığını” aynı zamanda “gözlemlenebilir gerçeklerden bunların altında yatan motivasyonlara” geçilmesine imkân sağladığını belirtmektedir (2012, 161-162; italik yazara aittir). Toury bu iddiasını “daha güçlü” kılması gerektiğini söyleyerek şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Dolaylı çevirinin herhangi bir seviyede bir düzenlilik dâhilinde gerçekleştiği bir kültürü *tarihsel* bir bakış açısıyla ele alan hiçbir çalışmanın bu gerçeği göz ardı ediyormuş gibi

²³ *The Canterbury Tales: A Retelling*’in (2009) İngilizce ve Türkçedeki diliçi ve dillerarası çeviri süreçlerini irdeleyen Hilal Öztürk Baydere (2019b, 120) de çalışmasında dolaylı çevirilerin “sadece dillerarası çeviriye yardımcı bir araç” ve “sadece bu ihtiyacı doğuran koşullarda” yönelinen bir süreç olarak görülmemesi gerektiğini, önsel olarak sınıflandırılmayacak ve erek dizgede şekillenecek çok çeşitli amaçlara yönelik olarak işlev görebileceğini belirtmektedir.

yapamayacağını ve bunun karşılık geldiği unsurların incelenmesi gerekliliğinden vazgeçemeyeceğini savunacak kadar ileri gidebilirim. Metin olarak dolaylı çevirilere ve bunları doğuran pratiklere–bunlarda meydana gelmiş olan her türlü değişimle birlikte–yalnız başlarına ele alınmaları gereken birer konu olarak değil, dizgesel ilişkilerin ve tarihsel olarak belirlenmiş normların kesiştiği ve karşılıklı ilişki içinde olduğu bir birleşme noktası olarak yaklaşılmalıdır” (Krs, 2012, 162; italik yazar aittir).



4. REŞAT NURİ’NİN ÇEVİRİYE İLİŞKİN KAVRAMLAR VE OLGULAR ÜZERİNE SÖYLEMLERİNİN İNCELENMESİ

Reşat Nuri çeviriye ilişkin kavram ve olgulardan ‘tercüme’ ve ‘adaptasyon’ hakkındaki görüşlerini genellikle kaleme aldığı çeşitli makalelerde ve verdiği röportajlarda dile getirmiştir. Reşat Nuri’nin bu kavramlara ilişkin söylemlerini ayrı ayrı ele alıp irdelemeden önce dönemin poetikası üzerine düşüncelerinin bu düşüncelerin içerdiği olgulara dair genel anlayış çerçevesinde incelenmesinin yerinde olacağı düşünülmektedir.

4.1. Reşat Nuri’nin Dönemin Poetikası Üzerine Söylemi

Reşat Nuri, 1830 yılındaki dil ve edebiyat ile 1930 yılındaki dil ve edebiyatı karşılaştırdığı *Dil ve Edebiyat: Tanzimat’tan Bugüne Kadar* başlıklı eserinde sözü edilen iki dönem arasındaki farkı “ruh farkı” olarak tanımlamakta; 1830 yılındaki eserleri fikirler, heyecanlar, şekil ve teknik açısından Doğu kültürü ile ilişkilendirirken bu eserlerin ruh ve manasının “din morali ve estetiğinin” etkisi altında oluştuğunu belirtmektedir (1932, 2-3). 1930 yılına gelindiğinde karşılaştığı eserleri ise şekil, teknik ve ruh açısından Batı kültür kaynağıyla ilişkilendirmektedir:

“1930 Türkiye’indeki edebiyat eserleri şekil ve tekniklerinde olduğu gibi işleri, ruhları itibariyle de eski kaynaktan ayrılmış, garp kültürü kaynağına mensup Avrupa eserlerine benzemiştir. Bu eserlerin etiği ve estetiği, metafiziği görünüşte garplıdır. Dünyayı, hayatı görüş tarzı değişmiştir. Din şuurundan boşalan yeri -bilhassa son senelere doğru- milliyet şuurı kaplamaya başlamıştır. Ancak bu eserlere yakından bakarsak şöyle bir şey de görürüz: Fikirler ve heyecanlardan büyük bir kısmında **yapma çiçeklere mahsus bir donukluk ve cansızlık** vardır. Bunun sebebi şudur ki, onlar **kendi içimizde doğmuş, köklenmiş, açılmış şeyler değil, taklit yolu ile Avrupa’dan getirilmiş hazır mallardır**” (Güntekin, 1932, 3; vurgu bana aittir).

Reşat Nuri’nin dönemin telif eserlerine yönelik olarak yaptığı “yapma çiçekler” benzetmesi, bunları “Avrupa’dan getirilmiş hazır mallar” olarak nitelemesi ve getirilme biçimleri açısından yaptığı “taklit” tanımlaması dikkat çekmektedir. Metin üretimlerinde ‘taklit’ tartışmaları sadece Reşat Nuri’ye ve Cumhuriyet dönemine özgü değildir. ‘Taklit’, Osmanlı dönemine ait metin üretim teknikleri bağlamında da sıklıkla ele alınmıştır çünkü Osmanlı ‘terceme’ pratiği çoğunlukla ‘taklit’ ile yakın ilişki içerisinde görülmüştür. Öyle ki taklit Parker (2011, 470) tarafından “tercemenin

doğal ortağı” olarak tanımlanmaktadır. Paker ‘taklit’in Osmanlı edebiyat tarihi ve terceme edimi açısından önemini şu şekilde vurgulamaktadır:

“Osmanlı çeviri söyleminin incelenmesi bizi kaçınılmaz şekilde, Osmanlı edebiyatı olgusunun muhtemelen en önemli sorunsalı olan taklit pratiğini incelemeye götürüyor. Taklit, doğal olarak, sıklıkla eleştirilmiş ve hor görülmüştür. Ancak **neredeyse her zaman çeviriye eşlik etmiş olmasına, eski ve yeni Osmanlı edebiyatının ve buna ilişkin anlayışların merkezinde yer almış** olmasına rağmen edebiyat tarihleri kapsamında derinlemesine araştırmalara konu olmamıştır” (2006, 344; vurgu bana aittir).

‘Taklit’in, ‘terceme’ ile iç içe bir şekilde, Türk-Fars-Arap kültürlerinin oluşturduğu “Osmanlı kültürlerarası alanında” gerçekleşen geleneksel Osmanlı edebiyatının merkezinde yer aldığı belirtilmektedir (Paker, 2006, 333). Ancak özellikle Tanzimat Dönemi’nden itibaren ‘taklit’ olgusuna yönelik eleştiriler artmış ve bunun edebiyatta özgünlüğün gelişimine engel teşkil ettiği iddia edilmiştir. Bu düşünceden hareketle Avrupa klasiklerinin “taklit edilmemesi gerektiği, tercüme edilmesi gerektiği” vurgulanmış, “tamamen yabancı (Fransız)” olan ile “o kadar yabancı olmayan (Arap ve Fars)” (Paker, 2006, 325) arasında ya da “bilindik Doğulu (Müslüman) ‘Öteki’ ile bilinmedik Batılı (Hristiyan) ‘Öteki’” (Paker, Tahir Gürçağlar, Milton, 2015, 5) arasında bir ayrım yapılmıştır. Bu da aslında “yeni ötekine çeviri açısından” farklı yaklaşıldığı anlamına gelmektedir (Paker, Tahir Gürçağlar, Milton, 2015, 5). ‘Taklit’ ile ilişkilendirilen ilerleme düşüncesinin zayıfladığı, Avrupa’ya ‘yetişmek’ için taklit yerine ‘tercüme’ye yönelmesi gerektiği görüşünün ön plana çıktığı bu dönemde özellikle de Osmanlı’da örneği olmayan eserlerin taklit edilemeyeceği, bunların ilerleme açısından bir fayda getirmeyeceği görüşü savunulmuştur (Paker, 2006, 336). Özellikle Cenap Şahabettin ve Necip Âsım’ın söylemlerinde ‘tercüme’ ve ‘taklit’e yüklenen anlamlar Paker tarafından şu şekilde özetlenmiştir:

“Tercümenin olumlu işlevleri ile taklidin olumsuz işlevleri arasında yapılan ayrımlar özellikle Cenap Şahabettin ile Necip Âsım’ın söylemlerinde ortaya çıkmıştır. Neo-klasik ve romantik drama gibi modellerin taklit edilmesi hem Osmanlı edebiyatının çağdaş gelişimi için zararlı görülmüş hem de Avrupa edebiyatına göre bir geri kalmışlık göstergesi olarak değerlendirilmiştir. **Klasiklerin tercüme edilmesi ise öğrenme ve ilerlemenin bir aracı olarak** görülmüş, **Fransız realistlerinin tercüme edilmesinin doğru yöndeki ilerlemeye daha çok hizmet edeceğine** inanılmıştır” (2006, 345; vurgu bana aittir).

Bu düşüncelere paralel şekilde 20. yüzyılla birlikte şair ve yazarlar “yabancı ‘özgün’”e dair farkındalıklarını ortaya koymuşlar ve taklit içeren uygulamaları daha da eleştirir hâle gelmişlerdir (Paker, 2015, 47-48). Bu bağlamdaki tüm eleştirilere rağmen ‘taklit’ olgusunun Tanzimat ve Cumhuriyet dönemlerinde etkinliğini sürdürdüğü ifade edilmektedir. Edebiyat tarihçisi Cevdet Kudret *Türk Edebiyatında*

Hikâye ve Roman başlıklı eserinde ilk yerli eserlerin ortaya çıkışında ‘tanzir’ ile birlikte ‘taklit’in önemli rol oynadığını vurgulamaktadır:

“Avrupa’daki anlamıyla ‘hikâye ve roman’ türü Türkiye’ye, ‘Tanzimat edebiyatı’ ile girmiştir. İlk çeviri yoluyla giren, **daha sonra ‘taklit’ ve ‘tanzir’ (nazire yazma) yoluyla ilk yerli ürünlerini vermeğe başlayan** bu tür, gittikçe gelişerek ve kişiliğini bularak bugüne kadar gelmiştir” (1987, 11; vurgu bana aittir).

Reşat Nuri’ye göre “kendi içimizde doğup, köklenmiş” eserlerden oluşmayan 1930’lu yıllardaki Türk edebiyatının (1932, 3) ‘taklit’ olgusu karşısındaki gelişimi ve milli Türk edebiyatından söz edilmesi Batı’nın düz ve donuk bir taklidi yerine “milli duygularımızı milli dilimizle söyle[memize]” (Güntekin, 1932, 4) bağlıdır. Bu şekilde ulaşılmak istenen nokta ise, eski edebiyatın aksine, Batılı şair ve hikâyecilerle “bir nevi olimpiyata çıkmış” (Reşat Nuri Güntekin, 1953, 41) gibi aynı sahada mücadele edebilmektir. Nitekim Türk dili artık “yeni medeniyet dünyasın[dadır] ve bu dünyada Fransız, İtalyan, Alman, Amerikalı ne ise Türk de odur ve aynı vasıtalarla silahlanmış bulunmak zorundadır” (Güntekin, 1933b, 365).

4.2. Reşat Nuri’nin ‘Tercüme’ Üzerine Söylemi

Reşat Nuri *Ulus* gazetesinde çıkan “Türkçenin Eksikleri” başlıklı yazısında tercümenin Gülhane Hattı’nın okunduğu andan itibaren “bütün günlerimizin meselesi” (1944, 150) olduğunu belirtmiş ve yenileşme hareketi ile tercüme arasında yakın bir bağ kurmuştur:

“**Yenileşme** hareketimiz, bir bakımdan, bize geniş bir **tercüme** hareketi gibi görünür. Yeni mektepler kuracağız: talimatnamelerinden matematik, fizik, coğrafya vs. terim ve kitaplarına kadar bu, her şeyden evvel, bir tercüme meselesidir. Felsefe, edebiyat, roman, tiyatro yapacağız: tercüme. Tıp tahsilini Fransızca’dan Türkçeye çevireceğiz: tercüme. Havadislerden roman, hikâye, eğlence sütunlarına kadar gazete ve mecmualarımız hemen baştan başa tercümedir. Denebilir ki bu devrimizde **tercümenin girmedığı yer**, onunla meşgul olmayan az çok seçkin bir insan yoktur” (1944, 150; vurgu bana aittir).

Reşat Nuri’ye göre yazarı ve okuruyla “ileri bir Türk edebiyatının kurulması için mümkün olduğu kadar zengin bir tercüme kütüphanesi şarttır” ve “edebiyat kültürü dediğimiz şeyin kaynağı dünyanın güzel eserlerinden başka” bir şey değildir (Özdenoğlu, 1949, 109).

Yazarın kavrama dair söyleminde daha çok sözcük düzeyindeki değerlendirmeleri ön plana çıkarken bu konudaki görüşlerini özellikle de Türkçenin kavram ve sözcük eksikleri bağlamında ifade ettiği görülmüştür. Yaptığı tercüme esnasında kaynak metinlerde var olan sözcüklere karşılık gelecek Türkçe sözcük bulamaması Reşat Nuri’nin tercümeyi bir “ömür törpüsü” olarak adlandırmasına neden olmuştur

(Güntekin, 1944, 150). Yüzyıllar içerisinde Arap ve Fars kültüründen gelerek Osmanlıcaya mal olan kelimelerin ve imkânların “tercümeciler” için sağladığı “eksiksiz yapma dış takımı[na]” (Güntekin, 1944, 153) karşı Türkçenin özellikle kavramlar yönünden eksik kaldığına dikkat çeken Reşat Nuri, Fransızca ve İngilizce dilleri arasında çalışan çevirmenlerin işinin “tezgâh dokumak gibi adeta mekanik bir iş” (Güntekin, 1944, 150) olabileceğini ancak Türkçeye çeviri yapan çevirmenlerin “Avrupa’daki meslektaşları gibi mekanik bir tercüme yapmak imkânlarından mahrum” (Güntekin, 1944, 152) olduğunu vurgulamaktadır:

“Fransız ile İngiliz, asırlardan beri aynı kültür kaynağından içerek yetişmiş insanlardır. Asırlardan beri birbiriyle fikir alışverişi yapıp zengin bir *müşterek mefhumlar* hazinesi meydana getirmişler ve bunların karşılıklı işaretlerini (yani mefhumları ifade eden kelimeleri) bahsettiğim lügat kitabına geçirmişlerdir. Halbuki ben, Türk tercümecisi, şimdilik bu kolaylıktan mahrumum” (Güntekin, 1944, 150; italik yazara aittir).

Reşat Nuri düşüncelerini “*Les anciens étaient plus beaux, mais nous sommes plus jolis.*” (Güntekin, 1944, 151; vurgu bana aittir) cümlesi üzerinden örnekendirirken ‘*beaux*’ ve ‘*jolis*’ sözcüklerinden ikisinin de Türkçe sözlüklerde “güzel, latif, şirin, hoş” gibi sıfatlarla karşılandığını belirtmektedir. Reşat Nuri’nin bu örnek üzerinden dile getirdiği düşüncelere Nurullah Ataç tarafından “tercüme ederken bir cümledeki kelimelerin değil, bütün cümlenin Türkçedeki karşılığını aramak gerektir, bize yazarın ne demek istediğini bildiren kelimeler değildir, onların birbirlerine birleşerek meydana getirdikleri bütündür” (1944, 155) sözleriyle karşılık verilmiştir. Yazarın kullandığı kelimelere “bağlanmak, onların hepsine ille bir karşılık bulacağım demek boştur” diyen Ataç, Reşat Nuri’nin yukarıda verilen örneği ele alarak açıkça belirtmese de söz konusu cümlenin “Türkçeye çevrilemeyeceğini söyl[ediğini]” (1944, 156) ifade etmektedir. Reşat Nuri’nin, kendi eserini yazan bir kişiyle tercüme yapan bir kişi arasındaki farka ilişkin düşünceleri de bu noktada dikkate değerdir:

“Şiir, makale, roman yazan bir kalem sahibi fikrini anlatacak kelime bulamazsa o fikri bırakır, başka bir fikir alır. Kelime hatırı için fikir feda etmek acı bir mecburiyet olmakla beraber bu daima elimizdedir. Filân çiçeği yahut filân neviden bir duyguyu anlatmak için kelime bulamazsak bir başka çiçekten bahseder, duygunun şeklini bir parça değiştiririz. Amma çiçek biraz renginden, duygu bir parça hususiyetinden kaybedecekmiş ne yapalım? Mecburiyet... [...] Fakat tercüme gelince bu kelime ihtiyacı tercümede büsbütün kendini gösterir. [...] Karşınızda Fransızca bir metin var; bu belki ehemmiyetli, kıymetli bir metindir. Onun bütün inceliğiyle nakle mecbursunuz... Aksi halde **bir takribî tercüme, medenî bir millete yakışmayacak takribî ve dumanlı bir tercüme** yapacaksınız” (Güntekin, 1933b, 366-367; vurgu bana aittir).

Reşat Nuri’nin kelime eksikliğinden dolayı ‘ehemmiyetli’, ‘kıymetli’ bir metni Türkçeye ‘bütün inceliğiyle’ tercüme edememenin medenî bir millete yakışmayacağına dair ifadeleri Karadağ’ın (2014, 503) Tanzimat’tan itibaren

‘Batılılaşma’ ile eş tutulan ‘medeniyet’ ve ‘medenileşme’ bağlamında ifade ettiği “Batı’yı adeta bir metin gibi ‘eksiksiz’ ve ‘yanlışsız’ çevirme” düşüncesinin metinsel düzeydeki yansımaları olarak değerlendirilebilir.

Reşat Nuri’nin ‘tercüme’ anlayışının kaynak metnin ‘sözcüğü sözcüğüne’ aktarımına karşılık geldiğini söylemek mümkündür. Nitekim Reşat Nuri tiyatro bağlamında yaptığı değerlendirmelerde ‘adaptasyon’ ile ‘tercüme’ arasındaki farkı tanımlarken “tercüme tabirler ve esprilerle” oluşturulmaya çalışılan komik sahnelerin “buz gibi soğuk bir muhavere[ye]” dönüştüğünü, “tercüme” ile daha fazlasını yapmanın mümkün olmadığını ve kaynak metinlerin canlılığının sahneye ancak “adapte” edilerek getirilebileceğini belirtmiştir (Güntekin, 1976c, 497).

4.3. Reşat Nuri’nin ‘Adaptasyon’ Üzerine Söylemi

Özellikle tiyatro alanında adaptasyon kavram ve olgusuna dair söylem geliştiren Reşat Nuri ‘adaptasyon’u yabancı bir “eseri **ecnebi kokusu bırakmadan tamamıyla** hayatımıza ve ruhumuza nak[letme]” (Güntekin, 1976ç, 351; vurgu bana aittir) olarak tanımlamakta ve “yabancı piyeslerin **yalnız ruh ve iskeletlerini** alarak onları kendi memleketinin eti, kanı ve sınırları ile **yeniden yaşatma ve yerlileştirme**” (Güntekin, 1976f, 387; vurgu bana aittir) ile ilişkilendirmektedir. Reşat Nuri’ye göre adaptasyonlar, bu eserleri üreten kişilerin “malı ol[an]” (Krş. Güntekin, 1958, v) “yerli eser[lerdir]”:

“Adapte eser, bir başka eserin planı üzerine yapılmış bir **yerli eserdir**. Dünyanın her tarafında yapılır; nereden alındığı söylenmek şartıyla ayıp sayılmaz; adapte yapan muharririn **sonsuz bir tasarruf hakkı vardır; şahısları değiştirebilir, hatta eserin ruhunu büsbütün değiştirir ve konunun ana çizgilerini kendi ifade etmek istediği bir fikre kalıp olarak kullanır**” (Güntekin, 1976e, 417; vurgu bana aittir).

Reşat Nuri “dönüştürme[yi], arzu edilen renge bürüme[yi], yerli ve milli olana yaklaştırma[yı]” (Topaloğlu, 2017, 70) içeren adaptasyonlarını birer “yerli eser” olarak görmekte ve bu eserleri ortaya koyan yazarlara “eser üzerinde istediği kadar oynama salahiyeti” (Güntekin, 1976b, 486) vermektedir. Ona göre, adaptasyon yöntemiyle “bir memleketin hiç yadırgamayacağı eserler vücuda getirmek pek mümkündür” (Güntekin, 1976b, 486) ve bu eserler “iyi elden çık[maları] ve ihtimam ile” yapılmaları hâlinde bir “sanat kıymetine” (Güntekin, 1976a, 494) sahip olabilirler:

“Bir maceraperestin karakterini yahut bir resmi dairenin iç yüzünü, bir ruhun buhranlarını gösteren bir eser muvaffakiyetle hayatımıza uydurulduğu takdirde eserin aslındaki kıymetten

pek az şey kaybolur. İstersen adapteyi yapan muharrire vereceğin imtihan numarasından ve telif hakkın bir miktarını kes” (Güntekin, 1976a, 495).

Özellikle tiyatro ile ilgili makalelerinde ya da verdiği röportajlarda ‘adaptasyon mu tercüme mi?’ sorusunu sıklıkla ele alan Reşat Nuri’nin bu iki kavram arasında keskin bir ayırım yaptığı görülmektedir. Reşat Nuri, 1920 yılında kaleme aldığı “Tercümelerden İstifade Edebilir Miyiz?” başlıklı yazısında tercümenin “garp eserlerinden istifade için [adaptasyona göre] daha emin ve kısa bir yol” (1976ğ, 489) olduğu düşüncesini ele almaktadır. Bu düşünceye göre “tercüme adaptasyona tercih et[mek] hem garp şaheserlerini bozmadan, değiştirmeden memlekete tanıtm[ak] hem de ‘bu uydu, bu uymadı’ [...] dedikoduların[ın] önünü al[mak]” (Güntekin, 1976ğ, 489) anlamına gelecektir. Reşat Nuri bu düşünceyi “sakat ve yanlış” (Güntekin, 1976ğ, 489) bulmaktadır. Bunun temel nedeni ise birkaç türü (örn. melodramlar, vodviller, basit korku ve dehşet piyesleri, bazı klasik eserler) hariç olmak üzere tüm piyeslerin “lisandan lisana geçmekle alakadar etmek [interessere], zevk ve merak ile dinlenmek hassasını kaybetmeleridir” (Güntekin, 1976ğ, 489). Bu bağlamda, Reşat Nuri’ye göre, o dönemde “ciddi edebi eserler” ya da “yeni eserler” tercüme yoluyla oynanacak olsa tiyatro topluluğu kısa sürede dağılma tehlikesiyle karşı karşıya kalacaktır (Güntekin, 1976ğ, 490). Bu iki grup arasında yaptığı ayırımın nedeni ise melodramlar ve vodvillerde asıl önemli olan vakayken ve şahısların milliyetleri önem arz etmezken “yeni” ya da “ciddi” edebi tiyatro eserlerindeki kişilerin “seviye ve şahsiyetleri[nin], memleketlerin âdet ve hususiyetleri[nin]” birincil öneme sahip olmasıdır. Birinci grup eserlerde kişilerin ve milli unsurların ‘tercüme’ edilmesi sorun oluşturmamaktadır çünkü izleyicinin dikkatini toplayan şey bunlar değil, vakalardır. Ancak ikinci grup eserlerden zevk alabilmenin tek yolu o kişilerin “ihtiraslarını duyma[k] [ve] o memleketin tarz-ı hayatına yabancı bulun[mamaktır]” (Güntekin, 1976ğ, 490-491). Reşat Nuri bu noktadaki karşıtlığını “İlanihaye, yabancı memleketlere, yabancı şahsiyetlere ait hikâyeler dinlemekte ne zevk olabilir? Elbette tiyatroya gitmekten maksadımız gazetede Amerika gâraib-i şuûnu okur gibi başka memleket insan ve hallerini tanımak değildir” (Güntekin, 1976ğ, 491) sözleriyle dile getirmekte ve adaptasyonlarda “az çok kendi hayatımıza, kendi ruhumuza ait parçalar bulabil[eceğimizi]” (Güntekin, 1976ğ, 491) belirtmektedir.

Diğer taraftan, Reşat Nuri klasiklerin bir “tiyatro hayatı [...] ve bir tiyatro kültürü” olan memleketler için “iyi” olduğunu belirterek Türk tiyatro dünyası için 1928 yılı

itibarıyla “adaptasyon devri[nin] henüz geçme[diğini]” ifade etmiştir (1976d, 372). Reşat Nuri’ye göre ancak belirli bir aşinalığın kazanılmasının ve belirli bir kültürün oturmasının ardından klasik eserler ‘tercüme’ edilebilecektir. Bu düşüncesinin arkasındaki nedeni ise şu şekilde ifade etmiştir:

“Bir tiyatro müessesesi ne kadar yüksek bir maksatla kurulmuş olursa olsun her şeyden evvel **yaşamaya ve müşteri toplamaya** muhtaçtır. Böyle bir müessese üç dört temsilden sonra boş bir salon karşısında müebbeden perdesini kapamak istemiyor ise adapte eserlere hüsn-i kabul göstermek mecburiyetindedir. Şimdilik **milli eserler ne keyfiyet ne de hatta kemiyet itibarıyla bir tiyatro müessesesini gıdalandıracak mâhiyette değildir**. Defaât ile iddia ettiğimiz gibi tiyatro eseri vücuda getirmek ne şiir ne de hikâye yazmaya benzer. Garp’ta bile sahne için çalışan yüzlerce erbab-ı kalemden ancak birkaçı muvaffak olabiliyor. Binâenaleyh **kendiliğimizden ortaya koyacağımız eserler bizzarûre kusurludur, eksiktir, daha çok pişmeye muhtaçtır**” (1976b, 487; vurgu bana aittir).

Buna göre Reşat Nuri’nin adapte eserlere yönelmesinin arkasındaki neden temelde “milli eserler[in]” nitelik ve nicelik olarak eksikliğidir. Söz konusu dönemde Türk edebiyat ve kültür dizgesi için nispeten yeni bir tür olan tiyatronun gelişimindeki birincil rolün Reşat Nuri tarafından “bir gâye gibi değil de bir vâsıta olarak” (Güntekin, 1976b, 487) adaptasyonlara verildiği ve bunun her defasında bir zorunluluk addedildiği görülmektedir. Adaptasyonları “bir nevi kapitülasyon” (Güntekin, 1976ç, 351) olarak gören Reşat Nuri kendisine sorulan ‘sen adaptasyona mı taraftarsın?’ sorusuna yanıt olarak şu ifadeleri kullanmıştır:

“Bu tıpkı ‘kira evinde oturmaya mı taraftarsın yoksa kendi mülkünün olduğu bir evde mi?’ gibi bir sual olur... İnsan ne kadar ahmak olsa elbette kira evini kendi evine tercih etmez... Fakat ya evin yoksa yahut da elindeki vesâitle çıkaracağın şey çördən çöpten bir şey olaksa elbette kira evini cana minnet bilirsin...” (1976a, 493).

“Hemen bütün meselelerimize milli zaviyeden bakan, yerli bir tiyatro için canla başla çalışan” (Topaloğlu, 2017, 70) Reşat Nuri “Türk sahnesini besleyecek ve yaşatacak olan [...] repertuar[ın]” (Topaloğlu, 2017, 68) ancak adaptasyonlar ve tercümeler ile oluşturulabileceğini savunmuş, bu ikisi arasında ise adaptasyonlara öncelik vermiştir. Telif eserlerle ve tercümelerle “bir tiyatro repertuarını besleme[yi]”, “bir Türk tiyatrosu yapmayı ve artist yetiştirmeyi umma[yı]” “hayal” (1976e, 417) olarak gören Reşat Nuri’ye göre adaptasyonlarla oluşturulacak repertuarın milli sanata olan katkısı üç şekilde olacaktır: 1) tiyatrodan alınan zevk ve tiyatroya duyulan ilgi “kökleştirilir”; 2) milli eser yazmak isteyen yazarların sahne sanatının inceliklerini anlamaları sağlanır; 3) Avrupalı yazarlarla boy ölçüşmek zorunda kalacak olan yazarlar daha fazla çalışma ihtiyacı hissederler (Güntekin, 1976b, 488).

Bu noktada ‘repertuar’ kavramının çeviribilim bağlamındaki ele alınışına değinmek yerinde olacaktır. Even-Zohar (2002, 166) temel olarak ‘kültür repertuarı’ şeklinde

ele aldığı kavramı “bir insan grubunun, bir grubun üyesi olan bireylerin, yaşamın düzenlenişinde kullandıkları seçenekler bütünü” olarak tanımlamıştır. ‘Grup’ ise repertuar dâhilindeki seçeneklerden faydalanılarak “yaşamları belirli bir kültür tarafından düzenlenen insanlar bütünü” (Even-Zohar, 2002, 166-167) anlamına gelebilmektedir. Even-Zohar’a (2002, 169) göre, kültür repertuarı “kasıtsız” ya da “kasıtlı” bir şekilde “dışarıdan alım” ve “aktarım” yoluyla oluşturulabilir. “Yaratım”ın dışarıdan alım yoluyla gerçekleşebilmesi ve böylece dışarıdan alımın repertuar oluşturmada, dolayısıyla da grupların düzenlenişinde temel bir rol oynayabilmesi mümkündür. Temel olarak bazı işlevlerin erek dizgede yerine getirilemiyor oluşu nedeniyle yönelinen dışarıdan alımın aktarıma dönüşümü ise dışarıdan alınan malların erek pazarda başarılı olmasına bağlıdır; bu ise ancak malların erek repertuara entegrasyonunun sağlanması durumunda gerçekleşir. Bu bağlamda Reşat Nuri’nin yeni gelişmekte olan Türk tiyatrosu kapsamında ortaya koyduğu telif ve çeviri eserlerle (Kanter, 2019, 46-52), Türk tiyatro kurumlarında oynanacak telif ve çeviri tiyatro eserlerinin seçimini de içeren rolleriyle ve yazdığı tiyatro eleştirileri ve makaleleriyle ‘kasıtlı’ şekilde bir ‘kültür repertuarı’ oluşturmaya çalıştığı; kendisi de ‘dışarıdan alınan’ tiyatro kültürünün ‘aktarıma’ dönüşmesi için ‘yaratıma’ hizmet edecek ‘dışarıdan alımlar’ olarak adaptasyonlara yöneldiği; tiyatro kültürünün bir bütün olarak ‘aktarıma’ dönüşmesi için öncelikle adaptasyonlar aracılığıyla tiyatro izleyicisinde bu türe yönelik bir ilgi, dolayısıyla bu türü ‘tüketme ihtiyacı’ uyandırmaya çalıştığı iddia edilebilir. Nitekim Even-Zohar’a göre de “başarılı bir aktarım gerçekleştiğinde, sadece malların kendileri değil o mallara olan ihtiyaç da yerleştirilmektedir” (2002, 170).

Reşat Nuri tarafından adaptasyonlara bir araç olarak atfedilen birincil konum Even-Zohar’ın ‘çoğuldizge kuramı’ açısından irdelenebilir niteliktedir. Çevirinin “ulusal kültürlerin biçimlenmesindeki önemli işlevine” odaklanan Even-Zohar (2012) çoğuldizgede egemen olan durumun çevrilecek eserlerin seçimini belirlediğini iddia etmektedir. Buna göre, çevrilecek metinlerin seçimi yeni yaklaşımlara uygunluklarına ve erek edebiyat dizgesindeki yenilikçi işlevlerine göre yapılır. Çevrilecek metinlerin yenilikçi bir rol üstlenmesi ise başlıca üç durumda görülür:

“(a) çoğuldizge henüz oluşmamışken, ya da başka bir deyişle, edebiyat henüz ‘genç’ ve yerleşme sürecinde iken; (b) edebiyat ya ‘çevresel’ ya ‘güçsüz’ ya da her iki durumda iken; (c) edebiyatta dönüm noktaları, bunalımlar ve yazınsal boşluklar yaşanırken” (Even-Zohar 2012, 128).

Buna göre Reşat Nuri'nin adaptasyonlara yenilikçi bir rol verdiği iddia edilebilir çünkü yazara göre milli bir tiyatro edebiyatı henüz oluşmamıştır. Bunun oluşup yerleşmesi için bir 'zaruret' olarak tercümelere ve özellikle de adaptasyonlara ihtiyaç vardır. Adaptasyonları tiyatro edebiyatının 'merkezine' koymanın gerekliliğini savunan Reşat Nuri'nin böylece bu metinlere "[tiyatro] çoğuldizge[si]nin merkezini biçimlendirme" (Even-Zohar, 2012, 128) rolünü yüklediği iddia edilebilir.

Birer kaynak metnlerinin olması, bunlardan bir aktarım içermeleri ve aralarında bir ilişkinin olmasından hareketle birer çeviri olarak varsayıldıklarında (Toury, 2012, 28-31) adaptasyonlar ile tercümelere Reşat Nuri tarafından yüklenen nitelikler sırasıyla "kabul edilebilirlik" ve "yeterlilik" (Toury, 2012, 79) ile ilişkilendirilebilir. Nitekim Reşat Nuri'ye göre, tiyatro kültürü henüz oluşmamıştır ve hem izleyicilerde bu kültürün oluşturulması ve ilgilerinin canlı tutulması, hem tiyatroların ayakta kalabilmesi, hem de yerli piyes yazarlarının ortaya çıkabilmesi için tercümelere ziyade adaptasyonlara ihtiyaç vardır. Bu bağlamda adaptasyonlarla kaynak dil ve kültürden görece uzaklaşıp erek dil ve kültüre yakınlaşmayı önceleyen Reşat Nuri'nin yerli tiyatronun gelişimi için kabul edilebilirlikten (Toury, 2012, 79) yana olduğu söylenebilir.

4.4. Tartışma ve Sonuç

Cumhuriyet döneminin başlarında Türk edebiyat dizgesinde verilen eserlerin kendi içimizde doğmadığını, 'taklit yoluyla Batı'dan getirildiğini' belirterek bunları 'hazır mallar' olarak gören Reşat Nuri bu dönemde hemen her alanın Avrupa'dan yapılan tercümelere muhtaç olduğunu belirtmiştir. Yeni kurulan Cumhuriyet'in 'yenileşme hareketini' bir 'tercüme hareketi' olarak tanımlayan Reşat Nuri Batı dünyası ile bulunulacak rekabet bağlamında çevirilere büyük önem atfetmiştir. 'Medeni' bir ülke olabilmeyi 'tercüme'yi eksiksiz yapmak' ile ilişkilendiren Reşat Nuri'nin 'tercüme' kavramını 'sözcüğü sözcüğüne' aktarım anlayışı ile sınırlı tuttuğu söylenebilir.

'Tercüme' ile 'adaptasyon' arasında kapsam ve işlevleri açısından keskin bir ayrım yapan yazar adaptasyonların hem Türk erek kitlesinde tiyatroya ilgi uyandırma hem de bu alanda eser ortaya koyacak yazarlar için yol gösterme ve onları teşvik etme noktasında önemli rol oynadığını düşünmekteydi. Yerli eserlerin nitelik ve nicelik olarak eksikliğine vurgu yapan Reşat Nuri'nin bir tiyatro kültürü oluşturabilmek için her şeyden önce buna yönelik bir ihtiyacın oluşturulması gerektiğini, bunun da ancak

toplumun ruhuna uygun, onların ilgisini çekecek adaptasyonlarla gerçekleştirilebileceğini savunarak kasıtlı bir tiyatro repertuarı oluşturma yolunda gerek adapte eserleri, gerek tiyatro kurumlarındaki karar verici rolü, gerekse yazdığı eleştiri ve değerlendirme yazılarıyla önemli adımlar attığı söylenebilir.

Her alandaki ilerleme hareketinin çeviriye dayandığını belirten Reşat Nuri'nin Cumhuriyet Türkiye'sinde örnek alınan ve yönelinen Batı'ya karşı yaklaşımı onu salt aynı seviyeye ulaşılması gereken bir ideal olarak görmekten ziyade onun ile rekabet edebilmek için gerekli araçlara sahip olmayı gerektirmektedir. Bu bağlamda, Batı medeniyetiyle “kendi içimizde doğmuş, köklenmiş, açılmış” (Güntekin, 1932, 3) milli sanat ve edebiyat ürünlerimizle yarışabilmek için hem tiyatro gibi yeni türlere yönelik ihtiyacın oluşturulmasını hem de bu türlerin bir kültür olarak aktarıma dönüşmesini amaçlamıştır. Bu bakış açısıyla yabancı bir “eseri ecnebi kokusu bırakmadan tamamıyla hayatımıza ve ruhumuza nak[letme]” (Güntekin, 1976ç, 351) ve “yabancı piyeslerin yalnız ruh ve iskeletlerini alarak onları kendi memleketinin eti, kanı ve sinirleri ile yeniden yaşatma ve yerlileştirme” (Güntekin, 1976f, 387) şeklinde yaptığı adaptasyon tanımlarının doğal bir sonucu olarak görülebilecek şekilde adapte eserleri “yerli eser” olarak tanımlayan Reşat Nuri bu eylemde bulunan kişilere “sonsuz bir tasarruf hakkı” vermektedir (Güntekin, 1976e, 417). Öyle ki Reşat Nuri'ye göre adaptasyonlar ile kişi “kendi[n]ce ve kendi malı olacak bir piyes” çıkarabilecektir (Güntekin, 1958, v). Reşat Nuri'nin yabancı kaynaklara bir dereceye kadar dayanarak onlardan kendi malı olacak birer yerli eser üretme düşüncesini içeren bu söyleminin “terceme yollu bir sahiplenme” (Paker, 2014, 56-57) edimi olarak ‘te’lîf anlayışı ile paralellik gösterdiği iddia edilebilir. Bu anlamda, Reşat Nuri'nin Cumhuriyet döneminde tiyatro alanında kültür repertuarı oluşturma çabası dâhilinde uygula(t)maya ve benimsetmeye çalıştığı metin üretim biçim ve yaklaşımlarının geçmişten gelen metin üretim anlayışları ile ilişkilendirilebilir yönlerinin bulunduğu söylenebilir. Edebiyat tarihçisi İbrahim Necmi Dilmen de *Tarih-i Edebiyat Dersleri* adlı eserinde, Osmanlı-Türk çeviri geleneği dâhilinde birer metin üretim stratejisi olarak tanımlanan ‘iktibas’ (ödüncü alarak yazma), ‘tanzir’ (kaynak metindeki hikâyenin, temanın ya da olay örgüsünün kullanılarak erek kültür ve edebiyat ortamıyla uyumlu olacak şekilde değiştirilebildiği öykünerek yazma) ve ‘imtisal’i (model alarak yazma) (Demircioğlu, 2005) adaptasyon ile ilişkilendirmiştir:

“Bu iktibas keyfiyyeti iki suretle icra olunuyordu: [...] İkincisi ‘**adaptasyon**’ denilen ‘**iktibas**’ veya ‘**imtisal**’ veya ‘**tanzir**’ yoludur ki ecnebî lisanda yazılmış bir eserin mevzuunu kendi muhit ve itiyadatımıza *tatbik* ederek ve hatta icabına göre bazı *tagyirat* dahi icra eyleyerek lisanımıza *nakletmek* ve o eserdeki usul dairesinde **yeniden telif edencesine** enzâr-ı umumiyeye vaz eylemekten ibarettir” (Dilmen, 1919-1920, 115’ten aktaran Demircioğlu, 2005, 35; italik yazara, vurgu bana aittir).

Sonuç olarak, Reşat Nuri’nin Türkiye’nin Batı ile olan ilişkisine bakışının ve Batı’ya biçtiği rolün onun çeviriye ilişkin eylemlere olan yaklaşımını da şekillendirdiği söylenebilir. Özlem Berk’in (2002, 511) çeviri ve Batılılaşma üzerine yaptığı irdeleme kapsamındaki şu ifadelerinin bu bağlamda önemli olduğu düşünülmektedir: “Türkler için Batılılaşma aynı zamanda Batı’yı çevirmek anlamına gelmiştir. Türkiye’nin Batı’ya yönelmesinin derecesi ve kimliğini belirlemede Batı’ya biçilen rol çoğunlukla çeviri stratejilerini de belirlemiştir”.

5. REŞAT NURİ’NİN DİLİÇİ YENİDEN YAZIMLARININ BİRER ÇEVİRİ VAKASI OLARAK İRDELENMESİ

Cumhuriyet’in ilân edilmesini takip eden süreçte Batılılaşma bağlamında gerçekleştirilen en önemli reformlardan biri olan Dil Devrimi’nin edebiyat tarihimiz ve çeviri tarihimiz açısından büyük bir dönüşümün önünü açtığı savunulabilir. Söz konusu reform sürecinin temel olarak iki aşamadan oluştuğu söylenebilir: (1) 1928’de Latin harflerinin kabul edilmesi ile birlikte “alfabenin değişimi”, (2) 1932’de Türk Dil Kurumunun kurulması ile birlikte “dilini değişimi” (Krş. Berk Albachten, 2015, 166). Bu gelişmeler, özellikle 1800’lü yılların sonları ile 1900’lü yılların başlarında eski harflerle yazılan eserlerin Latin alfabesine aktarımı bağlamında çeviri tarihimiz için büyük bir zenginlik olarak görülen (Karadağ, 2019) diliçi çevirileri doğurmuştur. Özlem Berk Albachten çeviri tarihimizdeki bu yeniden yazımlara “eski metinlerin güncellenmesi olarak diliçi çeviriler” (2015, 171) şeklinde bir tanımlama getirmektedir. Söz konusu süreç dâhilinde Osmanlı Türkçesiyle yazılmış olan birçok eser Latin alfabesi kabul edildikten sonra yazarların kendilerince ya da farklı isimlerce yeni alfabeyle aktarılmıştır. Bu anlamda sadece eserlerin çeviriyazılarına şahit olunmamış aynı zamanda dilinin “eskimiş” olduğu düşünülen eserlerin Dil Devrimi ile gelen “yeni Türkçede” “yeniden yazılmasına” da tanıklık edilmiştir (Krş. Berk Albachten, 2015, 169)²⁴. Latin harflerinin kabulünün ardından birçok eseri yeni harflerle yeniden basılan, dahası ‘yeniden yazılmış’ olarak sunulan ya da değerlendirilen yazarlardan biri de Reşat Nuri, *Çalılıkusu* (1922) ve *Gizli El* (1924) adlı romanlarını yeni harflerle ‘yeniden yazarak’, Namık Kemal’in *Akif Bey* (1874) adlı oyununu ise ‘yeniden sahneye tatbik eden’ adı altında Türk edebiyat ve kültür dizgesine sunmuştur.

Reşat Nuri öncelikle *İstanbul Kızı* başlıklı piyesinin “romana çevirisi” (Reşat Nuri Güntekin, 1953, 37) olarak eski harflerle yayımladığı *Çalılıkusu*’nu daha sonra Latin harfleriyle ‘yeniden yazmıştır’. Yazar yaptığı değişiklikleri “tamamıyla şekle ait”

²⁴ Türk edebiyat ve kültür dizgesinde bu bağlamda gerçekleştirilen diliçi çevirileri çeviribilim odağıyla ele alan çeşitli çalışmalar için bkz. Berk Albachten 2005, 2013, 2015, 2019; Kalem Bakkal 2019; Karadağ 2019; Öztürk Baydere 2019a.

olarak tanımlarken (Baydar, 1960, 88), Abir yeniden yazım sürecinde yapılan değişikliklerin “daha çok muhtevayı ilgilendirdiğini” (2012, 20) belirtmektedir. Özalp (2017, 14) ise *Çalikuşu*’nun geçirdiği sürecin “siyasal otoritenin ‘dirijizm’inden kaynaklanan tamamen bir ideolojik yeniden yapılandırma” amacını taşıyan bir “operasyon” olduğunu savunmaktadır. Benzer bir yeniden yazım sürecinden de *Gizli El* geçmiştir. Reşat Nuri ilk bölümünü *Dersaadet* gazetesinde tefrika edilmesi için gönderdiğinde Şemsi Efendi’nin sansürüne uğrayan roman öncelikle eski harflerle ‘yeniden yazılmıştır’. Reşat Nuri tarafından 1954 yılında Latin harflerine aktarılan roman üzerine değerlendirmelerde bulunan Naci (2003, 33) “Bugün *Gizli El* diye okuduğumuz roman, 1920 yılında *Dersaadet* gazetesinde tefrika edilen roman değildir!” diyerek Reşat Nuri’nin günümüz baskılarını oluşturacak şekilde yeniden oluşturduğu romanında içeriği de değiştiren ikinci bir yeniden yazım sürecine işaret etmektedir. Bu bağlamda Reşat Nuri’nin diliçi çeviri eylemlerine odaklanan bu bölümde *Çalikuşu*’nun 1922 ve 1939 kitap baskıları ile *Gizli El*’in 1924 ve 1954 baskılarının her biri farklı bir kaynak metinle aktarım ilişkisi içerisinde olup “kaynak metin”, “aktarım” ve “ilişki” (Toury, 2012, 28-31) konutlarını karşılıyor olmaları itibarıyla birer çeviri, aynı dil içinde yeniden yazılmış olmalarından dolayı birer “diliçi çeviri” (Jakobson, 2012, 62)²⁵ ve aynı zamanda bu çevirileri Reşat Nuri’nin kendisinin yapmış olması nedeniyle birer “diliçi öz-çeviri” (Canlı, 2018, 59; 2019) olarak varsayılmakta ve irdelenmektedir. Ayrıca, bu iki eserin Reşat Nuri tarafından yeniden yazılarak 1939 ve 1954 yıllarında Latin harfleriyle yapılan baskıları bu bölüm kapsamında “çevirinin çevirisi” olarak görülmeleri itibarıyla birer “dolaylı çeviri” (Gambier, 2003, 57) olarak ele alınmaktadır.

İlk olarak 1874 yılında Namık Kemal tarafından eski harflerle kaleme alınan *Akif Bey* adlı piyes ise Reşat Nuri tarafından Devlet Tiyatrosunun “dili [o] günkü dile uydurmak” ve “eseri modern tiyatro anlayışı şartlarına uydurmak” şeklinde verilen direktife (Güntekin, 1958, v) bağlı bir ‘restorasyon’ olarak 1958 yılında yayımlanmıştır. Reşat Nuri bu eseri “sadık ve dürüst restorasyon ile hileli adaptasyon arasında bocala[yan]” bir varyant (Güntekin, 1958, xiii) olarak nitelemektedir. Bu tez kapsamında *Akif Bey* de “kaynak metin”, “aktarım” ve “ilişki” (Toury, 2012, 28-31) konutlarını sağladığı için çeviri, aynı dil içerisinde bir çeviri işleminden (Jakobson,

²⁵ Roman Jakobson’un ‘diliçi çeviri’ (*intralingual translation*) tanımı “dilsel göstergelerin aynı dilin başka göstergeleri aracılığıyla yorumlanması” (2012, 62) şeklindedir.

2012, 62) geçmiş olması itibarıyla da bir “diliçi çeviri” olarak varsayılarak irdelemeye konu edilmektedir. Bu bölümde sözü edilen üç eser üzerinde yapılan betimleyici çalışma kapsamında öncelikle her bir esere ilişkin olarak ulaşılan bulgular ayrı eser başlıkları altında paylaşılacak, daha sonra “Tartışma ve Sonuç” başlığı altında bu bulgulardan hareketle kavramsal ve kuramsal bir irdeleme gerçekleştirilecektir.

5.1. *Çalıkuşu* (1922/1939)

5.1.1. *Çalıkuşu*’nun Yayımlanma Süreci

Reşat Nuri, Türk edebiyatının klasikleri arasında yer alan *Çalıkuşu*’nu önce *İstanbul Kızı* adıyla bir piyes olarak kaleme almıştır. Reşat Nuri, yazdığı piyesin Dârülbedayi’de oynanmaya uygun görülmemesi ve sahnelenebilmesi için bazı değişiklikler yapmasının talep edilmesi üzerine bu oyunu bir “romana çevir[meye]”²⁶ karar vermiştir:

“‘*İstanbul Kızı*’ diye bir piyes yazmıştım. Edebi heyet (ki içinde kendim de vardım), iki perdesinin Anadolu’da fakir bir köy mektebinde geçmesinden hoşlanmadı. O zaman Darülbedayi piyeslerinin **lüks** salonlarda geçmeleri âdetti. Psalti mağazasının mobilyelerinden köy mektebi sıralarına düşmek Darülbedayiin âdeta **haysiyetine** dokunuyordu. **Piyesi geri aldım ve *Çalı Kuşu* diye bir romana çevirdim**” (Reşat Nuri Güntekin, 1953, 37; vurgu bana aittir)²⁷.

Reşat Nuri’nin *Çalıkuşu*’na çevirdiği, bu anlamda ona kaynaklık ettiğini belirttiği *İstanbul Kızı*’nın sahnelenmeye uygun görülmemesi nedeninin dönemin tiyatro sahnelerine yönelik beklentilerle ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Kitap olarak ilk baskısı Orhaniye Matbaası (Bkz. Ek 2) tarafından 1338 [1922]²⁸ yılında yapılan *Çalıkuşu* söz konusu baskıdan önce 1 Ağustos 1921 ile 1 Aralık 1921 tarihleri arasında eski harflerle *Vakit* gazetesinde tefrika edilmiştir (Kahraman, 2018).

²⁶ Reşat Nuri’nin *Çalıkuşu*’nu oluştururken gerçekleştirdiği “türlerarası çeviri” (Perteghella, 2013, 205) işlemini *Yaprak Dökümü* (1930) ve *Eski Hastalık* (1938) başlıklı eserlerine de uyguladığı görülmektedir. Ancak bu işlemlerde piyesten romana doğru bir yön izlemek yerine roman olarak yayımlanmış eserlerini sahnelenecek şekilde piyese çevirmiştir. *Eski Hastalık*’ı 1951 yılında *Eski Şarka* adlı bir piyese çeviren Reşat Nuri *Yaprak Dökümü*’nü ise aynı başlıkla 1953 yılında piyese çevirmiştir. *Ulus* gazetesinde çıkan “Romandan Piyese Çıkarmak” başlıklı üç yazısında bu çeviri sürecini “mevzuu dağıtmak ve yeniden toplamak” (Güntekin, 1976g, 116) olarak tanımlamıştır.

²⁷ İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları ile 11-14 Eylül 2018 tarihlerinde yapılan yazışmada kurum tarafından *İstanbul Kızı* adlı piyesin metninin kendilerinde mevcut olmadığı bilgisi verilmiştir (Bkz. Ek 3).

²⁸ Eserin Osmanlı Türkçesiyle yapılan ilk baskısında görülen bu tarih Hicri takvim kapsamında alındığında 1919/1920 yıllarına, Rumi takvim kapsamında değerlendirildiğinde ise 1922 yılına karşılık gelmektedir. *Vakit* gazetesinde tefrika edilme yılının da 1921 olduğu düşünüldüğünde kitap hâlindeki tarihlendirmenin Rumi takvim üzerinden yapıldığı söylenebilir. Bu anlamda tez kapsamında *Çalıkuşu*’nun kitap şeklindeki ilk basım yılı 1922 olarak alınacaktır.

Çalikuşu 1922, 1923, 1924 ve 1928 yıllarında dört baskı yapmış (Abir, 2012, 20), 1935 yılında Latin harfleri ile yayımlanan ilk baskısının ardından Reşat Nuri tarafından ‘yeniden yazılmıştır’. Latin harfleriyle yeniden yazılan *Çalikuşu*, *Yedigün* dergisinde 251. sayıda tefrika edilmeye başlanmış, söz konusu tefrika süreci 304. sayıya kadar devam etmiştir (Özalp, 2017, 13). Yeniden yazılmış *Çalikuşu*’nun Latin harfleriyle kitap formatındaki ilk baskısını (Bkz. Ek 4) İkbâl Kitabevi 1939 yılında yapmıştır.

Bu yeniden yazım hakkında yapılan ilk açıklamaya Kemal Tahir’in gazeteci kimliğiyle yaptığı ve *Tan* gazetesinde 28 Kasım 1937 tarihinde yayımlanan Reşat Nuri röportajında rastlanmaktadır (Kahraman, 2018). “*Çalikuşu*’nu yeniden yazıyorum” ifadesini kullanan Reşat Nuri bu kararın nasıl ortaya çıktığını ise şu şekilde açıklamıştır:

“Dokuz-on sene evvel, bir dostum beni ziyarete gelmişti. Çok meraklı bir adam olduğundan kâğıtlarımı, defterlerimi karıştırırken eline bir tomar geçti. Serlevhayı yüksek sesle okudu: - ‘İstanbul Kızı’.. Roman.. Aman senin böyle bir romanın var mıydı? [...] *Çalikuşu*, evvela ‘İstanbul Kızı’ adı ile dört perdelik bir piyes olarak doğdu. Bu piyesi Darülbeydi için hazırlamıştım. Eskiden genç kızlarda neşe ve serbestlik bir özür, bir kabahat sayılıyordu. Ben bu piyeste bu telakkinin saçmalığını, gençliğinde hoppa ve serbest olan Türk kızının iş başa düşünce hayatı çok ciddi ve çok müspet karşılayabileceğini ispat etmek istemiştım, piyesin tezi buydu” (Tahir, 1937’den aktaran Kahraman, 2018).

Yeniden yazılan *Çalikuşu*’nu tefrika eden, Dil Devrimi’ni izleyen süreçte Latin harfleriyle yayımlanarak büyük tirajlara ulaşan ve “Türk edebiyat ve basın tarihinde inkılâ[bın] yerleşmesi ve yayılması” (Ergin, 2019, 153) bağlamında önemli bir konuma sahip olan *Yedigün* dergisinin sahibi Sedat Simavi ise bu haberi okurlarıyla derginin 248. sayısında şu sözlerle paylaşmıştır:

“Büyük romancı Reşat Nuri’nin ölümsüz şaheseri *Çalikuşu*’nu baştan başa değiştirircesine tekrar yazmaya başlamış olduğu haberi edebiyat âleminde mühim bir hadise oldu. Reşat Nuri’nin *Yedigün*’le yakın alakası olduğunu bilen hayranları bize telefon ve mektupla bu haberin doğru olup olmadığını ve hangi gazetede tefrika edileceğini soruyorlar. Okuyucularımıza memnuniyetle haber verelim ki bu haber doğrudur ve Reşat Nuri, *Çalikuşu*’nu baştan yazmaya başlamıştır. Tefrika edileceği gazeteye gelince, bunu şimdilik okuyucularımızın tahminine bırakıyoruz” (Özalp, 2017, 19; vurgu bana aittir).

Yedigün’ün 251. sayısında yayımlanan “Reşat Nuri Güntekin ve *Çalikuşu*” başlıklı yazıda ise Reşat Nuri’den metnini *İstanbul Kızı*’ndaki ilk hâliyle, tamamıyla otobiyografi biçiminde yayımlaması talep edilip bu kapsamda metnin “lisanında ve zaman ile değişen bazı noktalarında da esaslı bir tadilat yap[abileceği]” söylendiğinde yazarın şu cevabı verdiği belirtilmektedir: “Benim bildiğim ‘édition définitive’ ancak ilmî kitaplar ve yüksek fikir eserleri için mevzu bahis olabilir. Sonra *Çalikuşu* bugünkü ben ile hiç alakası kalmamış bir eski eserdir. Bunun için artık

ona kalem dokundurmak doğru olmaz” (Poyraz, Albek, 1957, 7; vurgu bana aittir). Reşat Nuri, eserin içeriği üzerinde bir değişiklik yapmayacağını söylemesi üzerine Sedat Simavi’nin fikrine “kandığını” belirtmektedir:

“Eserin Conception’unda hiçbir değişiklik yapacak değilsin... Roman yine **o zamanki sen’in romanı** olacak... **Bugünkü sen** yalnız ‘İstanbul Kızı’nın otobiyografi şeklinde müsvedde parçalarını teslim razı olacaksın... Sonra da bu vesile ile bu kısımlarda, gerek diğerlerinde **lisan vesâiredeki değişikliklere göre bazı tadiller ve retuşlar** yapacaksın. Ben de onun tab’ını üzerime alacağım” (Poyraz, Albek, 1957, 7; vurgu bana aittir).

Reşat Nuri’nin ‘kendi’ eseriyle arasına koyduğu mesafe ve ‘kendi’ eseri üzerinde değişiklik yapmaya karşı çekimserliği dikkat çekmektedir. Nitekim yazar duygu ve düşüncelerinde zamanla gerçekleşen değişim nedeniyle yıllar önce kaleme aldığı eserleri yeniden basılırken dahi “sahtekarlık ed[iyormuş]” ve “başkalarının eserlerine imza koy[uyormuş]” gibi hissettiğini belirtmektedir (Sadullah, 1957, 47).

Reşat Nuri’nin yazar olarak elinde bulundurduğu otoriteye rağmen kendi metni üzerinde yapması istenen düzenlemeye karşı olan yaklaşımının önemli olduğu söylenebilir. Yazar, *Çalığışu*’nu yeniden yazması beklenen zamanki Reşat Nuri’nin eseri ilk kez kaleme aldığı 1920’li yılların başlarındaki Reşat Nuri ile hiç alakasının kalmadığını, bu nedenle de ona kalem dokundurmasının doğru olmayacağını ifade ederek bu işleme önce karşı çıkmıştır. Başka bir ifadeyle, aradan geçen yaklaşık yirmi yıllık süre, Reşat Nuri’ye göre, iki farklı *Çalığışu* yazarı anlamına gelmektedir. Reşat Nuri’nin sözünü ettiği bu düşüncenin anlamın mutlak kontrolünü ve asıl niyetin kesin bilgisini elinde bulundurduğu varsayımıyla geleneksel olarak çevirmenin tam karşısında bir konum atfedilen ‘yazar’ ve ‘öz-çevirmen’ bağlamında önemli bir içeriminin olduğu; metin ile üreticisi arasında ‘yazar’, ‘çevirmen’ ya da ‘öz-çevirmen’ kimliklerinden bağımsız, zamana bağlı ve göreceli bir ilişkinin olabileceğine işaret ettiği söylenebilir.

Patronaj konumundaki Sedat Simavi’nin talebine ek olarak Reşat Nuri’nin daha önce *İstanbul Kızı*’nı *Çalığışu*’na çevirirken anlatıcı açısından yaptığı değişiklikten duyduğu memnuniyetsizliğin de *Çalığışu*’nu yeniden yazmak suretiyle diliçi çeviriden geçirme kararı üzerinde etkili olduğu görülmektedir:

“**İSTANBUL KIZI** tamamıyla Autobiographie şeklinde yazılmıştır. **Perihan** başından geçen vak’aları kendi kalemile anlatır. Fakat onu sonradan **Çalığışu’na çevirmek** istediğim zaman, sözü ondan alarak muharrir vermeyi roman usulüne daha uygun buldum. Fakat doğrusu bundan kendim de **memnun kalmadım** ve birinci kısmı yazdıktan sonra sözü tekrar kahramana terk ettim. Bu bana sonradan **Çalığışu’nun kusurlarından en büyüğü** gibi görünmüştür. Fakat ne çare ki iş işten geçmiş, roman tefrika edilmeye başlanmıştı” (Abir, 2012, 24; vurgu bana aittir).

Bu anlamda, *Çalikuşu*'nun öz-çeviri sürecinin arkasında iki temel gerekçenin olduğu iddia edilebilir: (1) Sedat Simavi'nin *Çalikuşu*'nu "lisanında ve zaman ile değişen bazı noktalarında esaslı tadilat" içerecek şekilde otobiyografi olarak basma isteği (Poyraz, Albek, 1957, 7), (2) Reşat Nuri'nin eserinde gördüğü 'kusur' nedeniyle son bölüm hariç olmak üzere *Çalikuşu*'nu tamamen bir günlük formatına dönüştürecek şekilde yeniden yapılandırma isteği.

5.1.2. *Çalikuşu*'nun Diliçi Çevirisi Üzerine Metinsel İnceleme

Eski harflerle yazılmış *Çalikuşu* ile diliçi öz-çevirisi arasında birtakım farklılıkların bulunduğu çeşitli araştırmalarda (Abir, 2012; Özalp, 2017) ortaya koyulmuştur. Bu çalışmalarda *Çalikuşu* üzerinde gerçekleştirilen yeniden yazım süreci bir 'diliçi çeviri' olarak veya diğer herhangi bir açıdan çeviribilim odağıyla ele alınmamıştır²⁹.

Özalp "Edebiyatta Dirijizm: *Çalikuşu* Operasyonu" adlı yazısında *Çalikuşu*'nun üzerinde yapılan işlemi üç kategori altında toplanabilecek değişiklikler aracılığıyla uygulanan bir "operasyon" olarak nitelendirmiştir: "Romanın yazıldığı dönemin, yani Osmanlı döneminin tarihsel ve sosyal koşullarını yansıtan öğelerin ayıklanması"; "romanın yazıldığı döneme ilişkin olumlu bir izlenim edindirecek tüm olgular ile bunlara ilişkin göstergelerin ayıklanması ya da tersine çevrilmesi"; "dinsel bir anlamı olan ya da böyle bir anlamı çağrıştıracak öğelerin ayıklanması" (2017, 14). Abir ise iki eser arasında görülen farklılıkları Türk dili ve edebiyatı odağıyla irdelediği çalışmasında "içerik ve üslup itibarıyla" önemli değişikliklerin söz konusu olduğunu (2012, viii) vurgulamış, "tadilat" olarak tanımladığı yeniden yazım sürecinden doğan farklılıkların yalnızca dil ile ilgili olmadığını (2012, 23) ifade etmiştir. Abir, yazarın yaptığı değişiklikleri şu dört kategori altında ele almıştır: "romanın yapısındaki değişiklikler", "roman kişileri üzerinde yapılan değişiklikler", "zaman dizgisinde yapılan değişiklikler" ve "dil üzerinde yapılan değişiklikler" (2012, i-ii). Reşat Nuri en fazla değişikliği Feride'nin çocukluğu ile okul yıllarını kapsayan dönem ve Kâmrân'a karşı hissettiği duyguları anlattığı bölümde yapmıştır. Nitekim yazar eserini *İstanbul Kızı*'ndan *Çalikuşu*'na dönüştürürken otobiyografik

²⁹ Bu bölümde Reşat Nuri'nin *Çalikuşu*'nu diliçi öz-çeviri işleminden geçirirken yaptığı değişiklikler bağlamında alanında uzman araştırmacıların yürüttüğü kapsamlı çalışmaların bulgularından faydalanılmakta, metin incelemesine ilişkin örnekler için doğrudan Osmanlı Türkçesi ve Latin alfabesi ile kaleme alınmış *Çalikuşu* metinleri kullanılmaktadır. Eski harfler ile ilk kitap baskısı 1922 yılında yapılmış olan *Çalikuşu*'na ait örnekler için 1928 baskısı kullanılırken Latin harfleriyle yeniden yazıldıktan sonra ilk olarak 1939 yılında yayımlanmış olan *Çalikuşu*'ndan yapılan alıntılar için 2018 baskısı kullanılmıştır.

anlatım tarzını terk etmek suretiyle anlatımı yazara bırakmıştır. Daha sonra bundan pişman olan Reşat Nuri yeniden yazdığı *Çalılıkusu*’nda sözü tekrar başkarakter Feride’ye bırakmış ve eserinde son bölüm haricinde günlük formatını benimsemiştir. Bu bağlamda Feride’nin günlüğüne sadece “hatırladıklarını” veya “hatırlamak istediklerini” dâhil etmesi ise sözü edilen bölümde çok sayıda ekleme ve çıkarma işleminin uygulanmasıyla sonuçlanmıştır (Abir, 2012, 24-25). Abir, Reşat Nuri tarafından romanın yapısında yapılan değişikliklerin şu başlıklar altında toplanabileceğini belirtmektedir: “Feride’nin çocukluğu, ailesi ve okul yılları”, “Feride’nin Kâmran ile olan ilişkisinin değiştirilmesi”, “din ile ilgili değişiklikler”, “kılık-kıyafet ile ilgili değişiklikler”, “Feride’nin Kâmran’ı terk etmesi”, “Feride’nin öğretmenlik yapmak için Anadolu’ya gitmesi ve buluşma” (Abir, 2012, 25-257).

Diliçi öz-çeviri sürecinde yapılan en temel değişikliğin Feride karakteri üzerinde gerçekleştirildiği söylenebilir. Reşat Nuri, Feride karakterini “modern Türkiye Cumhuriyeti’nin ideal kadınına” (Abir, 2012, 260) çevirmiş, “duygusal” ve “hassas” Feride karakterini “maceracı”, “metanetli”, “realist”, “dayanıklı”, “sert” ve “gururlu” bir karaktere dönüştürmüştür (Krş. Abir, 2012, 42, 60, 79, 259). Örneğin, Kâmran’dan ayrılma ve konaktan ayrılma kararını almasına neden olan bilgi karşısında kaynak metinde çok daha duygusal ve anlatılanları kabul edemeyen bir izlenim veren Feride’nin erek metinde daha soğukkanlı, daha kendine güvenli bir duruşa sahip olduğu söylenebilir. Feride, Kâmran’a ve aralarındaki ilişkiye bağımlı olmaktan ziyade daha bağımsız bir karaktere dönüştürülmüştür. Kaynak metinde Kâmran’ı savunmaya çalışan, onun kendisini aldatmasına ihtimal vermeyen, bu iddiayı önce kesin bir dille reddeden ve duyduğu kızgınlığı unutmamak için de mektubun kendisinde kalmasına ihtiyaç duyan Feride (Krş. Güntekin, 1928, 97-104) erek metinde bu durum karşısında daha az hassasiyet ve duygusallık göstermekte, daha rasyonel bir yaklaşımla “ispat” talep etmekte ve de Kâmran’dan uzak kalmak için mektubun kendisinde kalmasına ihtiyaç duymayan, kararlı bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır (Krş. Güntekin, 2018, 138-143). Feride üzerinde yapılan değişiklik sadece Kâmran ile olan ilişkisi özelinde olmamış, karakter çocukluk yıllarından itibaren daha realist ve rasyonel bir kimliğe büründürülmüştür:

EM:

“Hüseyin’den ayrıldıktan sonra da böyle yaptığımı hatırlıyorum. Yaramazlıktan kuduruyor, beni eğlendirsın diye getirdikleri akraba çocuklarına saldıracak canlarını yakıyordum. Yabancılar tarafından ayıplanacak bir vefasızlıkla Hüseyin’i çabucak yakadan silkip atmıştım. Pek bilmiyorum ama, ihtimal ona sahiden de dargındım.

Yanımda adı anıldıkça yüzümü ekşitiyor, yeni öğrenmeye başladığım Türkçe kelimelerle ‘Hüseyin pis, Hüseyin çirkin, edepsiz... Ööö,’ diye yere tükürüyordum” (Güntekin, 2018, 22).

KM:

حسیندن آیرلقدن سو کره فریده کونترجه یه دن اینجه دن کیلیدی .
بلکه اکلنه بر آوونور دیبه برقاچ اقران قومشو و اقربا جوجوغی
دعوت ایتشلردی هیچ بریسندن خوشالانما یور ، جوجوقلری
طاشله ، دکنکه یانندن قوغیوردی . یالکیزبابانانی سومشدی قوشک
جوجوق او کرندیکی برقاچ عربجه کله جوجوغک خوشنه کیتمشدی .

[“Hüseyin’den ayrıldıktan sonra Feride günlerce yemeden içmeden kesildi. Belki eğlenir avunur diye birkaç akraba komşu ve akraba çocuğu davet etmişlerdi. Hiç birisinden hoşlanmıyor, çocukları taşla, değneklerle yanından kovuyordu. Yalnız papağanı sevmişti. Kuşun çabucak öğrendiği birkaç Arapça kelime çocuğun hoşuna gitmişti³⁰”] (Güntekin, 1928, 23).

Reşat Nuri, Feride’nin gelecekte deneyimleyeceklerine ilişkin ipuçlarında da azaltmaya gitmiş, okul hayatıyla ilgili olarak verdiği ayrıntıları arttırmış, Sörlere ilişkin olarak daha olumlu tasvirlerde bulunmuştur (Krş. Abir, 2012, 26-41). Ayrıca, Feride’nin yine çocukluk yıllarına ilişkin bölümde farklılaşan siyasi ve toplumsal koşulların da etkisiyle çeşitli yer adlarını farklı şekillerde sunmuştur:

EM:

“Benim babam Nizamettin isminde bir süvari binbaşısı idi. Annemle evlendiği sene Diyarbakır’a göndermişler, gidiş o gidiş. Artık bir daha İstanbul’a dönmemiş. **Diyarbakır’dan Musul’a, Musul’dan Hanakin’e, oradan Bağdat’a, Kerbela’ya geçmiş**³¹... Bir yerde üst üste iki sene kalmamış” (Güntekin, 2018, 16).

KM:

فریده مک بابایی نظام الدین بک اسمند برسواری بیکباشیددی
استانبوله اصل بر عائله نک قیزیله اولندیکی سنه اون دیار بکره
کوندرمشلردی . نظام الدین افندی آرتق بردها استانبوله دونه مه مش ،
آلتی سنه دیار دیار بوتون کردستانی، عراقی، عربستانی دولاشمشدی ،

[“Feride’nin babası Nizameddin Bey isminde bir süvari binbaşısıydı. İstanbul’da asil bir ailenin kızıyla evlendiği sene onu Diyarbakır’a göndermişlerdi. Nizameddin Efendi artık bir daha İstanbul’a dönmemiş, altı sene diyar diyar bütün **Kürdistan’ı, Irak’ı, Arabistan’ı** dolaşmıştı, [...]”] (Güntekin, 1928, 13).

Feride’nin babası olan Süvari Binbaşı Nizamettin kaynak metinde kurallara daha kesin şekilde bağlı ve sert mizaçlı bir asker olarak tasvir edilirken erek metinde daha çok duygularıyla hareket eden bir karaktere dönüştürülmüştür (Krş. Abir, 2012, 52). Feride’nin Kâmrân’a ve diğer çocuklara karşı hissettiği duygular ve sahip oldukları fiziksel özelliklere ilişkin tasvirler erek metinde daha ayrıntılı şekilde verilirken

³⁰ Eski harfli metinden yapılan alıntıların çeviriyazıları tarafımdan yapılmıştır.

³¹ Örnek alıntılarda görülen vurgular bana aittir.

bunların içeriğinde de çeşitli değişiklikler yapılmıştır. Hristiyan dinî ritüellerine, Feride'nin alaycı tavırları eşliğinde de olsa, daha çok yer verilmiştir. Reşat Nuri, bunlar dışında da çok sayıda olaya ilişkin ayrıntılarda içerik ve üslup açısından değişikliklerde bulunmayı tercih etmiştir (Krş. Abir, 2012, 44-92). Reşat Nuri, Hatice Hanım, Besime Hanım ve Doktor Hayrullah gibi karakterlerin davranışları üzerinde de “davranış ve ruh durumlarını belirgin şekilde etkilediği” görülen değişiklikler yapmayı tercih etmiştir (Krş. Abir, 2012, 258-267).

Feride ile Kâmrân arasındaki ilişki üzerinde yapılan değişiklikler genel olarak değerlendirildiğinde, öz-çeviri sürecinde Feride-Kâmrân ilişkisinin başlangıcının ve ilerleyişinin sunuluşu açısından iki metin arasında oldukça büyük farklılığın bulunduğu görülmektedir. Yazar, paralel şekilde ilerliyormuş gibi görünen olayları ayrıntılarda yaptığı değişikliklerle farklılaştırmış, iki karakter arasındaki ilişkinin sunumunda Feride'nin bakış açısına ağırlık kazandırmıştır. Bu değişikliğin bir sonucu olarak Kâmrân'ın hissettikleri ile düşündüklerinin anlaşılmasının daha zor hâle geldiği söylenebilir. Yazar, Feride'nin duygu dünyasını ve tepkilerini de değiştirmiş, Feride ile Kâmrân arasında geçen olaylara ve Feride'nin diğer karakterlerle olan ilişkilerine farklı ayrıntıları dâhil etmiştir. Reşat Nuri romanı son bölümü hariç olmak üzere tamamıyla günlük formatına dönüştürmesinin bir sonucu olarak Feride'yi duygu ve düşünce dünyası ile birlikte daha ön plana çıkarmıştır. Erek metinde Feride'nin Kâmrân'a olan tutumu daha katıdır, ona daha sert tepkiler vermekte, daha çok mantığıyla hareket etmektedir. Feride Reşat Nuri tarafından “saf” bir karakter olmaktan çıkarılıp “kurnaz” bir karakter hâline getirilirken Kâmrân ise “Feride'nin hiçbir duygusunu anlayamayacak kadar kaba ve budala biri[ne]” dönüştürülmüştür (Krş. Abir, 2012, 92-153). Yazar, Feride'nin Kâmrân'ı terk etme nedenini de değiştirerek sunmayı tercih etmiştir (Krş. Abir, 2012, 164). Kaynak metinde bir “sığıntı” olarak görülmeyi, kendisine acınmasını kabul edemeyerek, içine sindiremeyerek ayrılma kararı alan Feride'nin, erek metinde sırf aldatıldığı için ayrılmaya karar verdiği görülmektedir:

EM:

— “Müsaadenizle bir sual, dedim. Arkadaşınızın bunları benim haber almamı istemekten maksadı ne?
Yabancı kadın, bu defa ayağa kalkmaya mecbur oldu, eldivenli ellerini ovuşturarak:
— İşte bunu söylemek güç, dedi. Münevver bugün sizin düşmanınız vaziyetindedir.
— Estağfurullah.
— Öyledir, Feride Hanım. Fakat hiç fena bir insan değildir. Gayet içlidir. Kâmrân Bey onun için rasgele bir macera değildir. Onunla evlenmeyi umuyordu. Bir kabahat varsa tamamıyla Kâmrân Bey'de. Çünkü bir başkasıyla sözlü olduğunu bile saklamış. Beni bu

çirkin vazifeyi üstüme almaya sevk eden şu ki, zaten hasta olan bu içli kadının ölmesinden korkuyorum.

— Yani Kâmrân'la evlenmezse mi?

— Niçin yalan söyleyeyim, öyle? Münevver bu haberden sonra katiyen yaşayamaz.

— Yazık zavallıya.

— Daha doğrusu ikinize yazık.

Fazla ileri gittiğini anlatmak ister gibi elimle bir işaret yaptım ve güldüm:

— Beni karıştırmayınız, siz şimdilik yalnız onu düşünebilirsiniz.

— Niçin Feride Hanım? Gerçi Münevver, bunca senelik arkadaşım. Fakat siz de çok iyi ve bu işte tamamıyla suçsuz, günahsız bir genç kızsınız. Onun için size de acısam...

Bu defa, daha sertleştim, mağrur bir tavırla:

— Ona müsaade edemem, dedim. Hem zannederim ki artık konuşacak şeyimiz de kalmadı" (Güntekin, 2018, 140-141).

KM:

— یو منور خانم بندن نه ایستور ؟
— آم ایشته یونی سویلک کوچ ... البته نشالیمیکیزی بکا براقنک
دیملک دکل ... فقط ... آمین اولک فریدم خانم نه یابدینی اودم
بیلیمور ... ذاتاً بویله تأثر زمانلرندم انسان دوشونهرک حرکت
ایتمز که ...

— مناسبتری اوقتدن بری دوام ایدیورمی ؟
— کچن سنه کامران بک بر آراق استانبوله کلدیکی زمان بر
ایکی کرم کوروشمشلر ... فقط یو همان همان منورک اصراریله
اولنس ... کامران بکلک اوآسکی حرارتی قالمامشدی . حالبوکه منور
اونی دنیایی کورمیهجک قدر شدتله سویوردی . یازدینی اوزون
مکتوبلرم ، کوروشدکلری زمان کوز یاشلریله ایستدیکی تأمیناته قرنی
کامران بک بر تک معذرت کوستریبور ، کیمسه سز بر تیزم قیزینه
نشانییم ... اونی یوز اوستی براققی کتنام اولور ... دیوردی .
بودفمه استانبوله دوندکن صوکره منور اوکا اوزون بر مکتوبه

یازدی ، مطلقا کوروشمک ایسته دیکسی سویله دی . فقط کامران بک بو رجایه جواب بیله ویرمدی . اووقت آرقداشمک اسرارای اوزرینه بن کندایسی کوردیم . بکاده عینی شیئی سویلیدی : « منور خانمی سووب سومه مک مسئلهسی باشقا ... اونی بوقدر اوزدیکم ایچون بنده مایوسم ... فقط بنم ایچون بروجدان وظیفهسی وار ... ناصل ایترسیکیز که درت سندهن بری بنی سون ، بنی بکله بن ، کیمسه سز بر جوجوغه و آرتق بن سنی ایسته میورم ، دییه بیلیم ... اووقتدن بری اویمزدنه نشانی صفتیله یاشایوردی ... بوندن سوکره کیمسه سز بر اقربا قیزی اوله رق بزمله یاشامغه دوام ایدم بیلیرمی ؟ اولمازسه نریده کیدر ؟ .. اووقت دیدم که ...

فریده سرت بر حرکتله یابانجی خانمک سوزینی کسیدی : آرتق لزوم یوق اوغورلر اولسون خانم افندی ...
— فریده خانم بر دقیقه ده سزدن آرقدانم نامه شونی رجا ایدم جکم که ...

فریده خیرچین بر عناد ایله باشنی ساللادی : — اوکاده لزوم یوق ... آرقداشکیزم بندن ایستیه بیله جکی شیلرک اک اهمیتایسی ... یعنی نشانلیمی ویریورم .. ذاتاً بن بو آدمی ایسته میوردم ... بر صیفنی کبی اولرنده قالمغه ، مرحمتلریله یاشامغه ده نه عاشقم ، نه محتاج ... بن کیمسه یه منت ایتمه دن کندی حیاتی قازانه بیلیرم .. ده اایی اولدی ... الله مبارک ایتسن .. بوکا مقابل سزدن یالکیز رشی

[— Bu Münevver Hanım benden ne istiyor?]

— Ah işte bunu söylemek güç... Elbette nişanlınızı bana bırakın demek değil... Fakat... Emin olun Feride Hanım ne yaptığımı o da bilmiyor... Zaten böyle teessür zamanlarında insan düşünerek hareket etmez ki...

— Münasebetleri o vakitten beri devam ediyor mu?

— Geçen sene Kâmrân Bey bir aralık İstanbul'a geldiği zaman bir iki kere görüşmüşler... Fakat bu hemen hemen Münevver'in ısrarıyla olmuş... Kâmrân Bey'in o eski harareti kalmamıştı. Hâlbuki Münevver onu dünyayı görmeyecek kadar şiddetle seviyordu. Yazdığı uzun mektuplara, görüştükleri zaman gözyaşlarıyla istediği teminata karşı Kâmrân Bey bir tek mazeret gösteriyor, 'Kimsesiz bir teyzekızına nişanlıyım... Onu yüzüstü bırakmak günah olur...' diyordu. Bu defa İstanbul'a döndükten sonra Münevver ona uzun bir mektup yazdı, mutlaka görüşmek istediğini söyledi. Fakat Kâmrân Bey bu ricaya cevap bile vermedi. O vakit arkadaşımın ısrarı üzerine ben kendisini gördüm. Bana da aynı şeyi söyledi: 'Münevver Hanım'ı sevip sevmemek meselesi başka... Onu bu kadar üzdüğüm için ben de meysum... Fakat benim için bir vicdan vazifesi var... Nasıl istersiniz ki dört seneden beri beni seven, beni bekleyen, kimsesiz bir çocuğa "Artık ben seni istemiyorum" diyebileyim... O vakitten beri evimizde nişanlı sıfatıyla yaşıyordu... Bundan sonra kimsesiz bir akraba kızı olarak bizimle yaşamaya devam edebilir mi? Olmazsa nereye gider?..' O vakit dedim ki... Feride sert bir hareketle yabancı hanımın sözünü kesti: Artık lüzum yok uğurlar olsun hanımefendi...

— Feride Hanım bir dakika daha sizden arkadaşım namına şunu rica edeceğim ki...

Feride hırçın bir inat ile başını salladı:

— Ona da lüzum yok... Arkadaşıma benden isteyebileceği şeylerin en ehemmiyetlisini... Yani nişanlımı veriyorum.. Zaten ben bu adamı istemiyordum... Bir sığıntı gibi evlerinde kalmaya, merhametleriyle yaşamaya da ne âşığım, ne muhtaç... Ben kimseye minnet etmeden kendi hayatımı kazanabilirim.. Daha iyi oldu... Allah mübarek etsin.. [...] (Güntekin, 1928, 102-103).

Reşat Nuri'nin İslam ve Müslümanlık ile ilgili özellikle de yüceltici dini öğelere daha "temkinli" yaklaştığı, bu türden öğeleri erek metne "daha az" sayıda dâhil etmeyi uygun bulduğu görülmüştür (Abir, 2012, 154). Bu bağlamda Reşat Nuri'nin dua niteliğindeki çeşitli söylemleri yeniden yazılan *Çalikuşu*'na dâhil etmediği görülmüştür:

EM:

"Nihayet, kuzenimin cebinden çantasını çıkardığını, balıkçıya paralar verdiğini gördüm. Daha garibi, sevinçle küreğini yere atan balıkçı, bana dönüyor, elleriyle işaretler yapıyordu" (Güntekin, 2018, 100).

KM:

اختيار آدم آوو جندہ کی لبرالہ حال حیرتہ باقرق : — یاہو مسلمان
کی انسانلر ، دیہ میرلدا نیوردی .
— ماریکا سندن بوکا مقابل بر شی ابستہ یور بالیقچی بابا . یکی
سندالک اسمنی « جالی قونی » قوبسین دیور ...
اختیار نشہ ایہ کولہ رک : باش اوسقہ . . آردینہ صاری بالدیز
ایلہدہ یازدیبریم . . اللہ سکادہ اوکادہ حق دینکدہ جان ویرمک نصیب
ایسین اولاد . . .

“[İhtiyar adam avucundaki liralara hâlâ hayretle bakarak:

— **Yahu Müslüman gibi insanlar**, diye mırıldanıyordu.

— Marika senden buna mukabil bir şey istiyor balıkçı baba. Yeni sandalın ismini ‘Çalikuşu’ koysun diyor...

İhtiyar neşe ile gülerek: Baş üstüne.. Ardına sarı yaldız ile de yazdırırım.. **Allah sana da ona da hak dininde can vermek nasip etsin evlat...**” (Güntekin, 1928, 66).

Buna paralel şekilde yazarın yine dönüşen ve/veya dönüştürülmek istenen kültürel ve toplumsal anlayışla bağlantılı olduğu iddia edilebilecek şekilde çeşitli ön kabullere yönelik vurgular açısından da değişiklik yapmayı tercih ettiği görülmüştür:

EM:

“Bu esnada yanımızdan çıplak ayakla bir balıkçı geçiyordu. Bir gün kendimi Marika diye tanıttığım ihtiyar balıkçı. Başı yine bir kırmızı mendille sarılı. Bana âşinalık etti.

— Çoktan görünmüyorsun, Marika, dedi.

— Bir gün sizinle balığa çıkmaya hazırlanıyorum, dedim.

Konuşa konuşa bayırın kenarına doğru yürümeye başladık.

Biraz sonra tekrar yanlarına döndüğüm zaman, Müjgân kuzenime bu Marika hikâyesini anlatıyordu. Sözü bitirdikten sonra bileğimden tuttu.

— Beni değil ama, galiba Feride’yi büsbütün Tekirdağ’da bırakacağız, dedi. **Kısmeti çıktı. İsa Kaptan diye bir balıkçının oğluna istiyorlar. Balıkçı deyip geçmeyin. Son derece zengin bir insan**” (Güntekin, 2018, 96).

KM:

قونوشه قونوشه دکنز کنارینه یورومکه باشلامشلردی. اختیار بر بالقجی
ایکی قایا پارچه سنک آراسنده آتس یاقش، قومساله چکیلمش خراب
بر قایینی قطرانلامنه جالیشیوردی. اوزاقدن مزکانه آشنالق ایتدی.
— نه وار نه یوق کوچوک خانم.. ماریکا نرده.. ایکی کوندر
هیچ کورونمده دی.
— ماریکا بو کون کلیسایه کیتدی.
— یاهو کوچوک خانم.. شو قیزی قانديروب مسلمان ایدمه..
نوابلی بر ایشدر.. هم اوکا اعلا قستلرده وار.. کچن کون بزم عیسی
قایدانک اوغلی کورمش.. توبه لر اولسون شو قیزی مسلمان ایدوب
آلاجم، دیور..

[“Konusa konuşa deniz kenarına yürümeye başlamışlardı. İhtiyar bir balıkçı iki kaya parçasının arasında ateş yakmış, kumsala çekilmiş harap bir kayığı katranlamaya çalışıyordu. Uzaktan Müjgân’a aşinalık etti.

— Ne var ne yok küçük hanım.. Marika nerede.. İki gündür hiç görünmedi.

— Marika bugün kiliseye gitti.

— Yahu küçük hanım.. Şu kızı kandırıp Müslüman edelim be.. Sevaplı bir iştir..

Hem ona âlâ kıسمتler de var.. Geçen gün bizim İsa kaptanın oğlu görmüş..

‘Tövbeler olsun şu kızı Müslüman edip alacağım’ diyor..”] (Güntekin, 1928, 62-63).

Reşat Nuri’nin kaynak metinde bir Müslüman’ın ancak bir Müslüman ile evlenebileceğine yapıldığı söylenebilecek olan vurguyu erek metinden tamamen çıkardığı görülmektedir. Yazarın bu bölümde İsa’nın zenginlik gibi farklı özelliklerine yoğunlaşmayı uygun gördüğü gözlenmektedir. Yazarın *Çalıkuşu*’nu yeniden yazarken kılık kıyafet açısından da çeşitli değişikliklerde bulunduğu söylenebilir. Erek metinde “kadın kıyafetleri ile ilgili dönüşümün bariz şekilde takip edilebildiği değişikliklerin” yanı sıra “bu hususların sadece okuyucuya hissettirildiği” durumların da söz konusu olduğu görülmektedir (Krş. Abir, 2012, 153-164). Bu bağlamdaki dikkat çekici bir örnek olarak kaynak metindeki “çarşafın kadını güzel ve mahzun göstermesi” düşüncesinin erek metne dâhil edilmemesi gösterilebilir:

KM:

— جالی قوشینه دون دیپلوماسنی ویردک ... بو کون تائلهسی
تربینه دونیور .. بر آز اول اولی ایلاک دفعه کییدیکی چارشافت
ایچنده کوردیکم وقت نده سزک کبی شاشبردم، کوزنریمه ایستامادم..
بونی بردن بره اوزامش، یوزی تحزون برجدیت آئشیدی .
.. مادمازل اورانی آغیر آغیر باشنی ساللادی : — جوق تخف ..
بو چارشافده غسرب خاصه لر وار... فادینی بالکیزدها کوزل کویسترکه
قلایور ... اوکا دیدیکیز کبی تحزون برجدیت ویریور .

[— Çalığışu'na dün diplomasını verdik... Bugün ailesi nezdine dönüyor.. Biraz evvel onu **ilk defa giydiği çarşafın** içinde gördüğüm vakit ben de sizin gibi şaşırdım, gözlerime inanamadım.. Boyu birdenbire uzamış, yüzü mahzun bir ciddiyet almıştı.

Matmazel Urani ağır ağır başını salladı:

— Çok tuhaf... **Bu çarşafta garip hassalar var... Kadını yalnız daha güzel göstermekle kalmıyor... Ona dediğiniz gibi mahzun bir ciddiyet veriyor]**" (Güntekin, 1928, 5).

Reşat Nuri'nin kılık kıyafet bağlamında yapmayı uygun bulduğu değişikliklerin dönüşümün amaçlandığı diğer alanlara ilişkin kısımlara da yansıdığı görülmektedir. Feride'nin Cumhuriyet döneminde benimsenen 'ilerleme' ve 'modernleşme' düşüncesi bağlamında büyük öneme sahip olan eğitim alanında öğretmen olarak yaşadığı maceranın başındaki bir diyalogun bu bağlamda önemli olduğu düşünülmektedir:

EM:

— “Güzel terbiye usulü! Mektepte erkek çocuk da mı var?

— E, var, iki, üç tane. Büyücekleri Garipler köyündeki erkek mektebine gönderiyoruz.

— **Garipler köyü nerede?**

— **Şu karşıdaki ağaran kayaların ardında...**” (Güntekin, 2018, 225).

KM:

— یا !! ؛ مکتبده ارکک جوجوقده وارمی ؟

— نه ! تک توك وار ... اوچ دانهمی درت دانهمی نه؟ اما اونلری

غیری ارکک مکتبده کوندریرز .

— نهدن ؟

— صیغتی اولور قیزم . اونلر وارکن باش اورتوسیه درس

اوقومتی لازم ..

[— Ya!!; Mektepte erkek çocuk da var mı?

— Ee! Tek tük var... Üç tane mi, dört tane mi ne? Ama onları gayri erkek mektebine göndeririz.

— Neden?

— **Sıkıntı olur kızım. Onlar varken başörtüsü ile ders okutmak lazım..**] (Güntekin, 1928, 181-182).

1922 yılında yayımlanan kaynak metinde dönemin toplumsal şartları dâhilinde kız çocuklarla erkek çocukların ayrı okullarda eğitim aldıkları ve bir kadın öğretmen olarak Feride'nin belirli bir yaşı üzerinde erkek öğrencilere başı açık şekilde ders vermesinin uygun olmadığı düşüncesine yer verilirken erkek metinde Reşat Nuri'nin bu bölümde bir değişiklik yaparak erkek öğrencileri 'başörtüsü ile okutma' zorunluluğuna yapılan vurguyu kaldırmayı uygun gördüğü anlaşılmaktadır. Reşat Nuri'nin bu türden tercihlerinin Cumhuriyet dönemi inkılaplarının yayılıp benimsenmesine yönelik olarak dâhil olduğu alanlar içerisindeki çabaları ve Batı dünyasıyla etkileşim hâlindeki 'ilerleme' düşüncesi³² ile ilişkilendirilmesi mümkün gözükmemektedir. Nitekim Reşat Nuri 1913 yılında öğretmen olarak görev yapmaya başladıktan sonra eğitimde 'yeni' ve 'modern' bir anlayışın içselleştirilip uygulanması, bu alandaki sorunların çözülmesi yolunda Cumhuriyet dönemi eğitim kurumlarında yüksek ve önemli konumlarda görev almıştır. Öğretmenlik yıllarının ardından 1931 yılından itibaren eğitim müfettişliği görevinde bulunmuş, 1947 yılında Cumhurbaşkanı İsmet İnönü tarafından Milli Eğitim Vekâleti Başmüfettişliğine atanmış, yine aynı süreçte Fransa bölgesi Milli Eğitim Ataşeliğinde ve Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü'nün (UNESCO) yönetim kurulunda görev almıştır (Kanter, 2019, 24-28).

Feride'nin öğretmenlik yapmak üzere Anadolu'ya gitme sürecinin ve öğretmenlik serüveninin ele alındığı ikinci bölümden itibaren anlatıcının değiştiği ilk bölüm kadar "yoğun ve içeriği etkileyecek şekilde" değişiklik yapılmadığı görülmektedir (Abir, 2012, 178). Buna rağmen, yazar "kelime, tamlama ve paragraflardaki betimlemelerde" değişiklik yapmaya "hemen her cümlede" devam etmiştir (Abir, 2012, 198). Bu değişikliklerden bazıları "anlatımı kuvvetlendirmek için yapılan kelime değişikliklerini" içerirken bazıları da "dönemin dil anlayışına göre yapılan sadeleştirmeleri" (Abir, 2012, 198) kapsamaktadır. Reşat Nuri'nin kaynak metinde kullandığı dilin "bugün bile rahatlıkla anlaşılabilir sadelikte olduğu" (Abir, 2012, 268) ve *Çalılıkusu*'nun "yayımlandığı her iki farklı tarihte de döneminin mümkün olan en sade dili ile yazılmış" (Abir, 2012, 270) olduğu belirtilmektedir. Yazarın sözcük düzeyinde dil anlayışındaki değişim³³ bağlamında yaptığı değişikliklere (örn.

³² Cumhuriyet dönemi Türk edebiyat ve kültür dizgesinde çevirilerin "Batılılaşma" ve "muasır medeniyet" bağlamında "toplum mühendisliği" kavramı ile ilişkilendirilebilecek şekilde oynadığı role odaklanan bir çalışma için bkz. Alimen (2015).

³³ Reşat Nuri'nin Dil Devrimi sürecinde önemli rollerde bulunduğu görülmektedir. 20 Mart 1929 ile 25 Nisan 1931 tarihleri arasında Dil Heyeti azalığı görevini sürdüren Reşat Nuri ayrıca "II. Dil

“tasavvur ediyordum” [Güntekin, 1928, 128] yerine “umuyordum” [Güntekin, 2018, 159], “vücuda getirmişlerdi” [Güntekin, 1928, 130] yerine “meydana getirmişlerdi” [Güntekin, 2018, 161], “hiddet ve yeisden” [Güntekin, 1928, 131] yerine “öfke ve ümitsizlikten” [Güntekin, 2018, 163], “mahzun mahzun” [Güntekin, 1928, 437] yerine “hüzünle” [Güntekin, 2018, 487]) ek olarak “ifadeyi güzelleştirmek, anlatımı kuvvetlendirmek için” de ifade, cümle ve paragraf düzeyinde değişikliklere yöneldiği görülmektedir (Krş. Abir, 2012, 268-269). Reşat Nuri’nin bu türden biçimsel değişikliklerine verilebilecek bir örnek aşağıda sunulmaktadır:

EM:

“— Adam sen de! İnsanı en yakın akrabaları kalpsizce vurduktan sonra yabancılar vurmuş ne çıkar? Ben, o Zeyniler’de de mesut olmasını bileceğim. Gönüller şen olsun!” (Güntekin, 2018, 206).

KM:

یارین (ب...) دن آیریلایغیمه ، تنها و نه‌سز بیر کویه گیده‌جیمه
اوقدر متأسف دکم . آدمی الک یقین اقربالری یرد ووردقدن سوکره
یابانجیلر آلداتمش ... بوئدن نه‌جیقار کوکلرشن اولسون .

[“Yarın (B...)dan ayrılacağıma, تنها ve neşesiz bir köye gideceğime o kadar müteessif değilim. Adamı en yakın akrabaları yere vurduktan sonra yabancılar aldatmış... bundan ne çıkar. Gönüller şen olsun”] (Güntekin, 1928, 163).

Reşat Nuri’nin yapmayı uygun gördüğü biçimsel değişikliklerin salt dilsel yönünün olmadığı, yazarın bulunduğu tercihlerin yer yer Osmanlı geçmişine ait unsurlara dair daha olumsuz bir imge yaratabilecekken Cumhuriyet Türkiye’sinin yönünü çevirdiği ve idealize ettiği Batı’ya ait unsurlara dair daha olumlu bir imge oluşturabilecek nitelikte olduğu söylenebilir:

EM:

“— Hayır, emir dün akşam gelmiş, iyi bir yerden işittim.
Demek ki, Müdür, senden sakladı. **Bu işte bir oyunbazlık var mı dersin?** Anlat, hele anlat.
Hacı Kalfa’nın saf vesvesesiyle alay ederek bir nefeste vakayı anlattım ve çantamdan emrimi çıkararak elimde salladım:
— Yaşadık Hacı Kalfa! **İsviçre gibi bir yere gidiyoruz**” (Güntekin, 2018, 204).

Kurultayı’ndan sonra, 1934 yılı sonlarında kurulan kılavuz çalışma kolu, IV. Dil Kurultayı’nı izleyerek kurulan Bilim Kurulu ve 1951’de Yönetim Kurulu üyeliklerinde bulunmuştur” (Karataş, 2017, 6).

KM:

— خایر ... امر دون آقشام کئش .. دیمک که مدیر سندن
صاقلادی صاقین سکا بر اویون اویناماسینلر ؟
اوموزلریمی سیکدم ، نه اویونی اوینایاجقلر ؟ دیدم یاقینلرده
زمدیلر اسمنده بر ناحیه وارمش .. کوزل ، آچیق بر یر .. بکا
اوراسنی تکلیف ایتدیلر .. طبیعی قبول ایتدم ..

[“— Hayır... Emir dün akşam gelmiş.. Demek ki müdür senden sakladı.. **Sakın sana bir oyun oynamasınlar?**

Omuzlarımı silktim, ne oyunu oynayacaklar? dedim. **Bu yakınlarda Zeyniler isminde bir nahiye varmış.. Güzel, açık bir yer.. Bana orasını teklif ettiler.. Tabii kabul ettim..”**] (Güntekin, 1928, 162).

EM:

“Hani Kavaklar’da önüne ağlar serilmiş, yağmurdan çürüyüp kararmış, **Boğaz rüzgârlarından bir yana çarpılmış, viran balıkçı kulübeleri vardı.** Bu evler, ilk bakışta onları hatırlatıyordu” (Güntekin, 2018, 214).

KM:

کورده بیابوردم . هانی بوغاز ایچنده . اسکی زماندن قلمایق خانعلی
یالیلر واردر، بو اولر طبقی اولرله بک زببوردی. آلتلرنده درت دیرکن

[“[...] Hani Boğaziçi’nde eski zamandan kalma **kayıkhaneli yalılar** vardır, bu evler tıpkı onlara benziyordu [...]”] (Güntekin, 1928, 171).

Feride’nin öğretmenlik için gittiği Zeyniler’e gönderileceği haberini aldığı anda zihninde canlanan mekân kaynak metinde “güzel, açık bir yer” iken erken metinde “İsviçre gibi bir yer”e dönüşmüştür. Diğer taraftan, kaynak metinde Zeyniler’deki evlerin betimlendiği bölümde yalnızca “Boğaziçi’nde[ki] eski zamandan kalma kayıkhaneli yalılar” ile bir benzerliğin kurulduğu görülürken erek metinde yazar köyün evlerini “yalılar[a]” değil de “viran balıkçı kulübeleri[ne]” benzetmeyi uygun görmüştür. Bu anlamda iki örnek üzerinden kısıtlı bir değerlendirme yapılacaktır. Bu anlamda kaynak metinde kurulan zıtlık “güzel, açık bir yer” beklenirken “kayıkhaneli yalılar” türünden evlerle karşılaşılması şeklinde oluşturulurken erek metinde “İsviçre gibi bir yer” beklenirken “Kavaklar’da önüne ağlar serilmiş, yağmurdan çürüyüp kararmış, Boğaz rüzgârlarından bir yana çarpılmış, viran balıkçı kulübeleri” gibi evlerle karşılaşılması şeklinde kurgulanmıştır.

Zaman akışı açısından bir değerlendirme yapıldığında iki *Çalıkuşu* arasında büyük farklılıkların bulunmadığı görülmektedir. Yalnızca kaynak metindeki anlatıcının yazarın kendisi olması nedeniyle bu metinde Feride’nin çocukluk ve okul yıllarına ilişkin anlatıma erek metne göre daha az yer verildiği gözlenmektedir. Buna ek olarak, çeviri sürecinde yapılan çıkarma ve eklemelerden dolayı günlük şeklindeki

bölümlerde görülen tarihler açısından da çeşitli farklılıklar söz konusudur (Krş. Abir, 2012, 267-268).

5.2. *Gizli El* (1924/1954)

5.2.1. *Gizli El*'in Yayınlanma Süreci

Reşat Nuri'nin 'ilk romanı' olarak gördüğü eseri *Gizli El*'dir (Güntekin, 1954, 5). İlk olarak 1920 yılında *Dersaadet* gazetesinde tefrika edilen (Bkz. Ek 5) romanın kitap olarak ilk baskısı eski harflerle 1924 yılında İkbâl Kütüphanesi tarafından yapılmıştır (Bkz. Ek 6). Eserin yeni harflerle olan ilk basımı ise 1954 yılında Çağlayan Yayınevi tarafından gerçekleştirilmiştir (Bkz. Ek 7). Naci (2003, 33) esere ilişkin olarak bulunduğu “Bugün *Gizli El* diye okuduğumuz roman, 1920 yılında *Dersaadet* gazetesinde tefrika edilen roman değildir!” sözleriyle *Gizli El*'in yayınlanma sürecine ve niteliğine ilişkin çeşitli tartışmaların önünü açmıştır. Nitekim Özlem Nemutlu (2020, 439) da 1924 baskısı ile 1954'te yeniden yazılmış romanı “ayrı ayrı okunmaları gereken iki ayrı Reşat Nuri romanı” olarak nitelemektedir. Söz konusu değerlendirmelere ışık tutacak ifadeler ise Reşat Nuri'nin yazdığı ön sözlerde rastlanmaktadır. Yazar, tefrika edilen romanının 1924 yılında yayınlanan kitap baskısına yazdığı “Bir Romanın Romanı” başlıklı ön sözde “roman vadisindeki ilk tecrübem” olarak tanımladığı süreçte *Dersaadet* gazetesinde tefrika edilmek üzere romanını yazmaya başladığını ancak romanın gazetede görünmesi gereken sütunların ilk gün sansürlenerek boş şekilde çıktığını belirtmiştir. Gazetenin ilgili sayfasında “roman tefrikamız sansürce tehir edildi” ifadesine yer verilmiştir (Güntekin, 1954, 5). Bunun üzerine “romanı[n]ı yeniden yaz[dığını]” belirten Reşat Nuri “siyasilerin gizli eli”ni anlatacak şekilde tasarladığı romanının yapılan değişiklikler sonucunda kadınların gizli el rolünü üstlendiği bir aşk romanına dönüştüğünü ifade etmektedir:

«گیزی ال» رومان وادیسندە ایلك قلم تجربەمدەر . متاركة ابتداسندە یازدییم بو حکایه نك قهرمانی بر «حرب تاجیری» ایدی . بسیط روحلی ، اورتا ذکالی ، متواضع و تمیز بر آدمجیز – وقوعات – سوقیله – حرب تجارتنه باشلايور ، سیاسی آنتریکلره قاریشیور ، اوزمانلر بر چوق نمونه لری کوردیکمز سفیل ، شیاریق ، اخلاقسز حرب ژنکیشلرندن بری اولویوردی . اصل مقصدم اودورک بعض حاللری ، خصوصیتلری کوسستمکه ، بر moeurs رومانی یازمنه چالیشقدی . فقط وقوعات اونی بوس بوتون باشقه برشکله سوقدی . اوزمانلرده کورومەدن بر چوق ایش کورنلردن برینه طائد اولان «گیزی ال» اوجانك ساداتی احادەیه چالیشان برقادین آلی اولدی .

رومان «بوکون بر اودون مسئله سی حقندە کوروشمک اوزره ناظری زیارته کیتشدم» جمله سیله باشلايوردی . سانسور افندی بونی «بوکون بر آفیون مسئله سی حقندە کوروشمک اوزره ناظری زیارته کیتشدم» . شکله سوقدی . مکر بیلمەدن زلف یاره دو قونشم . داماد فرید باشانك ده اووقت بر اودون مسئله سی وارمش . کذلک ناظرلرک رومانه کیرمه سی ده جائز دگیش . مدیر عمومی به قلب ایدملری لازم کلیمشر .

[...]

دها غمربی برقچ سطر آشاغیده کی «نشانتاشی» و «بیک» کلیملری «بک اوغلو» و «جایا» به تحول ایدیوردی . بونک ده حکمتی

[...]

بنده حقیقی آکلامشدم : بوکونکی حکومت دونکی حکومتک زماننده اولمش مناسبتر لککردن بحث ایدلمه سنه راضی اولمایوردی . چونکه اوده عیبی یولی طونمشدی .

[...]

تعديل ابله باشلا دیغ تحیفه لری شیمدی همان تمامیه یکیدن یازمق ، مریشی دگیشد بر ملک لازم کلیموردی .

[“Gizli El”, roman vadesinde ilk kalem tecrübemdir. Mütâreke iptidasında yazdığım bu hikâyenin kahramanı bir ‘harp taciri’ idi. Basit ruhlu, orta zekalı, mütevazı ve temiz bir adamcağız – vukuat sevkiyle – harp ticaretine başlıyor, siyasi entrikalara karışıyor, o zamanlar birçok numunelerini gördüğümüz sefil, şımarık, ahlâksız harp zenginlerinden biri oluyordu. Asıl maksadım o devrin bazı hallerini, hususiyetlerini göstermeye, bir moeurs romanı yazmaya çalışmaktı. Fakat vukuat onu büsbütün başka bir şekle soktu. O zamanlarda görünmeden birçok iş görenlerden birisine ait olan ‘Gizli El’ ocağının saadetini iadeye çalışan bir kadın eli oldu. [...] Roman ‘Bugün bir odun meselesi hakkında görüşmek üzere nazırı ziyarete gitmiştim’ cümlesiyle başlıyordu. Sansür Efendi bunu ‘Bugün bir afyon meselesi hakkında görüşmek üzere nazırı ziyarete gitmiştim’ şekline soktu. Meğer bilmeden zülf-i yâre dokunmuşum. Damat Ferit Paşa’nın da o vakit bir odun meselesi varmış. Kezalik nazırların romana girmesi de câiz değilmiş. Müdür-i Umûmiye’ye kalp edilmeleri lazım gelirmiş. [...] Daha garibi, birkaç satır aşağıdaki ‘Nişantaşı’ ve ‘Bebek’ kelimeleri ‘Beyoğlu’ ve ‘Çapa’ya tahvil ediyordu. [...] Ben de hakikâti anlamıştım: Bugünkü hükûmet dünkü hükûmetin

zamanında olmuş münasebetsizliklerden bahsedilmesine razı olmuyordu. Çünkü o da aynı yolu tutmuştu. [...] **Tadil** ile başladığım sahifeleri şimdi hemen tamamıyla **yeniden yazmak, her şeyi değiştirmek** lazım geliyordu” (1924, 3-5; vurgu bana aittir).

Reşat Nuri böylelikle *Gizli El*’in tefrika edilmek üzere teslim etmeye başladığı ilk hâlinin sansürlenmesi nedeniyle romanını yeniden yazdığını belirtmektedir. Bu tez kapsamında Sansür Şemsi Efendi’nin dönemin siyasi koşullarıyla şekillendiği görülen talebi doğrultusunda Reşat Nuri’nin eski harflerle yazılmış özgün metni üzerinde gerçekleştirdiği bu işlem bir (diliçi öz-) çeviri olarak varsayıldığından *Gizli El*’in daha sonra 1954 yılında yine Reşat Nuri tarafından yeniden yazılarak yayımlandığı iddia edilen³⁴ baskısı bir dolaylı çeviri vakası olarak irdelenmektedir. Reşat Nuri Latin harfleriyle yapılan baskıya yazdığı ön sözde sansür sürecinin kendisine eşlik eden arkadaşı Sedat Simavi tarafından “bir ilk roman için” “şans” ve “reklam” (Güntekin, 1954, 6) olarak görüldüğünü, Simavi’nin ısrarıyla kendisinin de sürece razı gelerek “ilk romanı[n]ı onunla [Sansür Şemsi Efendi ile] beraber yazdığ[ın]ı söyleme[nin] pek yanlış olmayaca[ğın]ı” (Güntekin, 1954, 6) belirtmektedir.

5.2.2. *Gizli El*’in Diliçi Çevirisi Üzerine Metinsel İnceleme

1954 yılında yeni harflerle yayımlanan *Gizli El*’in 1920 yılındaki tefrika ve 1924 yılındaki kitap baskısından farklı olduğu; bugünkü baskıların yaklaşık olarak ilk üçte ikilik kısmı sözü edilen tefrika³⁵ ve ilk kitap baskısı ile aynı doğrultudayken kalan kısmında yazarın kendisi tarafından girilen bir yeniden yazım işleminin söz konusu olduğu belirtilmektedir (Naci, 2003, 31).

Eski harflerle yazılan 1924 baskısı ile yeni harflerle yayımlanan 1954 baskısı üzerinde gerçekleştirilen metinsel incelemeden elde edilen ilk bulgu ön sözlere ilişkindir. Reşat Nuri’nin 1924 baskısına yazdığı “Bir Romanın Romanı” başlıklı ön söz 1954 baskısında “İlk Romanımın Romanı” başlığına dönüşmüştür. 1954

³⁴ Reşat Nuri’nin *Çalikuşu*’nu Latin harfleri ile yeniden yazması bağlamında yaptığı açıklamalara benzer herhangi bir açıklamasına *Gizli El*’in 1954’teki yeniden yazımı bağlamında ulaşamamıştır. Yazar, Latin harfleriyle olan baskıda eski harflerle yayımlanmış ön söz üzerinde de değişiklik yapmış olsa da metnin içeriğinde bu yeni baskı dâhilinde herhangi bir değişiklik yaptığı bilgisini vermemiştir. Reşat Nuri’nin bu ön sözde yaptığı tüm açıklamalar, tıpkı Osmanlıca Türkçesiyle basılan *Gizli El*’in ön sözünde olduğu gibi, eserin *Dersaadet* gazetesinde tefrika edilme sürecine yöneliktir.

³⁵ Tefrika metin ile ilk kitap baskısının “ufak tefek değişiklikler dışında” aynı olduğu, sözcük ve cümle düzeyinde az sayıda tercih farklılıklarının görüldüğü belirtilmektedir (örn. “[Anadolu’nun] daha derin yerleri” yerine “daha içerileri”, “mutemed” yerine “emniyetli”, “kanlı basur” yerine “dizanteri”, “buse verdim” yerine “fiske vurdum”, “Öyle ya Seniha’nın bu kadından ne korkusu olabilirdi?” yerine “Öyle ya Seniha bu kadınla mukayese edilebilir miydi?”) (Nemutlu, 2020, 423-424).

baskısına yazılan ön sözde sansüre neden olan temel unsurlara ilişkin eleştirilerin 1924 baskısındaki kadar ayrıntılı olmadığı görülmektedir. “İlk Romanımın Romanı” başlıklı ön sözde, Reşat Nuri’nin bir hiciv romanı olmasını planladığı romanındaki “iş görenlerden birisine ait olan gizli el[in]” 1920 yılındaki tefrika sürecinde nasıl bir “kadın eli[ne]” dönüştüğünü ortaya koyan sansür sürecine ilişkin açıklamalarda dönemin hükümetine yönelik eleştirilere daha az yer verilmiş (örn. “[m]eğer bilmeden zülf-i yâre dokunmuşum”, “[k]ezalik nazırların romana girmesi de câiz değilmiş”, “[b]ugünkü hükûmet dünkü hükûmetin zamanında olmuş münasebetsizliklerden bahsedilmesine razı olmuyordu [ç]ünkü o da aynı yolu tutmuştu” [Güntekin, 1924, 3-5] gibi ifadeler tamamen silinmiştir), vurgu daha çok Reşat Nuri’nin bu romanı nasıl Sedat Simavi’nin teşvikiyle yazma kararı aldığına, sansür sürecinin gelişimine, semt adlarının değiştirilmesine ve Sansür Şemsi Efendi ile aralarında geçen diyaloglara kaydırılmış durumdadır:

“Roman, ‘bugün bir odun meselesini konuşmak üzere Nazırı görmeğe gitmiştim...’ diye başlıyordu. Şemsi Efendi ‘Odun olamaz. Yerine başka bir şey koyacağız’ dedi. [...] Meğer, o zaman Damat Ferit hükûmetinin bir odun skandalı varmış. Sebep buymuş! ‘Sonra Nazır kelimesine izin yok. O da değiştirilecek, müdürü umumî filan dersiniz. Sonra, Nişantaşı ve Bebek kelimeleri değişecek... Mâlum ya Bebek Damat Ferit Paşanın Baltalimanı’ndaki yalısına yakındır. Nişantaşı ise vükelâ mahallesi...’” (Güntekin, 1954, 6).

Yapılan metinsel inceleme *Gizli El*’in ikinci (diliçi öz-)çeviri sürecinde Reşat Nuri’nin eserin yapısı, olay akışı, karakterler, biçimsel tercihler ve çeşitli ayrıntılar açısından çok sayıda değişikliğe gittiğini ortaya koymuştur. Yapısal açıdan yapılan inceleme sonucunda, İsmail Yelaldı (2010, 31) tarafından da belirtildiği üzere, Latin harfleriyle yayımlanan *Gizli El*’in (erek metin) eski harflerle yayımlanan tefrika metinden ve 1924 yılındaki ilk baskıdan (kaynak metin) farklılıklar içerdiği, kaynak metinde 28 günlük bölümü varken, erek metinde 20 Nisan, 29 Nisan, 5 Mayıs ve 20 Mayıs tarihlerinin belirtildiği dört farklı tarihe ait günlük bölümlerinin bulunduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda kaynak metinde 28 günlük bölümüne yayılmış bir olay akışı söz konusuysa erek metindeki olayların ağırlıkla 5 Mayıs ve 20 Mayıs tarihli günlük bölümleri kapsamında anlatıldığı görülmektedir.

Yazarın romandaki olay akışı açısından da değişikliğe gittiği görülmüştür. Öncelikle romanın konu akışı olarak paralel giden yaklaşık üçte ikilik kısmında ayrıntılar açısından önemli değişikliklerin yapıldığı tespit edilmiştir (örn. Şeref’in Aziz Paşa’nın konağında misafirlerle olan yemekli buluşması, o akşam Şeref’e dair yapılan betimlemeler, Şeref’in Aziz Paşa’nın konağından evine dönerken kendini

köprüden atması/sarhoşken köprüden düşmesi, Seniha'nın Şeref'ten önce evlendirilmek istendiği kişi ile ilgili ayrıntılar, Şeref'in bunu öğrenme biçimi, erek metne eklenerek gönderme yapılan gazete ve eserler [örn. eklenen “*İkdam* gazetesi³⁶”, “Namık Kemal’in *Cezmi*’si”, Tevfik Fikret’in “Süha ile Pervin” başlıklı şiiri]]. Bu kısımlarda metnin tamamında gözlemlenen, biçimsel açıdan yapılmış sözcük ve cümle düzeyindeki değişiklikler de söz konusudur. Romanın giriş kısmı yazarın bu eğilimini ortaya koyar niteliktedir:

EM:

“Bugün bir afyon meselesini konuşmak için Umum Müdürü görmeye gitmiştim. Vekili bulunduğum şirketin şartları ile idarenin teklifleri arasında ehemmiyetli bir fark vardı. Umum Müdürün beni kandırmak için sarf ettiği o güzel sözlere ret cevabı vermek, müzakereyi kesmek mecburiyetinde kaldım. Gitmek için ayağa kalktığım vakit Ali Süreyya Bey dedi ki:

— Eve dönüyorsunuz değil mi... Benim de Beyoğlu’nda bir işim var... Taksim’e kadar size arkadaşlık edeyim.

— O şereften mahrum kalacağım beyefendi, dedim, Çapa’da acele bir işim var” (Güntekin, 1954, 9).

KM:

بوكون بر آفيون مسئلهسى حقننده كوروشمك اوزره مدير عمومى يى
زيارت ايتشدم . تمثيل ايتديكم « شركت » شرطلى ايله على ثريا
بك تكليفى آراسنده مهم برفرق واردى . بناء عليه مدير عمومى بك
بنى اقناع ايجون صرف ايتديكى او كوزل سوزلره رد ايله جواب
ويرمك ، مذاكره كرمى كسمك مجبوريتنده قالد . كيتك ايجون آياغه
قالقدينم وقت على ثريا بك ديدى كه :

— دولتخانه يه دونيورسكنز دكلى ... بنمدم بك اوغلنده برايشم
وار . . . تقسيمه قدر سزه آرقداشلق ايديم . .
— مع التأسف اوشرفدن محروم قاله جنم مدير عمومى بك افندى ،
ديدم ، چاپاده عجبده برايشم وار .

[“Bugün bir afyon meselesi hakkında görüşmek üzere Müdür-i Umûmiye’yi ziyaret etmiştim. Temsil ettiğim ‘şirket’ şartları ile Ali Süreyya Bey’in teklifi arasında mühim bir fark vardı. Binaenaleyh Müdür-i Umûmiye’nin beni ikna için sarf ettiği o güzel sözlere ret ile cevap vermek, müzakereyi kesmek mecburiyetinde kaldım. Gitmek için ayağa kalktığım vakit Ali Süreyya Bey dedi ki:

— Devlethâneye dönüyorsunuz değil mi... Benim de Beyoğlu’nda bir işim var.. Taksim’e kadar size arkadaşlık edeyim..

— Maalteessüf eşraftan mahrum kalacağım Müdür-i Umûmî Beyefendi, dedim, ‘Çapada acil bir işim var’”] (Güntekin, 1924, 7).

³⁶ Ahmet Cevdet’in kuruculuğunu ve uzun yıllar boyunca başyazarlığını yaptığı, 1894-1928 yılları arasında İstanbul’da yayımlanan günlük “yenilikçi” gazetedir. Ahmet Cevdet gazetesinin görevini ilk sayısında “halkı eğitmek, bilgilendirmek, haberdar etmek” olarak tanımlamıştır. Yakup Kadri’nin katıldığı *İkdam*’da Millî Mücadele’yi destekleyen yazılar yayımlanmıştır. Yayımlanmaya başladığı yıllardan itibaren dilde sadeleşme hareketinin öncülerinden olan gazete aynı zamanda “Cumhuriyet devrimlerinin ve yeni yaşam biçiminin kökleşmesi için büyük çaba göster[miştir]” (İbar, 2018, 46-52).

Eserin diliçi öz-çeviri serüveninin şekillenmesi bağlamında önemli olduğu düşünülen genel olay akışı açısından yapılan incelemeye göre ise kaynak metin Reşat Nuri'nin Seniha ile tanışma süreci, evliliği, Gemlik'ten ayrıldıktan sonra kendine ticari bir yer edinme arayışı, evliliği dışındaki ilişki macerası ve Seniha ile yeniden bir araya gelmeleri sürecini içeren, Seniha'nın çeşitli açılardan 'gizli el' görevini gördüğü bir olay örgüsüne sahiptir. Diğer taraftan erek metin kaynak metinle benzer bir başlangıca sahip olsa da 5 Mayıs tarihli günlük bölümünden (Güntekin, 1954, 12) itibaren kapsamlı değişiklikler içermekte, özellikle bu bölümün sonlarına doğru "ordudan ayrı, politikadan ayrı tek başına bir kuvvet olmaya çalış[an]" (Güntekin, 1954, 104) Miralay Murat karakterinin ortaya çıkışı (Güntekin, 1954, 101) ve 20 Mayıs tarihli günlük bölümü (Güntekin, 1954, 113) ile birlikte Şeref'in girdiği kuryelik ve vagon işlerini de içeren, siyasilerin de karıştığı ticari ilişkiler ekseninde dönemin savaş tacirliğine odaklanmaktadır.

Reşat Nuri'nin *Gizli El*'i ilk yazdığı süreçte sansürlenmiş ancak eserin Latin harflerine yapılan diliçi öz-çevirisinde yeniden metne dâhil edildiği görülen olay dizisinin başlangıcı açısından bir değerlendirme yapıldığında, kaynak metinde Şeref Seniha'nın girişimi sonucunda dayısından gelen mektup üzerine Gemlik'ten ayrılırken (Güntekin, 1924, 69), erek metinde seferberlik ilanı üzerine askere gitmeye karar verir (Güntekin, 1954, 92) ve bir hastalığı olduğu gerekçesiyle yazıcı neferi olarak görevlendirilir (Güntekin, 1954, 95). Bu bağlantının Reşat Nuri'nin sansürlenmiş noktaları metnine yeniden dâhil etmesini sağladığı söylenebilir. Nitekim Şeref sonrasında Doktor'un aracılığı ile Miralay Murat karakteri ile tanışır. Miralay Murat ise o andan itibaren Şeref'in hayatındaki gelişmelerde temel rolü oynayan, savaş dönemindeki kirli ticari işlerin arkasındaki yönlendirici 'gizli el' olarak göze çarpar:

EM:

"Süleyman bana:

— Böyle sıkı zamanlarda sakatlık tanır mı? Gideceğiz Bey, demişti. Fakat benimkini tanıdılar; hattâ ben söylemeden aradılar. [...] Vazifenin büyüğü, küçüğü olur mu?

Hafif hizmetin türlü şekilleri vardır. Fakat bana onların da yine en hafifi düştü. Bursa'daki Ahz-ı Asker şubesi yazıcı neferi oldum. [...]

Bir gece onun [doktorun] yanında kırılamaya başlamış alalman bıyıklı, alabros kısa saçlı, gayet güzel giyinmiş bir adam gördüm. Tavırlarında, bakışlarında ve bilhassa konuşmasında büyük rütbeli askerlere mahsus bir âmirlik ve keskinlik vardı.

Doktorla bir masada baş başa oturmuşlardı. Doktor bana karşıdan el etti; oturmamak niyetiyle yanlarına gittiğim zaman:

— Şeref, dedi. Sana bir zamanlar bir ordu arkadaşımından bahsetmiştim. Miralay Murat Bey Meşrutiyet hareketinde büyük hizmetleri olmuş ve sonra politikaya geçmiş bir

asker... Sana maliye müfettişliği yolunu açmak için bana yardım vadetmişti. Hatırlarsın... Muhakkak yapacaktı. Fakat hacet kalmadı. [...]

— Aslanım, dedi, Doktora verdiğim sözde duruyorum. Sizinle meşgul olacağım. Sonra gözleri daha yakın, daha evvel baş başa birçok şeyler konuşmuşuz gibi:

— Sizin gibi iyi okuyup hazırlanmış bir genç için ne yazıcı neferliği, ne de Aziz Paşa damatlığı bir kariyer olamaz, dedi. Anlaştık mı?” (Güntekin, 1954, 95-103).

KM:

بر آي سو گره سنيحه نك آخر ده تجارتله مشغول بولونان داييسندن
بر مکتوب آلدیم بر سنه اول بر قاچ کون گلیک اوعرامش اولان بو ذات
بندن بعض خدمتله طلب ایدیور . (او وقتله حرب تجارتی و واغون
آلم سانجی آدم عقللی قیزیشمیدی) استاجولده امنیتلی بر مأموری
یوقش . . . بعض مهم شخصلرله بعض مذاکره لرله کیریشمک لازم
کلیورمش بونلری بندن ماشقه بحره بیلیمک کیمسه طانچایورمش . . .
سو گره یاع قل ایجت ایچون آخره ایله استاجول آرمسند بر قاچ
سفر پایتق ایتنا ایدیورمش . . . رشید یک بو خدمتله مقابل مهم
استفاده لر کوشتیوردی . . .

در حال حیلای کشف ایچمدم :
— سنيحه بونی سن بایدک - فقط بونی چوق کوچند پردک . قاری
قوجه آرمسند هر سوز کیکه بیلیر ظن ایدرم . اهمیتیز ، معاسیز
بر قاچ سوزدن بو قدر متأثر اولوق دوعرو اولامازدی . بن بونی قبول
ایده میه جکم .

سنيحه دایینه مکتوب یازدیغی انکار ایدمیدی فقط تکلیفی
قبول ایتم ایچون چوق اسرار ایتدی .
— سندن آیرلیق لازم . . . ولوکه موقت بر زمان . . . بر آي ،
بر هفته ذکل بر کون ایچون بيله بن سندن آیرلیق ایستم . . . دیتیم . .
— بوق شرف . . . بونی کلدیگک زمان دعا زیاده سومه جکک
بوندن امیت دیدی .

[“Bir ay sonra Seniha’nın Ankara’da ticaretle meşgul bulunan dayısından bir mektup aldım. Bir sene evvel birkaç gün Gemlik’e uğramış olan bu zat benden bazı hizmetler talep ediyor (O vakitler harp ticareti, vagon alım satımı adam akıllı kızıışmıştı). İstanbul’da emniyetli bir memuru yokmuş... Bazı mühim şahıslarla bazı müzakerelere girişmek lazım geliyormuş. Bunları benden başka becerebilecek kimse tanıımıyormuş... Sonra yağ nakil etmek için Ankara ile İstanbul arasında birkaç sefer yapmak iktiza ediyormuş.. Reşit Bey bu hizmetlerime mukabil mühim istifadeler gösteriyordu. Derhal hileyi keşfetmiştim:

— Seniha bunu sen yaptın. Fakat beni çok gücendirdin. Karı koca arasında her söz geçebilir zannederim. Ehemmiyetsiz, manasız birkaç sözden bu kadar müteessir olmak doğru olmazdı. Ben bunu kabul edemeyeceğim. Seniha dayısına mektup yazdığını inkâr edemedi fakat teklifi kabul etmem için çok ısrar etti.

— Senden ayrılmak lazım... Velew ki muvakkat bir zaman... Bir ay, bir hafta değil bir gün için bile ben senden ayrılmak istemem... dedim.

— Yok Şeref... Beni geldiğin zaman daha ziyade seveceksin bundan eminim dedi”]

(Güntekin, 1924, 75).

Olay örgüsündeki bu kritik dönüşümün ardından Reşat Nuri’nin anlatılan dönemin şartlarına dair eleştirel söylemleri erek metne yoğun şekilde dâhil ettiği görülmüştür. Bu bağlamda “Ahalinin aç olduğunu söylüyorlardı. Buna doğru değil denemezdi. Fakat fakir mahallelerde, fakir köylerde halkın aç olmadığı ne zaman görülmüştü?” (Güntekin, 1954, 97) ve “Memleket içinde günden güne arttığını dehşetle gördüğümüz yokluk, hakikî yokluk, ihtiyaç maddesi yokluğu değil, teşkilât yokluğu” (Güntekin, 1954, 102-103) gibi ifadeler kaynak metinde görülmezken erek metne dâhil edilmiş durumdadır. Olay akışındaki bu kritik dönüşüm

gerçekleşmeden önce de Sansür Şemsi Efendi'nin kullandığı “Nazır kelimesine izin yok” (Güntekin, 1954, 6) ifadesini akla getiren doğrudan bir eleştirel göndermeye erek metinde yer verildiği görülmektedir:

EM:

— Senden özür dilerim prenses, dedi, seni lüks hayat için hazırladıktan sonra, karpuz arabasına bindirmek ayıp ama, düşünemedim daha evvelen... İki haftaya kalmadan sana yepyeni bir fayton getirmeceğim İstanbul'dan...

Bu, senin için diploma hediyesi yerine geçer. [...]

— **Lüksü** sevmezmiş... Bana mı anlatıyorsun bunu? Bir gün İstanbul'da bir **Nazır otomobile**ne hasetle bakan, **sen de nazır olsaydın bana da alırdın değil mi baba**, diye âdeta ağlayan sen değil miydin?

— Aman baba, ben parmak kadar çocuktum o zaman...

— Sizin parmak kadarınız da birdir, kavak kadarınız da... Ben **Nazır** değilim, devlet kapısından defedilmiş bir adamım ama şimdi inadıma araba yerine bir otomobil getirmeceğim sana... **Yalnız hangi yollarda yürüteceğiz, Allah cezasını versin?**” (Güntekin, 1954, 28-29).

KM:

— سنك خوشكه كيتسين ديه اويله ديورم قيزم . . . اوتهرته
ايه طيبي مسافرسك مع التأسف . . . بوناق بابا كله الى نهايه قالملا -
جقسلك يا . . . برايكي سته سوكره اوله نوب كيدم جكسلك . . . ديمك
ايتيورم كه بوزمان ظرفنده جفتلك - سندن چوق شى بكتر . . . اوله
سوك سرعتله سكا ظريف ، مينى مينى جك بر فاپلون كتيرته جكم . . .
برمكتب هديهسى . . .
— هايدي بابا . . . بويله شيلر بورادهمى قونوشيلير ؟

[“— Senin hoşuna gitsin diye öyle diyorum kızım... Evet her ne ise tabii misafirsin maalteessüf... Bu bunak babanla ilanihaye kalmayacaksın ya... Bir iki sene sonra evlenip gideceksin... Demek istiyorum ki bu zaman zarfında çiftlik senden çok şey bekler... Evvela son süratle sana zarif, mini minicik tek bir fayton getirmeceğim... Bir mektep hediyesi..

— Haydi baba... Böyle şeyler burada mı konuşulur?”] (Güntekin, 1924, 36).

Kaynak metinde Aziz Paşa Seniha'ya “mini minicik tek bir fayton getirt[me]” kararından söz edip “böyle şeyler burada mı konuşulur?” yanıtını alırken erek metinde konu “lüksü sevme[k]”, “nazır ol[mak]” ve “nazır otomobilene hasetle bak[mak]” tartışması içerisinde ele alınmaktadır. Bu anlamda, üst düzey yönetimdekilerin sahip olduğu ‘lüks’ imkânlar ile bu imkânı olmayanların arabaları olsa da ‘yürütecek yollarının olmaması’ durumunun karşıtlığını ortaya koymaya yönelik bir çeviri kararından söz edilebilir.

Buna benzer şekilde kaynak metinde paralel bir bağlam söz konusu değilken erek metinde “operet artistine banknotlardan yapılmış bir yorgan hediye eden çılgın harp zengin[lerinden]” (Güntekin, 1954, 36), “tertîp tarzları itibariyle [...] zabıta romanlarından daha esrarengiz ve meraklı” olan “bir kısım devlet adamlarının da içinde eli bulunan [...] ustalıklı oyunlar ve anaforlar[dan]” (Güntekin, 1954, 100) bahsedilmektedir. Reşat Nuri'nin *Dersaadet* gazetesindeki tefrika sürecinde Sansür

Şemsi Efendi'den gördüğü “bu zamanda adama böyle [‘kazalı’] şeyler söyletirler mi?” (Güntekin, 1954, 6-7) şeklindeki tepkiye konu olduğu düşünülen bu türden unsurların erek metinde yer yer uzun betimlemeler dâhilinde sunulduğu görülmüştür:

“O eğlenmekten, içmekten, oyun oynamaktan başka bir şey düşünmez gibi görünen insanların bir kısmı işadamlarıdır, bir kısmı devlet adamları, fırka adamları, mebuslar vesaire ki onlarsız iş yapmak ve hattâ soluk almak mümkün olm[az] [...] Bazılarıyla sadece bir kalabalık içinde beraber görünmeniz, ellerinizle birbirinizin omuzlarına vurmanız bile size ummayacağınız servetlerin, ikballerin kapılarını açabilir” (Güntekin, 1954, 116).

“İş hayatımda ilk tekliflerde reddettiğim fakat sonradan, birtakım makul düşüncelerle kabul ettiğim vagonlar gibi, altın kaçakçılarına karşı duyduğum tiksinti ile ne kadar namuslu bir adam olduğumu kendime ispat ettikten sonra gümrük kanununun tanıdığı haklara dayanarak dışarıdan getirdiğim nadide şahsî eşyalar gibi, kimin çalacağını düşünmeden ve yine birtakım makul muhakemelerle kendi malım olduğuna kanaat getirdikten sonra yüksek bir fiyatla sattığım antika bir keman gibi birçok Olga'lara ve Nezihe'lere de alı şacağım” (Güntekin, 1954, 139).

Reşat Nuri'nin metnini en baştaki özgün hâline yaklaştırma isteğinin doğrudan yansımaları şeklinde görülebilecek olan bu türden tercihlerinin yanı sıra romandaki karakterleri yeniden kurgularken, *Çalıkuşu*'nun diliçi öz-çevirisinde de gözlemlendiği üzere, dönemin değişen ve dönüşen toplumsal şartları ile ilgili olduğu söylenebilecek çeşitli değişiklikler de yaptığı görülmüştür. Özellikle ‘modernleşme’ bağlamında dönüş(türül)en Türk toplumunda benimsenen/benimsenmesi istenen anlayışın Reşat Nuri'nin çeviri sürecine de yansıdığı söylenebilir. Şeref, Seniha ve Aziz Paşa arasında yaşanan çeşitli diyaloglardaki farklılaşmalar bununla ilişkilendirilebilir niteliktedir:

EM:

“Çiftliğin dış bahçesinde Paşaya rastladım. Çarşafı bir genç kıza bastonuyla bazı ağaçları göstererek bir şeyler anlatıyordu. Başımı önüme eğdim ve çekingen bir selâm ile geçmek istedim. Fakat o beni yolumdan çevirdi:

— Kaçma Şeref Bey, yabancı değil, benim prenses. Pangaltı'daki Fransız mektebini bitirdi. Buraya çiftçilik yapmaya geliyor. Niye öyle **yabani** gibi duruyorsun? Sana kızımı takdim ediyorum. **Seni ona medenî bir adam diye tanıtmıştım**” (Güntekin, 1954, 26).

KM:

برکون بته درسه کیدیورد . جفتلک طیش باغچه سنده عزیز
باشایه راست کدم . بیاض یلدرمه لی نارین بر خاتمه باستونیه بعض
آغاچلر کوسترورک برشیلر آکلایوردی . باشی اوکه ا کدم ،
جکینکن بر سلام ایله کچمک ایستدم . فقط پاشا یولی کدی :
— قچه شرف بک ... یانمده کی اوقدر اورککه دکر بر مخلوق
دکل نیم پرنس سنیحه سکا غالباً قیزمدن بحث ایتمه مشدم .
یوهفته پانقالتیده کی « دام دوسیون » ی بیتدی آرتق حسرت
نهایت بولدی نیه باشی ایندیریورسک شرف بک
آیول سکا قیزی قدیم ایدیورم آما تحف ایش ها

[“[...] Çiftliğin dış bahçesinde Aziz Paşa’ya rast geldim. Beyaz yeldirmeli narın bir hanıma bastonuyla bazı ağaçlar göstererek bir şeyler anlatıyordu. Başımı önüme eğdim, çekingen bir selam ile geçmek istedim. Fakat Paşa yolunu kesti:

— Kaçma Şeref Bey.. Yanımdaki o kadar ürkmeye değer bir mahluk değil... Benim prenses Seniha... Sana galiba kızından bahsetmemiştim. Bu hafta Pangaltı’daki Dame de Sion’ü bitirdi... Artık hasret nihayet buldu... Neye başını indiriyorsun Şeref Bey... Ayol sana kızımı takdim ediyorum... **Amma tuhaf iş ha...**”] (Güntekin, 1924, 32).

Aziz Paşa Şeref’in kızı Seniha ile diyalog kurmaktan kaçınmasını kaynak metinde “tuhaf [bir] iş” olarak tanımlarken erek metinde bu şekilde bir çekingenlik gösterilmesi “yabani” olmak, “medenî bir adam” olmamakla ilişkilendirilmektedir. Kadınlarla çekingenlik göstermeden etkileşimde bulunabilme ile ‘medeni’ olma arasında bir bağ kuran erek metinde benzer bir yaklaşımın kılık kıyafet üzerinden de benimsendiği görülmektedir:

EM:

“Adnan, değirmeni gezmek istiyordu. [...] Paşa, arkamdan seslendi:

— Diploması var ama öteki de çocuk Şeref Bey, Onu neye almıyorsunuz? Mahzun olacak...

— Belki istemezler diye cesaret edemedim efendim, dedim.

Seniha, belki sahiden de istemiyordu. **Çarşafını** bahane etti, bana:

— İstemediğimden değil, efendim; fakat paşa babam beni o kadar azarladı; şaşırttı ki, yola çıkmadan **çarşafını değiştirmeyi** düşünemedim. Siz geldiğiniz zaman kasabada bir misafirlikten dönüyordum. Bir yeldirme giymiş olsaydım...

Paşa:

— **Atarsın sırtından olur biter, dedi, çarşafını tutkalla vücuduna yapıştırmadın ya...**

Biz, Adnan’la köprüye yürüdük. Seniha, babasının yanında kalarak **çarşafını çıkardı**; sonra sarı zemine yeşil ve kırmızı çiçek resimleri serpilmiş, ipekli bir ev elbisesiyle yanımıza geldi. [...] köprünün sakat bir yerini geçerken Adnan’a yaptığım gibi ona da elimi uzatmaktan çekinmedim. Çarşafını çıkarmamış olsaydı buna cesaret edemeyecektim” (Güntekin, 1954, 30-31).

KM:

کولمکنه حامیر سردیروب اوزانیدی. عدنان دکرمتک ایچی کزمت
ایستیوردی. بن اونکله کیدرکن عزیز باشا آرقمعدن سسلهندی :-
شرف بک داریلایلیک آما... سز ظریف بر آدم دکلسکز.. پرنسسه
تکلیف یوقی ؟

قیزاردیشی حس ایدم رک دوردم :-
— « بده کوچوک خانم افندی یورولدیله دییه قورقدم. » دییه
کهکلام...

سنیحه خانمده بزه آرقداش اولدی. قارارمش دیرکلر آرمسند

[“[...] Adnan değirmenin içini gezmek istiyordu. Ben onunla giderken Aziz Paşa arkamdan seslendi:

— Şeref Bey darılmayın ama... Siz zarif adam değilsiniz.. Prensese teklif yok mu?

Kızardığımı hissederek durdum:

— ‘Belki küçük Hanımefendi yorulduklar diye korktum.’ diye kekeledim...

Seniha Hanım da bize arkadaş oldu. [...]”] (Güntekin, 1924, 37).

Reşat Nuri’nin Cumhuriyet döneminde kökleştirilmeye çalışılan ‘yeni’ yaşam ve davranış biçimlerine ait bu türden öğeleri erek metne dâhil ederken aynı zamanda dini unsur ve uygulamalara yönelik olumsuz bir imge oluşturabilecek ve/veya bunları

eleştirmeye/sorgulatmaya yönelik eklemelerde de bulunduğu görülmüştür. Erek metinde İstanbul'dan gelen misafirlerle tanışmasının ardından Şeref'in dış görünüşü üzerinden “‘Bu kıyafette bu kadar zarif tavırlı ulûmu diniye hocası olur mu?’” sorgulaması yap[tır]ılmakta (Güntekin, 1954, 73), toplumun geçtiği dönüşüm sürecinde hâlâ toplumsal davranışın belirleyicileri arasında bulunan dini uygulamalar alaycı olarak değerlendirilebilecek bir tonla ele alınmaktadır:

“Kadın, onu eline alarak:

— **Ulûmu diniye hocasına** soracağım meselelerden biri şu, dedi. **Şeriata göre, şarap haramdır.** Hattâ bir damlası dahi haramdır. Fakat aksi gibi ben onsuz yapamıyorum. İçmezsem hasta oluyorum. **Siz ne fetva vereceksiniz?**

— Mazereti kendiniz söylediniz hanımefendi... Mademki onsuz hasta oluyorsunuz... O halde içeceksiniz... Yalnız, doktor beyin rapor vermesi lâzım... Elimle doktoru gösteriyordum. Doktor, her zamanki şakacı tavrıyla:

— İyi yere havale ettin Şeref, dedi, teşekkür ederim. Nevnihal Hanımefendi'yi birazdan güzelce bir soyup muayene edeyim. Bakalım ne göreceğiz. [...]

Demek ki, Nevnihal Hanım kendisiyle böyle şakalar yapılabilen fazla **alafranga bir kadındı.** Nasıl ki biraz sonra söz arasında onun da epeyce **bir zaman Avrupa'da yaşadığını ve hattâ şapka giydiğini** söylediler. Hanımefendi, bunu da bana sordu:

— Ulûmu diniye hocasına soracaklarımdan biri de bu... **Şapka da şarap gibi haram mıdır, değil midir? Hele kadın için?**

— Haramdır efendim... O muhakkak, dedim, fakat güneşin, yahut yağmurun ve soğuğun başı hasta etmesi gibi bir tehlike varsa olur...³⁷ Onu da yine doktor beye havale edeceğim.

— **Mademki damlası harammış, o halde o damlayı çıkarıp atıyorum. Gerisi helâldir,** diye o malûm hile-i şer'îye şakasını yaptı” (Güntekin, 1954, 69-70).

‘Geçmiş’ ve ‘gelenek’ ile ‘ilerleme’ ve ‘modernlik’ arasında zıtlık algısı oluşturan tercihlere erek metnin genelinde yer verildiği söylenebilir. Kaynak metinden farklı olarak erek metinde Aziz Paşa Tevfik Fikret'in şiirlerine gönderme yaparak “kadından, çalgıdan” bahseden şiirlerin okunmasında bir “fenalık” olmadığını söylerken bunu kızını “medrese mollalarına teslim e[tme]” (Güntekin, 1954, 41) ile karşıtlık içindeki bir düşünce olarak sunmaktadır. Benzer şekilde gelenekten farklılığa ve yeniliğe işaret eden çeşitli kılık kıyafet ve sanat unsurlarının da erek

³⁷ 1954 tarihli erek metinde “**Haramdır efendim... O muhakkak, dedim,** fakat güneşin, yahut yağmurun ve soğuğun başı hasta etmesi gibi bir tehlike varsa olur...” şeklinde geçen ifadenin 1959'dan itibaren yapılan diğer baskılarda “**Ne münasebet efendim, dedim, hattâ en kaba sofucular bile:** ‘Güneşin, yahut yağmurun ve soğuğun başı hasta etmesi gibi bir tehlike varsa, şapka giymekte beis yoktur’ derler. Mamafih, bunu da yine Doktor Beye havale edeceğim.” (Güntekin, 1964, 73-74) şeklinde geçtiği görülmektedir. İki ifade arasındaki farklılık Reşat Nuri'nin yeniden yazarak yayımladığı son metnin üzerinde de değişikliklerin yapıldığına işaret etmektedir. Nitekim kitabın 1959 yılındaki üçüncü baskısından itibaren “Kanuni Sahibi: Hâdiye Güntekin” ibaresiyle yayımlandığı ve Reşat Nuri'ye ait ön sözden hemen önce Hâdiye Güntekin'in kaleme aldığı “Birkaç Söz” başlıklı bölüme yer verildiği görülmektedir. Hâdiye Güntekin, Reşat Nuri'nin eserlerini “Reşat Nuri Güntekin Külliyyatı” adı altında “çok temiz ve doğru olarak bastırma[k]” üzere bir girişim başlattığını belirtirken, amaçlarından birinin “eserleri tanınmayacak bir hale getiren türlü türlü yanlışların” yeni baskılarda olmamasını sağlamak olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamdaki “tanzim” işini gerçekleştiren Mithat Sadullah Sander eserlerin “her sayfası[nı], hattâ her satırı[nı] eski ve doğru baskılarıyla” karşılaştırarak “tertip, tashih ve noktalama hataları[nı]” düzeltmiş ve “imlâsının da – resmi İmlâ Kılavuzu’na göre – yeknesak olması[nı]” sağlamıştır (1964, 4). Tespit edilen bu farklılığın da bu süreçte ortaya çıkmış olması kuvvetle muhtemel görülmektedir.

metne dâhil edildiği görülmektedir (örn. “çarşaf yerine şık bir ipek manto” [Güntekin, 1954, 57], “Avrupa operetleri” [Güntekin, 1954, 58], “alafranga plâk” çalan “gramofon” [Güntekin, 1954, 72]).

Reşat Nuri’nin aldığı geniş çeşitlilikteki tüm bu dönüştürücü çeviri kararlarının anlaşılması bağlamında, yazarın içerisinde bulunduğu siyasi, kültürel ve toplumsal koşulların da etkisiyle zaman içinde yaşadığı değişimin önemli olduğu düşünülmektedir. Nitekim Reşat Nuri tüm bu değişen “hava[nın]” eserlerini yeniden ele alma sürecindeki etkisini romanlarını piyese dönüştürme bağlamında kaleme aldığı bir yazısında şu şekilde ifade etmiştir:

“On beş sene, epeyce uzun bir zamandır, siz bugün hemen hemen başka bir insansınız. Romanınızı yazdığınız zamanki hava bütün şartlarıyla değişmiştir. Kitabı, üstündeki tozları silkeleyerek tekrar açtığınız zaman, vaktiyle içinde yaşadığınız, neşe ve acılarını paylaştığınız bir eve uzun senelerden sonra misafir gitmiş gibi **yabancı**sınız. Unutulmuş bir plana göre yapılmış taksimatını bile tanımakta güçlük çektiğiniz koskoca bir barhane [...] Mademki kendinizi artık geri dönülmeyecek kadar bu işe angaje görüyorsunuz, barhaneyi elinizden geldiği kadar yıkacaksınız ve şahıslardan ancak bir kısmını alarak her birinin ağaçlanmış ve tekrar yeşermesine imkân kalmamış taraflarını ayıklayacak ve yeni insanlar haline sokacaksınız, sonra da esere yeni hayatlarının dinamizmini getirecek birkaç yeni şahsı ilave ederek bir yeni personel kadrosu yapacaksınız” (Güntekin, 1976g, 114-115; vurgu bana aittir).

5.3. *Akif Bey* (1958)

5.3.1. *Akif Bey*’in Yayımlanma Süreci

Reşat Nuri’nin eserlerini ‘telif’, ‘tercüme’, ‘çeviri’ ve ‘adaptasyon/uyarlama’ gibi başlıklar altında sunan araştırmacıların bu başlıklara dâhil etmediği ancak bu tez kapsamında yazarın bir diliçi çeviri eyleminde bulunduğu varsayılarak incelemeye konu olan eserlerden biri de *Akif Bey*’dir. İlk olarak Namık Kemal’in 1874 yılında eski harflerle kaleme aldığı oyun 1958 yılında kapağındaki “yeniden sahneye tatbik eden: Reşat Nuri Güntekin” (Bkz. Ek 8) ibaresi ve iç kısımdaki “Maarif Vekaleti Devlet Tiyatrosu repertuarı serisinin ilk eseri” (Kemal, 1958, iv) tanımlaması ile yayımlanmıştır.

5.3.2. *Akif Bey*’in Diliçi Çevirisi Üzerine Metinsel İnceleme

‘Yeniden sahneye tatbik’ işlemini Muhsin Ertuğrul’a yazdığı “‘*Akif Bey*’ Hakkında Mektup” başlıklı yazısında ayrıntılı şekilde açıklayan Reşat Nuri, kendisinden istenen şeyin bir “adaptasyon” olması durumunda “kendi[n]ce ve kendi malı olacak bir piyes” çıkarabileceğini ve “bütün mesuliyet[in]” kendisine ait olacağını ancak

Devlet Tiyatrosunun ondan istediği şeyin bir “adaptasyon değil bir çeşit restorasyon” olduğunu ifade etmiştir (Güntekin, 1958, v). Yapması beklenen işlemi “Namık Kemal’i de, Akif Bey’i de tanıdığımız çehreleriyle ayakta tutmak ve aynı zamanda da Devlet Tiyatrosu artistleri için bir güzel oyun çıkarmak” olarak tanımlamaktadır. Bu ‘iş’ dâhilinde Reşat Nuri’ye verilen direktif iki şart içermektedir: 1) “dili [o] günkü dile uydurmak”, 2) “eseri modern tiyatro anlayışı şartlarına uydurmak” (Güntekin, 1958, v). “Eserin yapısında büyük değişikliklere kalkışmadan bunu yapmaya imkân göremedi[ğini]” belirten Reşat Nuri “nasıl bir yol tuttuğunu, nasıl bir planla çalıştığını kısaca” şöyle açıklamıştır:

“Piyesten epeyce şeyler çıkarıp attım. Fazla uzundu ve lüzumsuz tekrarlar vardı. Bu çıkarışlar bence pek zararlı olmamıştır. Çünkü, benim anlayışıma göre, sözlerin de, vak’aların da zayıfça olanları gitmiş, en güzel ve kuvvetlileri kalmıştır. Bundan başka, bazı diyaloglar ve vak’aların yerleri, hattâ perdeleri de değişmiştir. Bunlara karşılık olarak da, aşağıda anlatacağım bazı zaruretlerden dolayı, epeyce sözler, vakalar ve bir iki de şahıs ilâvesine mecbur kaldım” (Güntekin, 1958, vi-vii).

Reşat Nuri ayrıca “Namık Kemal’i tashih için değil de, sahneye muhtaç bulunduğu birliği sağlamak için [...] piyesin vakasında ve bir iki şahsın hareketlerinde değişiklikler yap[tığını]”, bu işlemleri yaparken “Kemal’in de, Akif Bey’in de ruhlarına ve şekillerine sadık kalmak için eli[n]den geleni yaptı[ğımı]” (1958, viii) ifade etmektedir. Eserini aynı zamanda bir “varyant” olarak tanımlayan Reşat Nuri karakterler üzerinde özellikle “temellerden ziyade teferruatta, oldukça büyük değişiklikler” (1958, viii) yaptığını bildirmektedir.

Reşat Nuri’nin ‘restorasyonunu’ bir diliçi çeviri vakası olarak ele alan bu bölüm kapsamında yapılan metinsel incelemede oyunun yapısı, karakterler, olay içerikleri, dildeki yenileşme, dini ve Osmanlı geçmişine ilişkin ögeler ve biçimsel tercihler açısından değişiklikler yapıldığı görülmüştür. İlk olarak oyunun yapısı açısından bir değerlendirme yapıldığında, Reşat Nuri’nin perde ve sahne bölümlerinde, bunların içerdiği olaylarda değişikliğe gittiği, yeni sahne ve perdeler eklediği görülmüştür. Kaynak metin 5 “fasıl” altındaki toplam 31 “meclis[ten]” oluşurken, erek metin toplam 5 “perde” altındaki 22 “sahne[den]³⁸” oluşmaktadır. Aynı zamanda, Reşat Nuri 2. perdedeki 5 sahneyi ve 3. perdedeki 7 sahneyi 2 “tablo” hâlinde sunmayı tercih etmiştir. Olayların başlangıç ve bitişleri açısından da kaynak ve erek metindeki bölümler arasında farklılıkların olduğu, Reşat Nuri’nin olayların

³⁸ Erek metinde 3. Perde 1. Tablo’daki (Kemal, 1958, 46-50) sahnenin sonunda “sahne kararır” (Kemal, 1958, 50) ibaresi yer almasına rağmen bu bölümdeki başlıklandırmada “sahne” ibaresine rastlanmaz. Yapılan sahne sayısı hesaplamasına bu kısım da sahne olarak değerlendirilerek dâhil edilmiştir.

meclislere/sahnelere ayırımı açısından çeşitli değişiklikler yapmayı uygun bulduğu görülmüştür. Ayrıca diyaloglardaki duyguların, diyalog geçişlerinin ve eylemlerin gerçekleştirilme biçimlerinin betimlenmesine yönelik parantez içi bilgilere erek metinde kaynak metne göre çok daha sık yer verildiği tespit edilmiştir. Reşat Nuri'nin yapısal açıdan bir diğer tercihte ise kaynak metindeki sözlerin ve diyalogların dağılımı açısından bulunduğu, özellikle tek bir karakterin söylediği uzun sözleri diğer karakterle diyaloglar hâlinde sunduğu ve genel olarak kısa diyaloglar oluşturduğu belirlenmiştir:

EM:

“DİLİRÜBA – Aklım başımda değil... İki saattir eşyalarınızı toplayamıyorum.

AKİF – Neden?

DİLİRÜBA – Ben sizin gibi erkek değilim de ondan... Yahut vefasız.

AKİF – Vefasız mı? O nasıl söz?

DİLİRÜBA, Koket. – Erkek, vefasız. İkisi de bir.

AKİF – Öyle mi sanıyorsun?

DİLİRÜBA, Mâsum. – Sandığınıza, hurçlarınıza ne korsam, sanki hayatımdan bir parça koyuyorum... Biz keşke iki fakir köylü olsaydık... Bugün kazandığınızı bugün yerdik... Görürdünüz size nasıl cariyelik ederdim, ama... Sultanlar gibi mes'ut yaşardım...

AKİF – Halimizden şikâyet etmeyelim Dilirüba... Ben niçin devletime istediğim gibi hizmet etmeyeyim? Senin nurdan dökülmüş bu ellerin niçin çift sürsün, inek sağsın?.. Çok şükür sağız... Yine birbirimize kavuşacağız... Sevginin en büyük tadı böyle ayrılıklarda değil midir? Birbirimizden ayrı düşüğümüz zaman, nemiz kalır birbirimizi düşünmekten başka?...” (Kemal, 1958, 13-14).

KM:

داریا
سز کیدیوسکز . عقم باشمدن کتدی . ایکی ساعتدن
اشیاکری حاضرلیه میورم ین سزک کی ارکک سزک کی.
وقا-ز دکلم . صندیفکره نه قورسم مانکه جاتمک بر یارجه
سئیده یراقیورم . کاشکی ایکی فقیر کویلی ارلدقده دائما
برابر بولئیدق . دائما برابر جالیشدق . بوکون قزانه ایدک
بوکون بیه ایدک ! اووقت کورر ایدیکز . سزده فضل
جاریهلاک ایدر دمدینه سلطانلر کی فرحلی فرحلی
یشادق :

عاکف

چالمردن تمنون اولدم . اقدیجکم ! ین کویلی اولمنی هیچ
ارزوایتم . نیچون دوستمه ایستدیکم کی خدمتدن عاجز
اولیم ؟ نیچون او سنک نوردن دوکامش اللرک چفت
سورسون . اینک صاغسون ؟ الحمدلله صاغزینه کوریشودر
محبتک اک بیوک برلئتیده بویله فرقتلردر . شمدی بریرمزدن
ارلدققی ؟ بر برمزدین یشقه دوشونه جک بریشیمز قالمز .

[“DİLİRÜBA – Siz gidiyorsunuz. Aklım da başımdan gitti. İki saattir eşyanızı hazırlayamıyorum ben sizin gibi erkek, siz gibi vefasız değilim. Sandığınıza ne korsam sanki canımın bir parçasını da bırakıyorum. Keşke iki fakir köylü olaydık da daima

beraber bulunaydık. Daima beraber çalışaydık. Bugün kazanaydık, bugün yiye idik! O vakit görür idiniz. Size nasıl cariyelik ederdim de yine sultanlar gibi ferahlı ferahlı yaşardım.

AKİF – Hâlimizden memnun olalım. Efendiciğim! Ben köylü olmayı hiç arzu etmem, niçin devletime istediğim gibi hizmetten aciz olayım? Niçin o senin nurdan dökülmüş ellerin çift sürsün, inek sağsın? Elhamdülillah sağız. Yine görüşürüz. Muhabbetin en büyük bir lezzeti de böyle fırkatlerdir. Şimdi birbirimizden ayrıldık mı? Birbirimizden başka düşünecek bir şeyimiz kalmaz. ...³⁹] (Kemal, 1908⁴⁰, 14).

Karakterler üzerinde yapılan değişiklikler açısından bir değerlendirme yapıldığında, oyuna yeni karakterler ekleyen ve yer yer bazı karakterlerin sözlerini ve eylemlerini başka bir karaktere aktaran Reşat Nuri'nin (örn. Dilruba'nın başkasıyla evlenmek üzere olduğu bilgisi Akif'e kaynak metinde Akif'in babası Süleyman [Kemal, 1908, 96-97] tarafından verilirken erek metinde Halim tarafından verilir [Kemal, 1958, 66]) en kapsamlı ve metnin geneline yayılan değişikliği Dilruba karakteri üzerinde gerçekleştirdiği söylenebilir. Nitekim Reşat Nuri metne yeni diyaloglar ekleyerek Dilruba karakterinin geçmişi ile ilgili daha fazla bilgi sunulmasını sağlamış (Kemal, 1958, 6-9), oyun boyunca Dilruba'ya söylediği sözlerle bu karakteri daha canlı, duygulu, yer yer de "sevgi ve samimiyet dolu" (Güntekin, 1958, x) bir hâle getirerek daha çok ön plana çıkarmıştır:

EM:

"DİLİRÜBA, bağırarak. – Kaatil... kudurmuş köpek... (Dilruba, bir eliyle yere dayanmış, dizleri üstünde ayağa kalkmaya çalışan Esat'a yaklaşarak) Ne oldu sana? Yaralandın mı? Yaran nerede? [...] Kan içindesin... Bir cerrâh lazım... Cerrâh lazım... (Yerinden fırlayarak sokağa koşar gibi bir iki adım atar, tekrar geri döner... Esat onu takip edecek gibi bir kere daha davranmış, fakat bu defa yüzüstü düşmüştür. Dilruba onu yerden kaldırır, bu defa, ikisi de diz üstü, kucak kucagadırlar.) Cesaretini kaybetme. Yaşayacaksın, bırakmayacağım seni. [...] Bırakmam seni... Sen ölemezsin... [...] Esat... ruhum... canım benim... [...] Cesur olmak lâzım... Bir şey yapmak lâzım... Ne yapacağım?" (Kemal, 1958, 107-109).

KM:

دیلربا
اسعدكده بیقیلوب دوشدیکنی کوررک
هله ایکیسیده بیتلیدی . سلامتله هه رادان جانمی قورتاردم
آدقیونک اوکنده برسالاحلی طورییور ! اطراقی قاتلار
— حیدودلر المش ! جان قورتاران یوقی .

³⁹ Eski harflerle yazılan *Akif Bey*'den yapılan alıntılar için eserin Ebru Özgün ve Buğra Oğuzhan Uluyüz tarafından yapılarak Anadolu Üniversitesi Yayınları'ndan çıkan çeviriyazısından (Kemal, 2019) faydalanılmıştır. İlgili çeviriyazılar tarafınca özgün metinle karşılaştırılarak kontrol edilmiş, gerektiğinde düzenlemeler yapılmıştır. Özgün ve Uluyüz'ün gerekli gördükleri durumlarda yazım ve noktalama açısından düzeltme yoluna gittikleri görülmüştür. Bu bölüm kapsamında bu türden durumlarda söz konusu çeviriyazıdaki tercihler benimsenmiştir.

⁴⁰ İlk baskısı 1874 yılında yayımlanan *Akif Bey*'den yapılan alıntılar 1908 baskısından alınmıştır.

“DİLİRÜBA – *Esat’ın da yıkılıp düştüğünü görerek* – Hele ikisi de yıkıldı. Selametle şuradan canımı kurtarayım! Ah! Kapının önünde de bir silahlı duruyor! Etrafımı katiller, haydutlar almış! Can kurtaran yok mu?” (Kemal, 1908, 172).

Olay içeriklerinde de değişiklik yapmayı tercih eden Reşat Nuri oyundaki en çarpıcı bilgi ve sahneler arasında olduğu söylenebilecek çeşitli kısımları farklı sunmayı uygun görmüştür. Bu bağlamda Akif’in şehit olduğunun zannedildiği süreçte başına gelenler kaynak metinde yaralanıp hastaneye düşmesi (Kemal, 1908, 57-58) şeklinde anlatılırken erek metinde düşmana esir düşüp oradan kurtulmasına (Kemal, 1958, 48-49) değinilmektedir. Reşat Nuri’nin “demir leblebinin en güç tarafı” (Güntekin, 1958, xi) olarak tanımladığı son perdedeki cinayet sahnesinde ise kaynak metinde planlı olarak gerçekleştirilen ve bıçakla öldürme ile sonuçlanan eylem (Kemal, 1908, 169-171) erek metinde planlanmadan, ani bir tepki sonucu olarak tabanca ile meydana gelmektedir (Kemal, 1958, 106-107).

Reşat Nuri’nin sözcük, tamlama ve kalıplaşmış ifadeler açısından yaptığı değişikliklerin kimisi doğrudan dildeki yenileşmenin bir sonucu olarak görülebilecekken (örn. “taaccüp ediyorum” [Kemal, 1908, 9] yerine “şaşıyorum” [Kemal, 1958, 12], “icra ederim” [Kemal, 1908, 9] yerine “yerine getiririm” [Kemal, 1958, 12], “sefa” [Kemal, 1908, 15] yerine “zevk” [Kemal, 1958, 15]) kimi değişiklikler ise doğrudan kaynak metindeki dini öge ve göndermeleri sekülerleştiren ve/veya azaltan niteliktedir (örn. “Elhamdülillah” [Kemal, 1908, 14] yerine “Çok şükür” [Kemal, 1958, 14], “Allah yolu” [Kemal, 1908, 16] yerine “Tanrı yolu” [Kemal, 1958, 15], “Cenabıhakk” [Kemal, 1908, 19] yerine “Tanrı” [Kemal, 1958, 17], “inşallah” [Kemal, 1908, 25] yerine “mutlaka” [Kemal, 1958, 20], “Cenabıhak ihsan eder de senden bir çocuğum dünyaya gelirse” [Kemal, 1908, 27] yerine “Tanrı bize bir çocuk verirse” [Kemal, 1958, 22] denilmesi, “Dinim hakkı için” [Kemal, 1908, 9] ve “Allah’ın gazabını görmüş gibi” [Kemal, 1908, 21] şeklindeki ifadelerinse tamamen silinmesi). Dini öğelerin kullanımında gözlemlenen daha sınırlayıcı yaklaşımın Osmanlı geçmişine yönelik yüceltici söylemlerin daha az kullanımında da kendini gösterdiği söylenebilir. Nitekim Akif’in yola çıkmadan önce kendi kendine gerçekleştirdiği, vatan sevgisini, Osmanlı’ya bağlılığını coşkuyla ifade ettiği Birinci Fasıl İkinci Meclis’teki konuşması erek metinden tamamen çıkarılmıştır:

عاصف

يا الكز

شوافراق اولمسه نه ده ممنون كیده جكم ! دشمن قارشوسنه
واريله جق . مكتهده اون سنه ویردیكم امكلرك نتیجه سی
شمدی کوريله جك . دولتمك شاننه ، ملتكم عظمتنه
وطنكم اقبالنه دائر هر كیجه يتاقده قوردیغم شانلی شانلی
حیاتلار فعله چیقارسه شمدی چیقاجق كوك یوزیخی
فورتنه بلوطی كبی دومانلر بوریه جك . اودومانلرك
ارسنده یلدرم كبی نیجه بیك طوب آتشلری
بارلايه جق . عثمانلی بیراغی شفقتلره غرق اولمش هلال
كبی ینه اوهنكامه نك بالاسنده موج اورده جقده سایه سنده
طوران اولاد وطنه او بیراغك ویانه اووانرنده . تبریز
حورالرنده . هند دكزلرنده . . اسپانیا ساحلارنده شانلی
اعلان ایدن قهرمانلرك عظمتی . فداكارلغی اخطار
ایده جك . اوحالده ده بر كینك . وطنكم بر شانلی یارچه .
سك دولتمك بر سیار قلمه سنك حاكمی آمری بن بولنه جغم
خیرالدینك . بیاله نك . قلیچ علینك . مقامنده طورده جغم .

وقتیله یوزلرجه سنه آق دكزی . طیش دكزلری بیراغنه
محكوم ایدن عثمانلی دولتمك سلاحتی قوللانه جغم
غلبه یه قابلیت کوررسم کمی نی برندن قالدیره جغم . دوشمنه
چاته جغم دریالری ملتكم شجاعتنی تجربه ایچون میدان امتحان
ایده جكم . مغلوبیته استعداد کورسهم جببخانیه آتش ویره جكم
کندیعی ده . کمی نی ده ملتكم شانلی ده کوكلره
چیقاره جغم ! . .

[...]

نه ده مناسبتسز خلایالر ! . دولتم او یله امر ایتمش .
خدمتکارم . فرماننه ممنونیتنه اطاعت ایدر . وطنكم
منفعتی آتی اقتضا ایتمش . عثمانلی یم وطنم ایچون دلر بادن
دكل جانمده آریلایرم . غریب شی ! ذهنمه بر شاشقنلق
[...]

دلر بادن مقدمدر ؟ خیر ! نظامز پك اعلا در . وطن ایچون
فداكارلق ایتمه جكمی یز . او بولده سودیکمدن آیرلمی

[“AKİF – Yalnız Şu iftirak olmasa ne de memnun gideceğim! Düşman karşısına varılacak. Mektepte on sene verdiğim emeklerin neticesi şimdi görülecek. Devletimin şanına, milletimin azametine, vatanımın ikbaline dair her gece yatakta kurduğum şanlı şanlı hayaller fiile çıkarsa şimdi çıkacak. Gökyüzünü fırtına bulutu gibi dumanlar bürüyecek, o dumanların arasında yıldırım gibi nice bin top ateşleri parlayacak. Osmanlı bayrağı şafaklara gark olmuş hilal gibi yine o hengâmenin belasında mevc vuracak da sayesinde duran evlad-ı vatana o bayrağın Viyana ovalarında, Tebriz sahralarında, Hint denizlerinde.. İspanya sahillerinde şanını ilan eden kahramanların azametini, fedakârlığını ihtar edecek. O hâlde de bir geminin, vatanımın bir şanlı parçasının,

devletimin bir seyyar kalesinin hâkimi, amiri ben bulunacağım, Hayrettin'in, Piyale'nin, Kılıç Ali'nin makamında duracağım. Vaktiyle yüzlerce seneler Akdeniz'i, dış denizleri bayrağına mahkûm eden Osmanlı Devleti'nin silahını kullanacağım, galebeye kabiliyet görürsem gemiyi yerinden kaldıracacağım, düşmana çatacağım, deryaları milletimin şecaatini tecrübe için meydan-ı imtihan edeceğim, mağlubiyete istidat görürsem cephaneye ateş vereceğim kendimi de, gemiyi de milletimin şanını da göklere çıkaracağım!.. [...] Devletim öyle emretmiş, hizmetkârım. Fermanına memnuniyetle itaat ederim. Vatanımın menfaati onu iktiza etmiş. Osmanlıyım vatanım için Dîlrûba'dan değil canımdan da ayrılırım. [...] Nizamımız pek âlâdır. Vatan için fedakârlık etmeyecek miyiz! [...]” (Kemal, 1908, 11-12).

Reşat Nuri'nin tüm bu değişiklikler dışında son olarak biçemsel anlamda kalıplaşmış ifade ve cümle düzeyinde, söyleyiş biçimlerinde değişiklik yapmayı uygun gördüğü saptanmıştır (örn. “harfî harfine icra olunur” [Kemal, 1908, 9] yerine “kıl kadar aksamaz” [Kemal, 1958, 12], “gül cemalini böyle renkli, taravetli görürüm” [Kemal, 1908, 25] yerine “seni yine böyle kollarımda tutacağım” [Kemal, 1958, 20], “koca muhabbet ağacında mı yetişir?” [Kemal, 1908, 32] yerine de “her koca ayrı ağaçtan mı yetişir” [Kemal, 1958, 26]). Reşat Nuri'nin söyleyiş biçimine yönelik değişikliklerinin sadece kalıplaşmış ifade veya cümle bazında değil yer yer bütün bir diyalog bölümünde de gerçekleştiği görülmektedir:

EM:

“AKİF – Gitmeliyim ben... Arkamdan ağlamayı istemem.. Büyütme bunları zihninde Dîlrûba! Bir kere benimle beraber denize çıkman mümkün olsa, kocanın, havalar ve sular üzerinde nasıl bir saltanat sürdüğünü görsen...

DİLRÜBA – Yok yok... İstemem onu...

AKİF – Nasıl? Benimle beraber bulunmayı istemez misin?

DİLRÜBA, *Kendine gelerek*. – Yanlış anlamayın... Benim sizinle beraber bulunmaktan başka ne emelim olabilir yeryüzünde?... Sular ve havalar üzerindeki saltanatınızı görürsem ‘bu saltanatın sahibi, küçük bir kadını nasıl sevebilir?’ diye korkmaz mıyım?” (Kemal, 1958, 20).

KM:

عاصف

آرقه مدن نیچون کوزیاشی دوکه جکسن ؟ نیچون کوکلکه
خلجان کیره جکسن ؟ دکزی . فورتنه بی ذهنکده کرچک
پیودیورسن . آد برکر دجک برابر بولفسه کده دکزد د نصل
— اعانت — وریورم . — هوانک . — صویک شدتنه

نصل قارشى طورييورم سير ايتسهك !

دلربا

يوق استهمم.

عاكف

اونصل لقردى ! بنله برابر بولمى مى استميورسن ؟

دلربا

كندىنى طويلايهرق

بنى ؟ سزكه برابر بولمى استهممه دنياده نه
استرم ؟ بنم دنياده بشقه نهاملم . — نه مرادم اوله بيلير ؟
كيدىكى سلطنتكزى . — بيوكلكزى كورمك استهمم .
سكره بلكه « بنى دلربا مسندم ايچون . — اقبالم ايچون
سويور » ديرسكز .

[“AKİF – Arkamdan niçin gözyaşı dökceksin? Niçin gönlüne helecan getireceksin? Denizi, fırtınayı zihninde gerçek büyütüyorsun. Ah bir kerecik beraber bulunsak da denizde nasıl saltanat sürüyorum, havanın, suyun şiddetine nasıl karşı duruyorum seyretsen!

DİLRÜBA – Yok... İstemem.

AKİF – O nasıl lakırdı! Benimle beraber bulunmayı mı istemiyorsun?

DİLRÜBA – *Kendini toplayarak* Ben mi?... Sizinle beraber bulunmayı istemem de dünyada ne isterim? Benim dünyada başka ne emelim, ne muradım olabilir? Gemideki saltanatınızı, büyüklüğünüzü görmek istemem. Sonra belki ‘Beni Dîlrûba mesnedim için, ikbalim için seviyor’ dersiniz” (Kemal, 1908, 23-24).

Reşat Nuri ayrıca kaynak metinde geçen “alaturka musiki ve şarkıyı” metninde tutmakla bunu da değiştirmek arasında kaldığı tereddüdü ifade etmek üzere bir dipnot düşerek karşılaştığı soruna dair çözüm önerilerini sunmuştur:

“Eserin aslındaki alaturka musiki ve şarkıyı değiştirmekte tereddüt ettim. Fakat onun yerine kemençelerle bir yerli Karadeniz müziğini, hattâ daha iyisi (sahnedeki facia ve dehşet havasını kabartacak şekilde) modern müzik esasına göre tarlar ve daha başka Kafkas âletleri ile acı, vahşî ve ürpertici bir azyatik kompozisyonu tercih ederim. Meclisin bir Gürcü beyleri meclisi olmasına göre bu daha tesirli olacaktır. Rejisörün takdirine bağlıdır. *R.N.G.*” (Kemal, 1958, 55; italik yazara aittir).

Reşat Nuri’nin *Akif Bey* üzerinde gerçekleştirdiği diliçi çeviri ve aldığı kararlar dikkate alındığında incelenen ‘yeniden sahneye tatbik’ ve ‘restorasyon’ işleminin Devlet Tiyatrosunun ‘işveren’ konumunda, Reşat Nuri’nin de ‘uzman’ konumunda olup en başta açıkça ortaya koyulan ‘skopos’ doğrultusunda (Vermeer, 2004) yürütülen bir süreçte gerçekleştiği söylenebilir. Bu süreçte Reşat Nuri’nin tanımlanan ‘direktif’e uygun şekilde ‘iş’in amacının “mevcut koşullar altında [...] en iyi nasıl gerçekleştirileceğini bilen [...] uzman” (İnce, 2019, 44) olarak bir dizi dönüştürücü çeviri kararı aldığı savunulabilir. Bu bağlamda Reşat Nuri’nin *Akif Bey*’i “bilinçli ve tutarlı bir [...] prensip doğrultusunda çevir[diği]” (Vermeer, 2004, 228); tanımlanan ‘direktif’ doğrultusunda en ‘yeterli’ (Vermeer, 2004, 230) çeviriyi ortaya koymak

için ereği önceleyen bir anlayışla *Akif Bey* restorasyonunun kendi içindeki tutarlılığına ve bütünlüğüne kaynak metinle olan uyumluluğuna göre daha büyük öncelik verdiği söylenebilir.

Reşat Nuri ortaya koyduğu *Akif Bey*'i “sadık ve dürüst restorasyon ile hileli adaptasyon arasında bocala[yan]” bir “varyant” (Güntekin, 1958, xiii) olarak tanımlayarak kendisinden bulunulan ‘restorasyon’ talebine karşın sonuçta elde ettiği ürüne “**sadık ve dürüst** restorasyon” ile “**hileli** adaptasyon” arasında bir nitelik atfetmiştir (vurgu bana aittir). Reşat Nuri’nin tespit edilen çeviri kararları göz önünde bulundurulduğunda *Akif Bey*'i ‘dildeki yenileşme’ ve ‘tiyatro anlayışındaki modernleşme’ ile uyumlu hâle getirmek üzere başladığı süreçte birçok boyutta yapmayı tercih ettiği değişikliklerin nitelik ve niceliği nedeni ile bu şekilde bir tanımlamada bulunduğu savunulabilir. Nitekim sadece ‘güncelleme’ ya da ‘yenileme’ ile doğrudan ilişkilendirilemeyecek tercihlerinden de söz edilebilecek olan Reşat Nuri yaptığı işlemde dolayı Namık Kemal’e “karşı işlenmiş bir günah ve kusur varsa [...] iyi niyeti[n]e bağışlan[masını]” istemektedir (Güntekin, 1958, xiii).

5.4. Tartışma ve Sonuç

Reşat Nuri’nin *Çalikuşu* ve *Gizli El* adlı eserlerinin diliçi çeviri ile doğdukları ve varlıklarını da diliçi çeviri ile sürdürdükleri söylenebilir. *Gizli El*’in 1920 yılında, *Çalikuşu*’nun ise 1921 yılında tefrika edilmeye başlayan ilk hâlleri birer diliçi çeviri olarak varsayıldığında, söz konusu eserlerin şekillenmesinde patronajın etkisini çeşitli açılardan gözlemleyebilmek mümkün hâle gelmiştir. Reşat Nuri’nin kaleme aldığı *İstanbul Kızı* başlıklı piyesin Darülbeydi tarafından oynanmaya uygun bulunmaması üzerine *Çalikuşu*’na dönüştürülmesi, *Gizli El*’in ise yazarın kaleme aldığı ilk metnin sansüre uğraması nedeniyle yeniden yazılması suretiyle diliçi öz-çeviri işleminden geçtiği tespit edilmiştir. Bu bağlamda, iki eserde gözlemlenen bu diliçi çeviri süreçlerinin çeviribilim literatüründe hâlihazırda var olan kavramlara yeni ve/veya alt boyutlar ekleyebileceği ve/veya var olan olguların farklı odaklarla ele alınmasını sağlayabilecek yeni kavramların önerilmesini mümkün kılabileceği görülmüştür.

Daha önce yapılan araştırmalarda dillerarası, diliçi ve göstergelerarası boyutta tanımlanmış olan öz-çeviri (Krş. Popovič, 1976, 19; Grutman, 2009, 257; Kampert, 2018, 54; Santoyo, 2013, 208-209; Canlı, 2018, 59) olgusunun hâkim olan ideolojik

ve poetik anlayışın bir sonucu olarak türlerarası boyutta da gerçekleşebildiği görüldüğünden, bu çalışmada Reşat Nuri'nin *İstanbul Kızı* başlıklı piyesinden romana doğru yaptığı öz-çeviri işlemini tanımlamak üzere 'türlerarası öz-çeviri' ('*intergenre self-translation*') kavramı, söz konusu öz-çeviri işlemini gerçekleştiren Reşat Nuri'yi tanımlamak üzere ise 'türlerarası öz-çeviri yazar' ('*intergenre-auto-translauthor*') kavramı önerilmektedir⁴¹. Bir 'türlerarası öz-çeviri' olarak *Çalikuşu*'nu doğuran süreç, 'Batı medeniyetinden' alınan 'yeni' ve 'modern' bir tür olarak tiyatroya yüklenen işlevin Cumhuriyet'in ilânından hemen önceye karşılık gelen dönemde bu işleve uygun olmayan eserlerin aynı dil içinde gerçekleşen türlerarası çeviri yoluyla, kaçınılmaz şekilde dönüştürülerek, yeniden üretilmesiyle sonuçlanabildiğini ortaya koymuştur.

Gizli El ise biri doğrudan özgün metinden, diğeri ise diliçi çeviri metinden olmak üzere öz-çeviriye kaynaklık eden metinlerin niteliği açısından geçirmiş olduğu iki farklı öz-çeviri süreci nedeniyle öz-çevirinin doğrudanlığı bağlamında yeni bir kavramsallaştırmayı mümkün kılmaktadır. Buna göre Reşat Nuri'nin doğrudan özgün metinden 1920 yılında yaptığı öz-çeviri işlemi için 'doğrudan öz-çeviri' ('*direct self-translation*'), hâlihazırda zaten çeviri olan metinden 1954 yılında yaptığı öz-çeviri içinse 'dolaylı öz-çeviri' ('*indirect self-translation*⁴²') kavramı önerilmektedir. Yapılan betimleyici çalışmayla Reşat Nuri özelinde öz-çevirinin diliçi örneklerini tespit eden bu tez siyasi, toplumsal ve kültürel anlamda büyük değişimlerin yaşandığı Cumhuriyet dönemi ve sonrasındaki kontrol faktörlerinin (Lefevere, 1985, 226-229) etkisi altında gerçekleşen çeviri eylemleri söz konusu olduğunda literatürde yaygın şekilde dillerarası çeviriler kapsamında tartışılan çevirinin doğrudanlığı konusunun çeşitli yeni boyut ve etkileriyle diliçi öz-çevirilerde de gündeme gelebildiğini ortaya koymuştur. Nitekim Reşat Nuri'nin karşılaştığı sansür nedeniyle 'doğrudan' yaptığı (diliçi öz-)çeviri özgün metinden uzaklaşıp çok daha farklı kurguda bir eser ortaya koymasıyla sonuçlanırken, yaptığı 'dolaylı' (diliçi öz-)çeviri literatürde dolaylı çevirilerin özgünden daha da

⁴¹ Söz konusu kavramların üretilmesinde Canlı'nın (2018, 2019) bulunduğu kavramsal önerilerden faydalanılmıştır.

⁴² 'Dolaylı öz-çeviri' ('*indirect self-translation*') kavramının literatürde, bu tezde önerilen bağlamından farklı şekilde, öz-çevirinin yapılış biçimine ilişkin sınıflandırmalar kapsamında 'doğrudan öz-çeviri' ('*direct self-translation*') kavramının karşıtı olarak bir yazarın kendi eserini ikinci bir kişinin, çevirmenin desteğini, yardımını, tavsiyelerini almadan kendisinin çevirmesini ifade etmek üzere (Ramis, 2017, 113) kullanıldığı görülmektedir. Julio-César Santoyo (2013) ise 'doğrudan öz-çeviri' kavramını yazarın ana dili dışında bir dile yaptığı çevirileri tanımlamak üzere kullanmaktadır.

uzaklaşılmasıyla sonuçlandığına dair iddia ve kabullere karşıt bir şekilde, özgün metne yaklaşılın, özgün metne bir geri çeviri olarak tanımlanabilecek bir süreç karşılık gelmiştir. Yine bu doğrultuda, dolaylı çevirilerin ‘kötü kopyanın kötü kopyası’ olarak olumsuz şekilde algılandıklarına dair yaygın anlayışın da söz konusu olgunun (öz-çeviri bağlamındaki) yeni boyutlarının keşfedilmesiyle tersine çevrilebileceği görülmüştür. Nitekim *Gizli El*’in günümüzde Türk edebiyat ve kültür dizgesinde güncel baskılarıyla varlığını sürdüren ve kabul gören versiyonları birer dolaylı çeviri niteliği taşımaktadır. Benzer şekilde, Latin harfleriyle yeniden yazılarak basılan *Çalikuşu*’nun ne derecede *İstanbul Kızı*’nın ‘müsvedde parçalarına’ ne derecede eski harflerle yayımlanmış tefrika ve kitap baskılarına dayandığı hâlihazırda bilinmemekle birlikte, Reşat Nuri’nin ‘*İstanbul Kızı*’nı *Çalikuşu*’na çevirdiğine’ ve sonra da ‘*Çalikuşu*’nu yeniden yazdığına’ dair açıklamalarından hareketle günümüzde kabul gören *Çalikuşu*’nun bir dolaylı çeviri olarak ‘standart’ metin hâline geldiği söylenebilir.

Çalikuşu’nun ve *Gizli El*’in öz-çeviri süreçlerinin ayrıca ‘öz-çeviri neden yapılır’ (Grutman, Van Bolderen, 2014, 324-327) sorusu kapsamında ortaya koyulan sınıflandırma arayışlarını da yeniden düşünmeyi gerektirdiği söylenebilir. *Çalikuşu* ve *Gizli El* bağlamında gözlemlenen öz-çeviri süreçlerini doğuran faktörlerin sözü edilen sınıflandırmanın kapsamına tam olarak girmediği iddia edilebilir. Bunun başlıca nedeni olaraksa bu sınıflandırmanın öz-çeviri olgusunu yalnızca dillerarası boyutta ele alıyor olması görülebilir. Hâlbuki, *Çalikuşu*’nda öz-çeviri iki aşamada gerçekleşmiştir: önce türlerarası öz-çeviri, sonra diliçi öz-çeviri. Bu öz-çevirileri doğuran nedenler üzerine metinsel ve metindışı kaynaklardan (Toury, 2012, 87-88) elde edilen bulgulardan hareketle yapılan değerlendirme türlerarası öz-çevirinin Reşat Nuri’nin kaleme aldığı tiyatro oyununun sahnelenmeye uygun bulunmaması üzerine gerçekleştiğini ortaya koymuştur. İkinci aşamadaki diliçi öz-çeviri ise bir ‘yenilik’ ve ‘ilerleme’ arayışıyla şekillenen ve ‘Batı medeniyeti’nin bir aracı olarak Latin harflerine geçilmesini de kapsayan Dil Devrimi döneminde patronaj konumundaki Sedat Simavi’nin *Çalikuşu*’nu bir otobiyografi olarak basmak istemesi, Reşat Nuri’den “lisan vesâiredeki değişikliklere göre bazı tadiller ve retuşlar” (Poyraz, Alpbeek, 1957, 7) yapmasını talep etmesi ve ayrıca romanında ilk oluşturduğu anlatıcı yapısından pişmanlık duyan Reşat Nuri’nin biçimsel bir değişiklik niyetinde olması üzerine gerçekleşmiştir. *Gizli El*’de de iki aşamalı bir

diliçi öz-çeviri sürecinin olduğu görülmüştür. Bu noktada Reşat Nuri'nin ilk aşamada sansüre boyun eğerek diliçi öz-çeviri işlemine koyulduğu, ikinci aşamada ise önceden boyun eğdiği sansürden metnini kurtarma girişiminde bulunarak en başta yazmak istediklerini kaleme almak üzere, bir anlamda özgün hâline geri çevirmek için metnini tekrar bir diliçi öz-çeviri sürecinden geçirdiği iddia edilebilir. Dolayısıyla, Reşat Nuri'nin *Çalılıkuşu* ve *Gizli El*'i öz-çeviri işleminden geçirme nedenleri arasında olabileceği belirtilen gerekçelerin sözü edilen sınıflandırmada (Grutman, Van Bolderen, 2014, 324-327) tam olarak yer almadığı anlaşılmıştır. Bu bağlamda belirtilen sınıflandırmanın genişletilmesine yönelik bir ihtiyaç doğmuş gibi gözükse de aslında öz-çeviri dillerarası, diliçi, göstergelerarası ve türlerarası gibi farklı tür ve düzeylerde gerçekleşebileceği için ve bu nedenle de genel olarak çeviriyi doğurabilecek her türden durum öz-çeviriyi de meydana getirebileceği için böyle bir sınıflandırma arayışının genelgeçer ve kalıcı sonuçlar veremeyeceği savunulabilir. Nitekim “yapısı ve sınırları kesinkes belirlenmiş ol[mayan]” (Even-Zohar, 2012, 131) (öz-)çeviri olgusu bağlamında ‘(öz-)çeviri neden yapılır?’ sorusu çerçevesinde ‘sınırları kesinkes belirlenmiş’ bir sınıflandırmanın ortaya koyulmasının da makul olmadığı, zamana ve kültüre bağımlı bir olgu olarak (öz-)çevirinin sabit bir doğasının bulunmadığı iddia edilebilir.

Literatürde “öz-çeviri bir çeviri midir yoksa yeniden yazım mı?” şeklinde gözlemlenen sorgulamanın (Ehrlich, 2009, 245) da (öz-)çevirinin doğası ile alakalı olduğu söylenebilir. Reşat Nuri'nin *Gizli El* ve *Çalılıkuşu*'nu sözcük, cümle, paragraf ve hatta metin düzeyindeki tüm değişikliklerine ek olarak olayların akışı ve içeriği ile karakterler açısından gerçekleştirdiği tüm eklemeler ve çıkarmalarla (diliçi) öz-çeviriden geçirdiği kabul edildiğinde yapılan bu işlemin “ya çeviri ya da yeniden yazım” (Ehrlich, 2009, 245) şeklindeki bir ikili karşıtlık temelinde tanımlanamayacağı savunulabilir. Nitekim bir çeviri işlemi gerçekleştiren Reşat Nuri aslında çevirinin doğası gereği aynı zamanda bir ‘yeniden yazım’ (Lefevere, 1992, 9) işleminde bulunmuştur. Bu bakış açısından hareketle bir (öz-)çevirmenin metni üzerinde bulunduğu müdahalelerin nitelik ya da niceliği ile metnin bir ‘çeviri’ değil de ‘yeniden yazım’ olması arasında bir ilişkinin olmadığı savunulabilir (Baydere, 2019, 154). Bu bağlamda, geleneksel çeviri tanımının kapsamına girmediği düşünülen çevirilerin, özellikle ‘çeviri’ yerine ‘yeniden yazım’ gibi ifadelerle adlandırılması yeniden yazım ile çeviri arasındaki ilişkiye yönelik olarak geliştirilen

bakış açısının buyurganlığı ve sınırlandırıcılığı ile ilişkilendirilebilir (Karadağ, 2018).

Reşat Nuri'nin diliçi çevirilerine odaklanan bu bölümde incelenen ve ikisi öz-çeviri olan üç eser bağlamında yazarın bulunduğu tercihlerdeki paralellik, tutarlılık ve "düzenlilikler" (Toury, 2012) de öz-çeviriler ile diğer çeviriler arasında uygulanan çeviri stratejileri açısından 'yazarın otoritesi' ve 'niyetin bilinmesi' temelinde öz-çeviriler için "uç" (Tanqueiro, 2000, 58) ve "olağan dışı" (Ehrlich, 2009, 243) gibi tanımlamalarda bulunarak çizilen karşıtlığın her durumda geçerli olmayabileceğini göstermiştir⁴³. Nitekim Reşat Nuri'nin her üç (diliçi) çeviride eserlerin yapısı, karakterler, olay akışları ve içerikleri, dildeki yenileşme, dini ve geçmişe ilişkin öğeler ve de biçimsel tercihler açısından doğrudan ilgili eserlerin 'öz-çeviri' olup olmaması ile ilişkilendirilemeyecek, 'manipülasyon' içeren 'dönüştürücü' çeviri kararları aldığı görülmektedir. Reşat Nuri'nin hem *Çalığışu* ve *Gizli El*'i yeni harflerle 'yeniden yazarken' hem de Namık Kemal'in *Akif Bey*'ini 'yeni dil' ve 'modern tiyatro anlayışı' dâhilinde 'yeniden sahneye tatbik ederken' her bir eser özelinde benimsediği ve/veya kendisinden gerçekleştirmesi istenen amaç ve işlev ile söz konusu eseri ortaya koyduğu kültürel, toplumsal ve siyasi koşul ve süreçleri de gözeterik hareket ettiği savunulabilir. 'Uç'a karşı 'normal'in, 'olağan dışı'na karşı 'olağan'ın belirleyicisinin çeviriyi yalnızca diller arasında gerçekleşen ve bire bir aktarımla sınırlandıran bakış açısı olduğu savunulabilecekken 'kendi' metnini çeviren kişi olarak Reşat Nuri'nin 'kendi' eserleri ile, dahası geçmişteki 'kendisi' ile arasına koyduğu mesafe ve 'yabancı' tanımlaması 'yazar', 'çevirmen' ve 'öz-çevirmen'e ilişkin geleneksel kavramsallaştırmaların yeniden düşünülmesi bağlamında önemli gözükmetedir. Reşat Nuri üzerinden belirli bir zaman geçtikten sonra yeniden ele aldığı metinlerini kendisinden 'ayırarak', bunları kendisine 'yabancı' görmektedir (Krş. Poyraz, Albek, 1957, 7; Sadullah, 1957, 47; Güntekin, 1976g, 114-115). Yazarın bu bakış açısından hareketle, kaynak metnin yazarı olan Reşat Nuri ile erek metnin (öz-)çevirmeni olan Reşat Nuri'nin 'aynı' kişi olmadığı söylenebilir. Bu bağlamda Reşat Nuri'nin söyleminin çevirinin tarihselliği gibi (öz-)çevirmenin de tarihselliğine işaret ettiği iddia edilebilir. Reşat Nuri'nin eserlerini (yeniden) yazarken hareket noktası aldığı 'niyet'i üzerinde "edebiyatın okunmasını, yazılmasını ve yeniden yazılmasını kolaylaştıracak ya da engelleyecek güçler (kişiler

⁴³ 'Öz-çeviriler' ile 'çeviriler' arasında kurulan ikili karşıtlığı sorgulayan bir çalışma için bkz. Taşkın Geçmen (2019).

ve kurumlar)” olarak tanımlanan patronajın özellikle ideoloji ve statü (Lefevere, 1985, 227) unsurlarıyla bulunduğu son derece yüksek etki de (öz-)çeviriye yaklaşırken benimsenen niyetin aynı kültür, dil ve hatta metin içerisinde dahi farklılaş(tırıl)abileceğine işaret etmektedir. Bu nedenle, tarihsel sürecin belirli bir zamansal noktasında hâkim olan koşulların şekillendirdiği bir niyete dayalı olarak üretilen bir metnin çevirisi açısından otorite ve kontrolün geçmişte kalan niyetin şekillendiği kaynak metin, dil ve kültürde değil, çeviri metni şekillendiren niyetin olduğu erek dil ve kültürde aranması gerektiği söylenebilir. Öz-çeviride açıkça görüldüğü iddia edilebilecek olan bu gerçekten hareketle (öz-)çevirinin var olanın tekrarından ibaret bir kopya üretmek anlamına gelmediği, gerek farklı bir dil ve kültürde gerekse aynı dil ve kültür içinde belirli bir zamanda geçerli olan koşullara göre ‘dönüştürme’yi içeren bir yeniden yazım olduğu savunulabilir. Bu anlamda, *Gizli El*’in ve *Çalığışu*’nun ‘(öz-)çeviri’ olarak niteliğinin diller arasında gerçekleşen bir aktarım olmasından (Ehrlich, 2009, 243) ziyade, belirli kontrol faktörlerinin (Lefevere, 1985) şekillendirdiği ve normların (Toury, 2012) yönlendirdiği kültürel bir olgu olmasından kaynaklandığı iddia edilebilir.

Reşat Nuri’nin *Akif Bey*’i diliçi çeviriden geçirerek ortaya koyduğu ‘restorasyon’u üzerine yapılan irdeleme ise *Dictionary of Translation Studies* (2014), *Handbook of Translation Studies* (2010, 2011, 2012, 2013) ve *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2020) gibi temel çeviribilim kaynaklarında ve tespit edilebildiği kadarıyla Osmanlı-Türk çeviri tarihi bağlamında tanımlanmamış olan ancak bir çeviri eylemi olarak değerlendirilebilecek ve açıklanabilecek olan bir metin (üretim) türünün keşfedilmesini sağlamıştır. Söz konusu vakanın çeviribilim bakış açısıyla irdelenmesiyle ‘restorasyon’ sözcüğünün “yenileme” (Restorasyon, [01.06.2021]) şeklindeki sözlük anlamına paralel şekilde doğrudan “dili [o] günkü dile uydurmak” ve “eseri modern tiyatro anlayışı şartlarına uydurmak” (Güntekin, 1958, v) ile ilişkilendirilebilecek yönlerinin yanı sıra ağırlıkla bu işlemi gerçekleştiren yazarın içerik ve biçime ilişkin “manipülasyon” (Hermans, 1985, 11) içeren tercihleriyle açıklanabilecek yönlerinin de bulunduğu ortaya koyulmuştur.

Son olarak, sözü edilen üç diliçi çeviri vakasının ‘sahiplenme’ (*appropriation*) arayışı ile ve Derrida’nın bu bağlamda ortaya koyduğu “sahip(siz)len(dir)me” (*exappropriation*) (2014, 24) kavramı ile ilişkilendirilmesi mümkün görünmektedir. Kaleme aldığı *İstanbul Kızı* adlı piyesi üzerinde “hak iddia

edebilmek için, onu sahiplenebilmek için” (Derrida, 2014, 24) eserini Darülbeydi’de sahneletmek isteyen Reşat Nuri’nin bu hamlesiyle eserini kendisi dışındaki bir kitleye açarak bir anlamda eserini ‘kendisinden ayırdığı’, eserinin ‘sahipliğinden vazgeçtiği’ söylenebilir. Nitekim bu isteği patronaj tarafından uygun görülmeince *İstanbul Kızı* adlı oyunu ‘kendi adına’ yayımlatamamış, onu ‘sahiplenememiştir’. Bu noktada ise bir ‘yeniden sahiplenme’ teşebbüsü ile türlerarası çeviriden geçirerek *Çalikuşu* adıyla yayımlamaya karar vermiştir. Yayımlandığı anda yine (o tarihsel anda) ‘kendisi dışında’ bir kitleye açılan *Çalikuşu*’nun ebediyen yazıldığı dönemdeki ‘Reşat Nuri’nin’ kalamadığı ise (Bkz. Reşat Nuri: “Sonra *Çalikuşu* **bugünkü ben ile hiç alakası kalmamış bir eski eserdir**. Bunun için artık ona kalem dokundurmak doğru olmaz” [Poyraz, Alpbek, 1957, 7; vurgu bana aittir]) yine patronajın talebi ve kendisinin zaman içerisinde yaşadığı değişimin etkisiyle bir ‘yeniden sahiplenme’ teşebbüsü olarak gerçekleştirdiği söylenebilecek diliçi çevirisinden anlaşılmaktadır. Bunun bir ‘teşebbüs’ olması ise *Çalikuşu*’nu yeniden yazarken gerçekleştirmeye çalıştığı amacı şekillendiren unsurların ve ‘o anki eserini’ oluşturan öğelerin kendilerinin de Reşat Nuri açısından tekrar tekrar denenecek, yenilenecek bir ‘sahiplenme’ teşebbüsüne konu olmalarından kaynaklanmaktadır.

Reşat Nuri’nin *Gizli El*’i de yine ‘kendi adına’ çıkacak “ilk romanı” (Güntekin, 1954, 5) olarak kaleme alıp üzerinde “hak iddia edebilmek için, onu sahiplenebilmek için” (Derrida, 2014, 24) *Dersaadet* gazetesine götürdüğü söylenebilir. Bu bağlamda yazar romanını ‘kendisi’ dışındaki bir dünyaya açma yolundaki ilk adımını attığı anda ‘kendisinden ayırmak’, romanının ‘sahipliğinden vazgeçmek’ durumunda kalmıştır. Reşat Nuri patronajın etkisi altında bu defa roman alanında bir yer ‘sahiplenebilmek’ için (Bkz. Sedat Simavi: “Skandal değil şans [...] Bir ilk roman için ne reklamdır bu” [Güntekin, 1954, 6]) eserinin ‘sahipliğini’ paylaşmak suretiyle (Bkz. Reşat Nuri: “Böylece ilk romanımı onunla [Sansür Şemsi Efendi ile] beraber yazdığımı söylemek pek yanlış olmayacaktır” [Güntekin, 1954, 6]) diliçi çeviriye yönelmiştir. Reşat Nuri’nin daha sonra ise yine bir ‘(yeniden) sahiplenme’ arayışı ile *Gizli El*’i Latin harflerine aktarırken diliçi çeviriden geçirerek en başta ‘kendisinden ayırmak’, ‘sahipliğinden vazgeçmek’ zorunda kaldığı hâline geri çevirdiği görülmüştür. Bu en son ‘sahiplenme’ teşebbüsünün ise, tespit edilebildiği kadarıyla Reşat Nuri tarafından

bulunulan herhangi bir söylem ya da açıklamaya konu olmadığı için, gizli tutulan bir ‘sahiplenme’ arayışı olduğu söylenebilir.

Akif Bey restorasyonunun ise Reşat Nuri’nin ‘sahiplen(eme)me’ endişesiyle (Bkz. Reşat Nuri: “İstediğin şey bir adaptasyondan ibaret olsaydı, mesele yoktu. Her yerde yapıldığı gibi, *Akif Bey*’den **kendimce ve kendi malım olacak** bir piyes çıkarırdım. Bütün mesuliyet benim, kendimin olurdu. [...] Fakat Devlet Tiyatrosunun kararına göre, istenen şey bir adaptasyon değil, bir çeşit restorasyondur” [Güntekin, 1958, v; vurgu bana aittir]) şekillendiği tespit edilmiştir. Yapılan metinsel incelemeden elde edilen bulgular doğrultusunda ise Reşat Nuri’nin Namık Kemal’in oyunundan ‘kendi malı olacak bir piyes çıkaramayacağını’ söylemesine rağmen ‘kendi’ biçim ve içerik tercihleriyle, ‘kendi’ dilsel, ideolojik ve biçimsel seçimleriyle, ‘kendince’ ‘sahiplenilmiş’ bir *Akif Bey* imgesi oluşturduğu söylenebilir. Bir bütün olarak Namık Kemal oyunu şeklinde görülse de *Akif Bey* restorasyonunu oluşturan her bir unsurun Reşat Nuri’nin birer ‘sahiplenme’ teşebbüsünün sonucu olduğu iddia edilebilir. Nitekim Reşat Nuri’nin gerçekleştirmeye çalıştığını belirttiği dildeki ve tiyatro anlayışındaki yeniliklere uygun hâle getirme amacına ulaşabilmesinin her şeyden önce sözü edilen alanlardaki yeniliklerin Reşat Nuri tarafından ‘sahiplenilme’ derecesine bağlı olduğu savunulabilir.

Sonuç olarak, *Çalılıkuşu*, *Gizli El* ve *Akif Bey*’in çeviri serüveni, Dil Devrimi’ni izleyen süreçteki diliçi (öz-)çevirilerin “eski metinlerin güncellenmesine” (Berk Albachten, 2015, 171) ek çok sayıda farklı yönünün ve işlevinin daha olabileceğini ortaya koymuştur.

6. REŞAT NURİ’NİN DİLLERARASI AKTARIMLA İLİŞKİLENDİRİLEN METİNLERİNİN BİRER ÇEVİRİ VAKASI OLARAK İRDELENMESİ

Bu bölümde benimsenen bakış açısı Reşat Nuri’nin ‘tercüme’, ‘çeviri’, ‘adapte’ ve ‘nakil’ gibi adlandırmalarla sunulan eserlerini, bu şekilde adlandırılmasalar da yabancı kaynaklara dayandığı gözlemlenen eserlerini ve kendisi tarafından ve/veya alanında uzman araştırmacılar tarafından yabancı kaynaklarla bir aktarım işlemi içerisinde bulunduğu belirtilen eserlerini birer çeviri olarak varsayarak (Toury, 2012) inceleme konusu hâline getirmektedir. Honoré de Balzac, Emile Zola, Albert Camus, Alexandre Dumas Fils, Miguel de Cervantes Saavedra, Thomas Carlyle ve Jean-Jacques Rousseau gibi isimlerden hikâye ve roman da dâhil olmak üzere çeşitli türlerde çevirileri bulunan Reşat Nuri’nin ‘tercüme’ ya da ‘çeviri’ olarak adlandırılan eserlerinin yanı sıra çeviri yoluyla üretilip ‘nakil’, ‘adapte’, ‘antoloji’ ve ‘telhis’ gibi ibarelerle sunulan eserleri de söz konusudur⁴⁴. ‘Adapte’ olarak adlandırılan eserleri ağırlıklı tiyatro oyunu olan Reşat Nuri’nin çoğunlukla Fransız yazarlardan çeviriler yaptığı, özgün metnin dili Fransızca olmadığına da ara dil olarak Fransızcaya başvurduğu görülmektedir (örn. *Yaşayan Kadavra* [1930], *Cürüm ve Ceza* [1934], *Karamazof Kardeşler* [1935], *Don Kişot* [1957]) (Topaloğlu, 2017, 84; Kanter, 2019, 49-53). Reşat Nuri aynı zamanda “Dünya Edebiyatından Tercümeler” serisi dâhilinde çıkan Emile Zola’dan *Hakikat* (1945) ve Jean-Jacques Rousseau’dan *İtirafılar* (1955) çevirileriyle Tercüme Bürosu’nun çeviri hareketine de katkıda bulunmuştur (Ötüken, Millî Kütüphane Bibliyografya Enstitüsü Mensupları, 1967, 98, 137).

Reşat Nuri’nin eserlerinin işaret ettiği çeviri anlayışına ve gerçeklerine odaklanan bu tez kapsamında dillerarası çeviri bağlamında irdelenen eserleri arasında Türk edebiyat ve kültür dizgesinde birer ‘Reşat Nuri romanı’ olarak varlıklarını sürdürmelerine rağmen ‘orijinal’, ‘yerli’, ‘telif’, ‘yarı telif’, ‘yarı tercüme’, ‘adaptasyon/uyarlama’, ‘kopya’, ‘esinlenme’, ‘örnek alma’ ve ‘yeniden yazım’ kavramları odağında çeşitli tartışmalara konu olan *Çalığışu* (1922) ve *Harabelerin*

⁴⁴ Reşat Nuri’nin çeviri ve telif eserlerinin listesi için bkz. Ek 1.

Çiçeği (1953), ‘Fransızcadan nakil’ olarak adlandırılmalarına rağmen herhangi bir kaynak metin ve yazar bilgisi içermeyen *Tolstoy: Hayatı ve Eserleri* (1933) ve *İbsen: Hayatı ve Eserleri* (1934) ve de ön sözünde hem “çeviri [...] boşluğu[nu] doldurmak” üzere “Octave Aubry’nin eserlerinden seç[il]erek” meydana getirildiği belirtilen hem de “bir Türk edebiyatı eseri” (Simavi, 1943, 4) olarak nitelenip sunulduğu itibarıyla Reşat Nuri’ye mal edildiği söylenebilecek olan *Napoleon’un Düşünceleri* yer almaktadır. Bir önceki bölümde olduğu gibi bu bölüm kapsamında da öncelikle bu eserler üzerine elde edilen bulgular ayrı ayrı paylaşılacak, ardından da “Tartışma ve Sonuç” kısmında bu bulgulardan hareketle kuramsal bir tartışma gerçekleştirilecektir⁴⁵.

6.1. *Çalığışu* (1922)

6.1.1. *Çalığışu*’nun Niteliği Üzerine Çeşitli Tartışmalar

20. yüzyılın başlarında yazılan *Çalığışu* üzerine ‘özgün’, ‘orijinal’ ve ‘yerli’ nitelermelerine karşı ‘kopya’, ‘esinlenme’ ve ‘yeniden yazım’ tanımlamaları üzerinden çeşitli tartışmaların yürütüldüğü görülmektedir. Bu bölüm kapsamındaki incelemenin merkezini oluşturan iddiaların başlangıcını 1958 yılında “Adapte eden: Sadi Günel” ibaresiyle yayımlanmış olan *Çalığışu Gibi* (Bkz. Ek 9) başlıklı eserin oluşturduğu söylenebilir. Arka kapağında “Bu roman, sadece adlar ve yerler Türkçeye adapte edilerek çevrilmiştir” notu görülen eser, Guy Chantepleure tarafından 1911 yılında kaleme alınmış *La Passagère* (Bkz. Ek 10) adlı Fransızca eserin çevirisi olarak yayımlanmıştır. Eseri ilginç kılan nokta ise kendisine verilen Türkçe başlığa ek olarak çevirmeni Günel’in eserin Reşat Nuri’nin *Çalığışu* romanı ile birçok benzerlik barındırdığına ilişkin iddialarıdır. Günel çevirisine yazdığı ön sözde şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Yazılışına sıkı sıkıya bağlı kalarak, tercümeyle yakın adaptesini yaptığım ve ‘*Çalığışu Gibi*’ adını verdiğim bu romanda, büyük iddialar güderek ortaya çıktığım sanılmasın. Kendi yaşımdaki her Türk okur yazarı gibi, Edebiyat tahsilimi yaparken, ben de Reşat Nuri Güntekin’in örnek eserleriyle yetiştim. Ne ona dil uzatmak ne de bulanık suda avlanmak tasarısındayım. Guy Chantepleure’ün ‘*La Passagère*’ adlı bu eserini okuduğum zaman,

⁴⁵ Bu bölümde yapılan irdeleme kapsamında *Çalığışu* varsayılan kaynak metniyle karşılaştırmalı metinsel bir incelemeye tabi tutulurken *Tolstoy: Hayatı ve Eserleri*, *İbsen: Hayatı ve Eserleri* ve *Napoleon’un Düşünceleri* için belirli bir kaynak metin bilgisi söz konusu olmadığından metinsel inceleme doğrudan erek metinler üzerinde gerçekleştirilmektedir. *Harabelerin Çiçeği* ise, bu araştırma kapsamındaki sorunsallaştırılmasının temelinde yayımlanma süreci bulunduğundan, Türk edebiyat ve kültür dizgesine sunulmuş biçim(ler)i ve süreci bağlamında metindışı kaynaklara dayalı bir incelemeden geçirilmektedir.

Çalikuşu romanını bir daha gözden geçirmek isteğine kapıldım. Şaşakaldım. O kadar ki, Passagère kelimesi bile, aşağı yukarı Çalikuşu anlamıyla canlandı kafamda. [...] Eğer bu romanda, okurlarım da benim gibi aynı inanca varırlarsa, şimdiden kendilerine şunu hatırlatmak isterim: Çalikuşu ‘La Passagère’ye ne kadar benzerse benzesin, öyle bir Türk romanıdır ki, kopyası aslından aşağı kalmayan değerli tabloları andırır. Bu bakımdan yazarını tebrik etmemiz yerinde olur” (Günel, 1958, 5-6; vurgu bana aittir).

Günel yazdığı ön sözde bu iddiasını desteklemek üzere örneklendirmeye de başlamıştır:

“Fransızca kitaptaki genç kızın Phyliss ve erkeğin Kerjan adları, Çalikuşu’ndaki Feride ve Kâmrân’a ne kadar yakın! Yakışıklı, tahsilli, zengin ve hain bir erkeğin içinde yarattığı sevgiyi anlamamasına kızıp da kaderini öğretmenlikte arayan, tertemiz bir gönülle sığındığı evlerin erkekleri tarafından sarkıntılığa uğrayan, kendinden hayli yaşlı bir insanla zıfafsız evlenme yapan sevgi küskünü Phyliss ile Feride arasındaki tek fark, birincinin kelebek kadar narin, ikincisinin arı gibi sokucu olmasıdır. Fransız mühendis, Türk doktoru kılığına girivermiştir. Bu da bizdeki uçak mühendisleriyle havacıların, Çalikuşu’nun boş ufuklarda uçuştığı 1923-1924 yıllarında henüz yetişmemiş olmasıyla yorumlanabilir” (Günel, 1958, 5; vurgu bana aittir).

Günel’in iki eser arasındaki ilişkiyi ‘kopya’-‘asıl’ zıtlığı ile ilişkilendirecek seviyeye taşıdığı benzerlik iddialarını ele alan Arslan (2009) “İki Roman: Çalikuşu ve Çalikuşu Gibi” başlıklı yazısında Günel’in *La Passagère*’i çevirirken, *La Passagère* ile *Çalikuşu*’nu birbirine daha benzer kılmak adına *Çalikuşu Gibi*’yi bu iki eserin bir karışımı hâline getirdiğini belirtmektedir. Arslan, Günel’in çeviri sürecinde yaptığı atlama ve eksiltmelere ek olarak iddia ettiği benzerliği “vurgulamak ya da kanıtlamak” için *La Passagère*’den hareket ediyor gibi görünmesine rağmen *Çalikuşu*’ndan bazı öğeleri *Çalikuşu Gibi*’ye eklediğini ifade etmektedir (2009, 71). *Çalikuşu* ile *La Passagère* arasındaki benzerlik ve farklılıkları ele alan Arslan iki kitap arasında günlük olarak yazılmış olmaları itibarıyla biçim, genel konu ve başkarakterlerin özellikleri açısından gözlenen benzerliklere ek olarak ayrıntılarda görülen benzerliklerin de olduğunu belirtmektedir. Tüm bunlar, Arslan’a göre, “Reşat Nuri’nin bu romanı okuduğunu ve ondan **esinlendiğini**, hatta ondan **yararlandığını** düşündürmektedir” (2009, 68, vurgu bana aittir):

“La Passagère’den esinlenilmiş olduğunu gösteren pek çok ipucu olmakla, hatta yukarıda dipnotta belirtildiği üzere alıntı derecesinde benzerliklere rastlanmasına karşın, La Passagère’den çok daha başka bir eser olduğunu da görmek gerekir. En çoğu, belli bir konu, kişi ve olaylardan esinlenerek yeniden yazılmış başka bir romandır denebilir. Esas önemli olan Reşat Nuri’nin bu esinlenmeden bir Türk romanı ortaya çıkarabilmiş olması gerçeğidir⁴⁶” (2009, 70; vurgu bana aittir).

⁴⁶ Edebiyat araştırmacısı Vasfi Mahir Kocatürk de Fransız edebiyatından etkilenmesine rağmen Reşat Nuri’nin eserlerinin ‘milliyetini’ koruduğunu vurgulamaktadır: “Romanlarının vuzuh ve tekniğinde çok iyi tanıdığı Fransız edebiyatının hayırlı tesirleri var, fakat bu husus eserlerinin milliyetini hiçbir zaman bozmuyor” (2018, 768; vurgu bana aittir). *Çalikuşu* da dahil olmak üzere Reşat Nuri’nin çeşitli eserlerindeki Fransız edebiyatı etkilerini irdeleyen doktora tezi için bkz. Şeker (2005).

“Reşat Nuri Güntekin, Fransız edebiyatının Balzac, Flaubert, Zola, Proust, André Gide gibi önemli isimlerinin romanlarından değil de, **neden bu romandan esinlenmiştir?**” (2009, 68; vurgu bana aittir) sorgulamasını yapan Arslan’a göre “toplumuyla buluşan” ve onların “duygularını ve değerlerini paylaşan” yazar olarak tanımladığı Reşat Nuri’nin *La Passagère*’i “örnek almasının” nedeni eserlerini oluştururken benimsediği çeşitli ölçütlerin bu eserde yer almasıdır (Arslan, 2009, 69). İki eser arasındaki benzemezliklerin genellikle ayrıntılarda ve Reşat Nuri’nin karakterlerini “yerli” yapan niteliklerde olduğunu belirten Arslan’a (2009, 69) göre *Çalığışu* “milli bir roman” niteliği kazanmıştır. Arslan, Reşat Nuri’nin *La Passagère*’den olan tüm “etkilenm[esine]” rağmen “*Çalığışu*’nu bir **Türk romanı** yapmayı başar[dığını]”, “*Çalığışu*’nun hiç kuşku uyandırmayacak kadar **yerli bir eser** ol[arak]” görülebileceğini savunmaktadır (2009, 71; vurgu bana aittir). Abir de *Çalığışu* ile *La Passagère* arasındaki tüm benzerliklere rağmen *Çalığışu*’nun “tam anlamıyla bir **Türk romanı** olmayı başar[dığını]” (2012, 344) belirtmekte, yazarın “bir genç kızın ruhunu ve Anadolu’yu tüm incelikleri ile anlattığı *Çalığışu*’nu tamamıyla **yerli ve orijinal** bir roman olarak ortaya koyduğu[nun]” gözden kaçırılmaması gerektiğini ifade etmektedir (2012, 345; vurgu bana aittir).

Çalığışu’nun yerliliğine ve özgünlüğüne yapılan vurguya sadece günümüzdeki bu tartışmalarda değil çeşitli edebiyat tarihçilerinin ve yazarların söylemlerinde de rastlanmaktadır. İsmail Habib Sevük *Yeni “Edebi Yeniliğimiz”: Tanzimat’tan Beri I: Edebiyat Tarihi* başlıklı eserinde *Çalığışu*’nun doğallık ve yerlilik açısından Türk romanı için bir “ilk[i]” temsil ettiğini iddia etmektedir: “**İlk defa ‘Çalı Kuşu’** romanıdır ki, ne tuvaletini Paris terzihanelerinde yaptırdı; ne yerli malı diye basma entari giyip ellerine kına yakındı [...] içle dışı mütevazın; hayatta yaşayan normal insanlar gibi tabii bir roman” (1940, 540). Milli edebiyatın öncü yazarlarından biri olan Reşat Nuri için *Çalığışu* özelinde yapılan benzer bir “ilk[lik]” değerlendirmesine Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Tercüman* gazetesindeki yazısında rastlanmaktadır:

“Reşat Nuri’yi **Türk romanının ilk ideal kahramanını** yaratmış, **ilk idealist muharrir** olarak telâkki ediyorum ve bu **yaratıcı idealizmin birçok misallerini** diğer bütün eserlerinde görüyorum. *Çalığışu*’nun hepsinden üstün bir mahiyet taşıyışı bence iki üç sebepten ileri geliyor. Biri, bunun. Edebiyat-ı Cedide ve Fecriâti de dâhil olmak üzere, eski Türk edebiyatı ile yeni Türk edebiyatı arasında bir sınır taşı vazifesini görüşü. İkincisi, yukarıda da söylediğim gibi, **ilk karakter romanımız** oluşu. Üçüncüsü de bize Anadolu havasının ilk ürperişlerini verişidir” (1956; vurgu bana aittir).

Karaosmanoğlu'nun "ilk karakter romanımız" olarak tanımladığı *Çalikuşu*'nda gördüğü "yaratıcı idealizmi[n]" diğer eserlerde de "tekrarlandığına" dair vurgusunun *Çalikuşu*'nun kendisinden sonra gelen eserlere göre olan konumunu önemli kıldığı söylenebilir. Nitekim eserin Reşat Nuri'nin farklı eserlerine 'kaynaklık' ettiğine dair değerlendirmeler söz konusudur. Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre Reşat Nuri *Çalikuşu*'nu romandan romana sürdürmüştür ve onu diğer eserleri için "hareket noktası" yapmıştır (1957, 20-21). Bu anlamda, Reşat Nuri'nin diğer eserlerinin "mihverini yapan şeylerin hemen hemen hepsi" *Çalikuşu*'nda bulunmaktadır (Tanpınar, 1957, 21). Benzer tespitte Reşat Nuri'nin "bir romanda yazdığını bir başka romanında tekrar" ettiğini belirten Naci'nin (2003, 17) yanı sıra Reşat Nuri'yi bir "kültür ve medeniyet romancısı" olarak tanımlayan Emil (1984, 72) tarafından da bulunulur: "Romancı *Çalikuşu*'nu, adeta bütün öteki eserlerinin bir nev'i hareket noktası yapmış gibidir. [...] *Çalikuşu*'ndaki özelliklerin pek çoğu, diğer unsurlarla beraber şahıslarda da devam ve tekerrür etmiştir.⁴⁷"

Çalikuşu'nun niteliğine ilişkin tüm bu değerlendirmelerden hareketle, romanın yerliliğine yapılan tüm vurgulara rağmen *La Passagère* ile arasında 'faydalanma', 'esinlenerek yeniden yazma' ve 'örnek alarak yazma' şeklinde var olduğu ifade edilen ilişkinin çeviri tarihimiz ve çeviri(bilim) bağlamındaki içerimlerini görebilmek üzere iki eser arasında metinsel karşılaştırma yapılması önemli gözükmektedir.

6.1.2. *Çalikuşu* ile *La Passagère* Arasındaki Varsayılan Çeviri İlişisinin İncelenmesi

6.1.2.1. *La Passagère*'in Yapısı ve Olay Örgüsü

La Passagère, Guy Chantepleure tarafından yazılarak ilk olarak 1911 yılında Pierre Lafitte & C^{ie} tarafından yayımlanmıştır. Eserin bu tez kapsamında incelenen ilk

⁴⁷ Reşat Nuri'nin metin üretiminde 'tekrar' ve 'benzerlik' özelliğinin yaygın olduğuna dair değerlendirmeler sadece *Çalikuşu*'nun kendisinden sonraki eserlere belirli derecelerde kaynaklık etmesi bağlamında yapılmamıştır. Nitekim Emil'e (1989, 79) göre, Reşat Nuri'nin *Bu Gece Başka Gece* başlıklı piyesi *Boyunduruk* başlıklı uzun hikâyesinin tiyatroya yapılmış bir uyarlamasıdır. Cevdet Kudret, *Damga*'nın (1924) olay temelini Ahmed Midhat'ın *Hasan Mellah* başlıklı eserine bağlı olduğunu (1987, 311) belirtirken *Çalikuşu*'nu da "yüzyıllar boyunca işlenen ve sevilen [bir] konu[yu] [...] yeni hayat koşulları içinde yeni bir biçimde ele al[an], bir çeşit çağcıl (modern) *Kerem ile Aslı*" (1987, 313-314) olarak tanımlamaktadır. Adalet Ağaoğlu (1989, 143) ise Reşat Nuri'nin "hemen her romanında yinelenerek yer alan" durumları ele aldığı yazısında "o kadar çok 'aynılık' içinde bu kadar çeşitliliğin bulunabilmesi[ni]" Reşat Nuri'ye özgü bir değer olarak ifade etmektedir.

baskısı (Bkz. Ek 10) toplam 432 sayfa olup üç bölüme ayrılmış durumdadır. Bu üç bölümün de kendi içinde alt bölümleri söz konusudur. Birinci bölümde anlatıcı üçüncü tekil şahıstır ancak yer yer Phyllis'in mektuplarına yer verilmektedir. İkinci bölüm Phyllis'in günlüğü şeklinde yazılmıştır. İkinci bölümün sonuna "Phyllis'in günlüğünün sonu" ("*fin du journal de Phyllis*") (Chantepleure, 1911, 328) notu düşülerek tekrar üçüncü tekil şahsa dönülmüştür.

Annesi ve babasını kaybetmiş olan Phyllis, son derece varlıklı bir kişi olan Davrançay tarafından evlat edinilir. Davrançay tüm mirasını Phyllis'e bırakmaya niyetlidir ancak buna dair resmi işlemleri tamamlayamadan ölür. Bunun üzerine Phyllis bir anda kendini parasız ve çaresiz durumda bulur çünkü Davrançay'dan kalan mirası alan Arguin Phyllis'ten nefret etmektedir. Phyllis'in sevgilisi olan ve evlenmeyi düşündüğü Fabrice de Mauve de onun parasız kalması üzerine kendisinden vazgeçer. Phyllis'in Mauve'a olan kızgınlığı hiç geçmeyecektir çünkü ilk aşkıdır ve yaşadıkları onda büyük bir hayal kırıklığına dönüşmüştür. Phyllis, eser boyunca hep ona yönelik duygularından, kızgınlığından, özleminden söz eder. Phyllis'in çocukluğundan beri tanıdığı, vakit geçirdiği ve sevgi beslediği, Davrançay'ın aile dostu Mühendis Kerjean ona çalışacak bir iş bulmaya, destek olmaya çalışır. Büyük hayal kırıklığı içinde olan Phyllis, kendisine gelen önerileri de dikkate alarak, geçimini sağlamak için mürebbiye olarak çalışmaya niyetlenir ve taşrada bir ailenin küçük kızına mürebbiyelik yapması teklifini kabul ederek Paris'ten ayrılır.

Bu arayışıyla geçen dönemde yaşadıklarını, hissettiklerini ve çaresizliğini yazdığı mektuplarla Kerjean'a bildirmektedir. Çeşitli ailelerin evinde mürebbiye olarak çalışır. Ancak her gittiği yerde güzelliği nedeniyle kendisine göz koyan, sarkıntılık eden kişiler olduğu için kalıcı bir düzen kuramaz, sürekli yer değiştirmek zorunda kalır. Bunun üzerine, hayatta güvenilebileceği tek kişi olarak gördüğü Kerjean'a kendisiyle evlenmesi fikrini açar. Kerjean çok daha önceden Phyllis'e karşı ilgi duymaya ve ondan hoşlanmaya başlamıştır. Ancak bundan suçluluk da duyar; aralarında yaş farkı vardır ve Phyllis onu ailesinden biri gibi sevmektedir. Phyllis, aralarındaki evliliğin sadece kâğıt üzerinde olacağını söyler. Kerjean, bu teklifi de Phyllis'in sonradan pişman olacağını düşünerek kabul etmek istemez. Ancak Phyllis çaresiz, yalnız ve zor durumda olduğu için tereddütte de olsa kabul eder.

Her ikisi de sürekli olarak birbirlerine karşı olan duygularını kendi içlerinde sorgularlar. Phyllis aralarında gerçek bir aşkın olup olamayacağını düşünürken Kerjean yaşı, tavırları ve görünüşü itibarıyla narin şekilde yetiştirilmiş, lükse alışmış Phyllis'in kendisine uygun olmayacağını düşünmektedir. Görevini sadece onu kollamak olarak görür. Fabrice de Mauve ile olan karşılaşmalarına kadar evlilikleri anlaştıkları biçimde devam eder. Ancak, bu karşılaşma ikisinin de gözünü açar. Kerjean'ın Phyllis'i kıskanması onu sevdiğinin farkına varmasına neden olur. Genç kız ise, Fabrice de Mauve'a karşı artık hiçbir şey hissetmediğinin farkına varır. Ancak Phyllis ve Kerjean birbirlerine karşı hissettikleri duyguları birbirlerine söylemezler.

Bir gün Arguin ile karşılaşan Kerjean onu Phyllis'e haksız yere kötü duygular beslediği konusunda ikna eder. Dini kimliği ön planda olan ve Tanrı'nın sevgisini kazanma isteğinde olan Arguin bunun üzerine yaptığı vicdani sorgulamalar sonucunda Davrançay'dan kendisine kalan mirası Phyllis'e bırakır. Phyllis'in tekrar varlıklı duruma gelmesi üzerine Kerjean artık bu evliliğin sürmemesi gerektiğini, aralarında zenginlikten doğan bir farkın olduğunu, kâğıt üzerinde olan bu evliliği bitirmeleri gerektiğini söyler. Phyllis bunu kabullenmek istemez. Kerjean kendisiyle sadece zor durumda olduğu için evlendiğini, dış görünüş olarak da kendisinden hoşlanmadığını düşündüğü Phyllis ile devam etmesinin doğru olmadığını söyler. Phyllis'i ikna etmek için ona adadığı özgürlüğünü geri almak istediği söyler. O güne kadar Kerjean'ı engellediğini hisseden Phyllis bunu kabullenmek zorunda kalır. Her ikisi de birbirlerine karşı olan duygularını dillendirememektedir.

Boşanma süreci başlar. Günlük kısmının bitmesinin ardından üçüncü tekil şahıs olan anlatıcının gözünden aktarılan son bölümde her ikisi de aslında Jacqueline Albin'e birbirinden bağımsız şekilde diğerine hissettiği duygulardan söz etmektedir. Bu süreçte Kerjean'ın hayatının en önemli projesi olan uçak motorunun denenmesi için Akdeniz üzerinde riskli bir uçuşu söz konusu olacaktır. Arkadaşı Jacqueline'e başına bir şey gelmesi durumunda Phyllis'e vermesi için bir mektup verir. Ancak Jacqueline, Kerjean'ın başına bir şeyin gelmesini beklemeyi ve bu mektubu alırmaz Phyllis'e verir. Mektupta Kerjean'ın Phyllis'e karşı en başından beri hissettiği aşk ve yıllar içerisinde sahip olduğu tüm duygu ve düşünceler yazmaktadır. Bunu gören Phyllis Kerjean'ı bulur ve gerçek bir çift olarak mutlu birlikteliklerinin başladığı noktada eser sona erer.

6.1.2.2. *Çalığışu* ile *La Passagère* Arasında Karşılaştırmalı Metin İncelemesi

Çalığışu ile *La Passagère* arasında çeşitli açılardan benzerliklerin olduğu söylenebilir. Eserlerin yapıları açısından bakıldığında *La Passagère* üç ana bölümden, *Çalığışu* ise beş ana bölümden oluşmaktadır ve her iki eser de çok sayıda alt bölüme ayrılmıştır. İki eserin de ağırlıklı olarak başkarakterlerin günlüklerinden oluştuğu görülmektedir. Hem *La Passagère* (1911) hem de *Çalığışu*'nun Osmanlı Türkçesi ile 1922 yılında yayımlanmış olan kitap baskısı üçüncü tekil kişi anlatımı ile başlarken sonrasında başkarakterlerin günlükleri olarak devam etmiş, son bölümde ise tekrar üçüncü tekil kişi anlatımına dönmüştür⁴⁸. Her iki eserde olayların genel gidişatı açısından paralelliklerin olduğu söylenebilir. Önce Phyllis'e ve Feride'ye ilişkin arka plan bilgileri verilir ve mevcut yaşantıları anlatılır. Bunu söz konusu karakterlerde hayal kırıklığı oluşturan ve hayatlarında temelli bir değişiklik yapmalarına neden olan olaylar takip eder. Bunun ardından hem Phyllis hem de Feride yeni bir düzen arayışıyla yuvalarından ayrılırlar. Günlüklerine bu yeni yaşamlarını kaydederler. Son bölümde ise üçüncü tekil şahıs bir anlatımla tekrar mutluluğa kavuştukları kısma geçilir.

İki eser arasında karakterler açısından gözlemlenen benzerliklere bakıldığında belirli noktalarda 'dönüşüm' içeren paralelliklerin olduğu görülmektedir. Bazen *La Passagère*'deki bir karakterin özellik ve rolünün *Çalığışu*'nda iki farklı karaktere dağıtıldığı, bazen de iki farklı karakterin tek bir karakterde birleştiği söylenebilir. Hem Feride'nin hem Phyllis'in annesi erkenden ölmüş sonrasında onlara babaları bakmak zorunda kalmıştır. Feride'yi teyzesi yanına alırken Phyllis Davrançay tarafından evlatlık alınmıştır. Hem Feride hem de Phyllis yaşadıkları büyük hayal kırıklığı ve üzüntü sonucunda yeni bir düzen arayışıyla doğup büyüdükleri mekânlardan ayrılmışlardır. Her ikisi de eser boyunca sevdiği ancak hayal kırıklığına uğratıldığı kişiye hem özlem hem de kızgınlık duymaktadır. Hem Feride hem de Phyllis çocukça davranışlara ve alışkanlıklara sahiptir. Vanilya, kurabiye, fondan, şekerleme gibi yiyeceklere aşırı düşkünlükleri vardır. Son derece neşeli, hayat dolu, eğlenceli, hareketli, etraflarındaki de güldüren çocuk gibi yaramaz ancak son derece hassas kişiliklere sahiptirler. Her ikisinin de yüzü hep gülmektedir ancak her iki

⁴⁸ Bir önceki bölümde ifade edildiği üzere, Reşat Nuri *Çalığışu*'nu Latin harfleriyle yeniden yazarken ilk dört bölümde anlatımı Feride'ye bırakmayı tercih etmiş, son bölümde ise sözü anlatıcıya vermiştir.

eserde de bu karakterlerin içlerinde hüznü başka bir dünyalarının olduğundan söz edilir.

Hem Phyllis hem de Feride çok sayıda erkeği etkiler. Kendileriyle evlenmek isteyen birçok kişi çıkar. İşe başladıkları yerlerde erkeklerce kendilerine yönelik yapılan sarkıntılıktan dolayı çalıştıkları yerleri değiştirmek zorunda kalırlar. Phyllis mürebbiye olarak gittiği evlerdeki Hristiyan ve muhafazakâr tavra yönelik eleştirel bir söylem üretirken Feride de öğretmen olarak gittiği köylerde olduğunu düşündüğü gericiliğe yönelik eleştiriler getirir. Phyllis'ten dışarı çıkarken çocuklara örnek olacak şekilde başına bir şey alması ve saçını dağınık bırakmaması istenirken, Feride'den küçük öğrencileriyleken dahi başını kapatması ve hâl ve hareketlerine dikkat etmesi istenir.

İki eser arasında bir aktarım ilişkisinin olduğu varsayıldığında, *La Passagère*'deki Kerjean karakterinin *Çalığışu*'nda iki ayrı karaktere dönüştürüldüğü iddiasında bulunulabilir. Kerjean'ın ilk olarak Phyllis ile çocukluğundan itibaren birlikte olup ona yavaş yavaş âşık olması, eserin iki ana karakterinden biri olması ve birbirlerine duydukları hislerin eserin sonunda bir mektup aracılığıyla ortaya çıkması sonucunda mutlu birlikteliğe başlamaları açısından Kâmran ile ilişkilendirilebileceği söylenebilir. Diğer taraftan Kerjean aynı zamanda Phyllis'i insanların kötülüklerinden, bulundukları iftiralarından korumak amacıyla onunla kâğıt üzerinde bir evlilik yapması ve ona hep babacan bir tavırla yaklaşp onu kollaması açısından Doktor Hayrullah ile de ilişkilendirilebilir. *La Passagère*'de Phyllis'in ilk aşkı olup onu hayal kırıklığına ve hüzne uğratan Fabrice de Mauve ise *Çalığışu* bağlamında yine Kâmran karakteriyle ilişkilendirilebilir. *La Passagère*'de Kerjean'ın Phyllis'e karşı hissettiği duyguları ona yazdığı mektubu Phyllis'e vererek ortaya koyan Jacqueline Albin ise Feride'nin verdiği mektubu ve paketi Kâmran'a veren, arabuluculuk yapan Müjgan karakteriyle ilişkilendirilebilir. Bu iki roman arasında bir aktarım ilişkisinin olduğu varsayıldığında, *La Passagère*'deki karakterlere ait özelliklerin değiştirilerek, genişletilerek, dönüştürülerek *Çalığışu*'nda farklı bağlamlarda yeniden oluşturulduğu iddia edilebilir.

İki eser arasında çeşitli ayrıntılar açısından da benzerliklerin olduğu savunulabilir. Söz konusu benzerliklerin yaşandığı olay ve karakterler açısından bağlamsal farklılıklar olmakla birlikte bunların sözü edilen dönüştürümlerin birer ürünü olarak değerlendirilebileceği düşünülmektedir. Buna verilebilecek bazı örnekler şu şekilde

sıralanabilir: Hem Phyllis hem de Feride yuvalarından ayrılmadan önce evden dışarı çıkabilmeleri ancak ve ancak başkalarının eşliğinde olabilmektedir. Yetişmiş olduğu ailenin sahip olduğu varlıktan dolayı son derece savurgan bir karaktere sahip olan Phyllis Kerjean ile evlendikten sonra, evin hizmetçisi Anaïk'ten tutumlu olmayı ve ev idaresini öğrenir. Feride ise teyzesinin köşkünden ayrılıp Anadolu'ya geçmeden önce yanında kaldığı sütnineden ev idaresini ve tutumlu olmayı öğrenir. Phyllis'in Chardon-Pluche'ün evinde kızlarına rehberlik etmek üzere çalıştığı dönem ile Feride'nin İzmir'de Reşit Bey'in konağında, kendi yaşlarındaki iki genç kıza Fransızca hocalığı yaptığı dönemde yaşananlar arasında paralellikler söz konusudur. Feride'nin Munise ile ilişkisi de Phyllis'in mürebbiyesi olarak çalıştığı Liliane ile olan ilişkisinin değiştirilerek genişletilmiş hâli olarak yorumlanabilir. Phyllis'in Liliane'in babasından dolayı maruz kaldığı taciz olayının benzerine Feride'nin Reşit Bey'in oğlu Cemil Bey ile yaşadığı olayda rastlanmaktadır. Phyllis Kerjean ile aralarında gerçek bir karı-koca ilişkisi olmamasına rağmen Patain'in eşiyle olan sohbetleri esnasında, gururuna yediremeyerek, normal bir ilişkileri varmış gibi konuşur. Sonradan buna kendisinin bile inanacak hâle geldiğini düşünür. Feride ise gittiği okulda tüm arkadaşlarının sevgilisi varken kendisinin olmamasını gururuna yediremez ve Kâmran'la sevgili oldukları yalanını uydurur. Bunun ardından, tıpkı Phyllis gibi, Kâmran'a olan duygularını iyice sorgulamaya başlar. Phyllis'in Kerjean'ın görüştüğü söylenen kadından gelen mektupları okurkenki düşünceleri ve kendine yönelik sorgulamaları da Feride'nin Kâmran'ın Neriman'la olan ilişkisini anlatan mektubu okurkenki düşünceleriyle paralellik göstermektedir. Phyllis'in mürebbiyeliğe başlamadan önce bir otel odasında kaleme aldığı hayal kırıklığı ve umutsuzluk dolu duyguların, Feride'nin teyzesinin köşkünden ayrılıp öğretmenlik yapmaya başlamadan önce yine otel odasında günlüğüne kaydettiği düşüncelerle paralellik gösterdiği görülmektedir. Phyllis'in Kerjean'ın mektubunu okumasının ardından onun yanına gitmesini içeren sahne ile Feride'nin getirdiği mektubun ve paketin Kâmran'a verildiği sahneler de benzer niteliktedir. Bu sahnelerin ardından kalıcı birliktelikleri başlar. Phyllis bahçede birbirine kur yaparken gördüğü çifti onlara 'ders vermek' için büyükannesine şikâyet etmiştir. Bu sahnenin *Çalıkuşu*'nda Feride'nin Kâmran ile Neriman'ı bahçede birbirlerine kur yaparken görüp onlara 'bir ders vermek' istemesine dönüştürüldüğü düşünülebilir.

La Passagère'de, Phyllis kendisinden boşanma niyetindeki Kerjean'a içinden şöyle demektedir:

“Ben size özgürlüğünüzü veriyorum, fakat benimkini vermek artık sizin elinizde değil... Kafeslerine alışan kuşlar artık özgür olmayı bilemezler... Döndüklerinde kapalı pencereye çarparlar... ve, pencere bir daha onlar için açılmazsa... soğuktan ölürlər... Ağlamak istemiyorum, ağlamak istemiyorum” (Arslan, 2009, 67).

[“Je vous rends votre liberté, mais il n'est plus en votre pouvoir de me rendre la mienne... Les oiseaux qui ont aimé leur cage ne savent plus être libres... Ils reviennent frapper à la fenêtre close... et, si elle ne s'ouvre plus pour eux... ils meurent de froid... Je ne veux pas pleurer, je ne veux pas pleurer...”] (Chantepleure, 1911, 325).

Çalıkuşu'nda bu söylemin yeniden bağlamsallaştırıldığı iddia edilebilir. Nitekim Feride, Çanakkale'den ayrılmadan önce emanet ettiği kuşlarını azat etmesini isteyen müdireye şu cevabı vermiştir:

“Kuşlar ne istediğini bilmeyen zavallı, akılsız mahluklar... Kafesten kaçınca kadar türlü üzüntüler içinde çırpınıyorlar... Fakat sanır mısınız ki dışarıda bahtiyar oluyorlar? Hayır buna imkân yok... Ben öyle sanıyorum ki bu biçareler her şeye rağmen kafeslerine alışıyorlar, bir dal üstünde başlarını kanatlarının içine gizleyerek geçirdikleri karanlık gecelerde sabaha kadar kafeslerini düşünüyorlar, küçük gözlerini pencerelerin aydınlığına dikerek hasret çekiyorlar... Kuşları zorla kafeslerinde alıkoymalı Müdire Hanım... Zorla, zorla.’ İhtiyar kadın çenemi okşadı: ‘Feride sen anlaşılabilir bir çocuksun... Bu kadar ehemmiyetsiz bir şey için ağlanır mı?’ dedi” (Güntekin, 1928, 347-348).

6.2. *Tolstoy: Hayatı ve Eserleri* (1933⁴⁹) ve *İbsen: Hayatı ve Eserleri* (1934)

Kanaat Kütüphanesi'nin “Resimli Ansiklopedik Neşriyat” serisi kapsamında yayımlanan *Tolstoy: Hayatı ve Eserleri* (1933) ile *İbsen: Hayatı ve Eserleri* (1934) ön kapaklarındaki “Fransızcadan **nakleden** Reşat Nuri” (vurgu bana aittir) ibaresiyle basılmıştır. Reşat Nuri *Tolstoy: Hayatı ve Eserleri*'nin iç kapağında “Maarif Vekaleti Umum Müfettişi” olarak, *İbsen: Hayatı ve Eserleri*'nde ise “Mf. V. Müfettişlerinden” ibaresi ile birlikte sunulmaktadır (Bkz. Ek 11, Ek 12). Söz konusu serinin “herkesin bilmesi icap eden mevzulara” değindiği vurgulanmaktadır (Güntekin, 1933a). Kanaat Kütüphanesi'nin okurlarını “Resimli Ansiklopedik Neşriyat”ı okumaya davet ettiği yazısında ise bu seri kapsamında çıkan alt serilere değinilirken *Tolstoy*'un⁵⁰ da belirtildiği “Büyük Adamlar Serisi”nin “ilim, fen, tarih, san'at ve edebiyat âleminde büyük isimler bırakmış olan şarkın ve garbın meşhur simalarına tahsis edil[diği]” ve bu kitapların “meşhur adamların hayatı ve vücuda

⁴⁹ Eserin kapağında 1932 bilgisi verilirken iç kapağındaki künye bilgilerinde basım yılı 1933 olarak belirtilmektedir.

⁵⁰ Söz konusu serinin tanımlanmış olan kapsamı düşünüldüğünde *İbsen: Hayatı ve Eserleri*'nin de bu seri dâhilinde yayımlandığı düşünülebilir. Bu eserin belirtilmediği “davet” yazısında “şimdiye kadar neşrolunanlar” (Kanaat Kütüphanesi Sizi Yeni Neşriyatını Okumağa Davet Ediyor, [23.02.2021]) ifadesi yer almaktadır.

getirdikleri eserler hakkında **mücmel**⁵¹ **malûmat** ver[diği]” belirtilmektedir (Kanaat Kütüphanesi Sizi Yeni Neşriyatını Okumağa Davet Ediyor, [23.02.2021]; vurgu bana aittir).

Görsellerle zenginleştirilmiş olduğu görülen *Tolstoy: Hayatı ve Eserleri* “Tolstoy’un Hayatı” başlığıyla başlamaktadır. Bu bölümde (Güntekin, 1933a, 5-18) Lev Nikolayeviç Tolstoy ile ilgili bibliyografik bilgiler verilirken söz konusu bilgiler çeşitli alıntılar ile desteklenmektedir. Alıntıların kendi eserlerinden çevrildiği ve hatıra ve mektupların da aralarında olduğu çok çeşitli bilgi kaynaklarından bilgilerin toplandığı bölümler olduğu gibi herhangi bir eser bilgisi verilmeden doğrudan metne dâhil edilen alıntılar da dikkat çekmektedir. Bu bölümde yedi dipnot bulunmaktadır. Dipnotlardan beşi sözü edilen alıntıların ait olduğu Tolstoy’a ait eser adlarını içerirken bir tanesi bahsedilen bir yerle ilgili bilgi sunmaya yöneliktir. Bir diğer dipnot ise Pierre-Joseph Proudhon’dan bahsedilen kısımda “Proudhon meşhur bir **Fransız** sosyalistidir. Mülkiyet hakkına dair kitaplar yazmış ve bir karşılıklı sigorta sistemi tesis etmiştir” (Güntekin, 1933a, 9; vurgu bana aittir) şeklinde düşülmüştür. Reşat Nuri’nin eseri Fransızcadan ‘naklettiği’ bilgisi düşünüldüğünde bu dipnotun kaynak olarak aldığı Fransızca kaynaktan/kaynaklardan çevrilmeyip kendisi tarafından düşüldüğü şeklinde bir yorumda bulunulabilir.

“Tolstoy’un Hayatı” bölümünü “Eseri” bölümü takip etmekte ve bu bölüm kapsamında “Romancı Tolstoy” (Güntekin, 1933a, 19-36), “Tolstoy Masalcı” (Güntekin, 1933a, 37-40), “Tolstoy Tiyatro Muharriri” (Güntekin, 1933a, 41-45), “Tolstoy’un Başlıca Fikirleri” (Güntekin, 1933a, 46-53) ve “Tolstoyizm” (Güntekin, 1933a, 54-56) başlıklarına yer verilmektedir. “Romancı Tolstoy” bölümünde yazarın genel olarak romancılığı hakkında bilgi sunulduktan sonra “en ehemmiyetli” (Güntekin, 1933a, 22) romanlarının birer özet ve değerlendirmesine yer verilirken ilgili romanlardan doğrudan alıntılarının çevrilerek metne dâhil edildiği görülmektedir. Metin içindeki belirli ifadelerin gönderme yaptığı romanları bildirmeye yönelik iki dipnotun düşüldüğü görülmektedir. “Tolstoy Tiyatro Muharriri” bölümünde “en meşhur” (Güntekin, 1933a, 41) oyunları üzerine değerlendirmeler yapılmakta ve bu değerlendirmeleri destekleyecek şekilde eserlerden yapılan doğrudan alıntı çevirilerine yer verilmektedir. “Tolstoy Masalcı” başlıklı bölümde ise “İnsanları Yaşatan Şey” adlı eserinin bir özeti sunulmaktadır. Bu sunuş dâhilinde söz konusu

⁵¹ “Özet olarak anlatılmış, kısa ve özlü” (Mücmel, [23.02.2021]).

eserden belirli kısımların alıntı şeklinde çevrilerek metne dâhil edildiği gözlemlenmektedir⁵². “Tolstoy’un Başlıca Fikirleri” başlıklı bölüm incelendiğinde “Hayat”, “Din”, “İktidar Mevkii”, “Servet”, “İlim”, “San’at”, “İrade”, “Kadın”, “Terbiye”, “Muhabbet” ve “İyilik-Fenalık-Hakikat” başlıkları altında 51 maddede ifade edilen fikirlerle karşılaşmaktadır. Tolstoy’un hangi eserlerinden alındığına dair herhangi bir bilgi verilmeyen fikirleri doğrudan maddeler hâlinde sunulmaktadır. Bu fikirlerin nasıl bir yaklaşım ile bu bölüme dâhil edildiğine dair bilgiye ise “Tolstoyizm” bölümünün başında rastlanmaktadır: “Tolstoy’un belli başlı fikirlerini *vecizeler halinde naklettik*. Şimdi onun bazı müelliflerce ‘**Tolstoyizm**’ ismi verilen felsefi mesleğini kısaca anlatmaya çalışacağız⁵³” (Güntekin, 1933a, 54; italik bana, vurgu yazara aittir). Son bölüm olan “Tolstoyizm” bölümü kapsamında ise “Din ve Ahlâk”, “İçtimaî Dava”, “Terbiye ve Aile” ve “İlim ve San’at” şeklinde alt başlıklara rastlanmaktadır. Tolstoy’un ilgili konulardaki felsefi görüşleri Reşat Nuri tarafından yine Tolstoy’dan tam kaynağı belirtilmeden yapılan doğrudan alıntı çevirileri ile desteklenerek kendi çıkarımları, yorumları ve eleştirileri ile birlikte sunulmaktadır. Örneğin “İçtimaî Dava” başlığı altında “*Fenalığa fenalıkla karşı koymak, Tolstoy’a göre içtimaî davanın da esasını teşkil eder*” (Güntekin, 1933a, 55; italik yazara aittir) denildikten sonra Reşat Nuri bu ‘esastan’ hareketle kendi çıkarımını paylaşmaktadır: “Sırf bu kaideyi unuttuğumuz içindir ki bugünkü milletler umumî bir sıkıntı altında bunalıyorlar. Hayat seneden seneye daha cılız, daha marzî, daha ıstıraplı bir hal alıyor” (Güntekin, 1933a, 55). Reşat Nuri “Terbiye ve Aile” başlığı altında Tolstoy’un “terbiye hakkındaki fikirleri[nin] [...] birçoğu arasında tezat” (Güntekin, 1933a, 55) olduğu şeklinde eleştirisini sunarken “İlim ve San’at” başlığı altında Tolstoy’un sanat konusundaki düşüncesini açıkladıktan sonra “büyük mütefekkir” olarak tanımladığı Tolstoy’un görüşlerini “münakaşaya muhtaç” bir “paradoks” olarak nitelemektedir:

⁵² “Eseri” başlığı altındaki bu ilk üç alt bölümdeki doğrudan alıntılarının seçiminin ve bunlarla birlikte görülen özet ve değerlendirmelerin Reşat Nuri’ye mi ait olduğu yoksa Reşat Nuri’nin bu başlıkları farklı bir kaynaktan ya da kaynaklardan kısmen veya bir bütün olarak mı çevirdiği mevcut veriler ışığında kesin olarak bilinmemektedir.

⁵³ Bu bölümde yapılan irdeleme kapsamında, kitabın kapağındaki “Fransızcadan Nakleden Reşat Nuri” ibaresi ve ait olduğu seride “eserler hakkında mücmel malûmat ver[ildiği]” (Kanaat Kütüphanesi Sizi Yeni Neşriyatını Okumağa Davet Ediyor, [23.02.2021]) bilgisi de dikkate alınarak eseri Fransızca kaynaklardan içerik seçerek meydana getiren kişinin Reşat Nuri olduğu varsayılmaktadır. Bu anlamda, farklı bölümleri farklı yöntemler içeren çevirileriyle oluşturduğu gözlemlenen Reşat Nuri’nin belirtilen kısımda da “vecizeler halinde nakle[tme]” yolunu tercih ettiği ifade edilebilir. Bundan hareketle “Tolstoyizm” başlığındaki anlatımın da doğrudan Reşat Nuri’nin ağzından olduğu varsayılmaktadır.

“**Tolstoy** san’ati inkâr etmiyor; şimdiki san’atin bazı şekillerinden hoşlanmadığını söylüyor; yalancı san’ati sahici san’atten ayırıyor. Sahici san’atin gayesi hayatta gündelik ihtiyaçlarımızdan üstün bir şey olduğunu insanlara hatırlatmak ve onları ‘hayır’ fikrinde birleşmeye davet etmektir. **Bu fikir daha doğrusu bu paradoks münakaşaya muhtaç bir şeydir.** Şurası muhakkaktır ki her san’at eseri herkes tarafından anlaşılabilir, kavranılabilir mahiyette olmalıdır. Çünkü san’atkârın vazifesi insanların heyecanlarını, duygularını başkalarına nakletmektir. Ancak şu var ki bu heyecanları, duyguları almaya namzet olan insanların onları idrak edecek, duyacak, anlayacak kabiliyette olmaları lâzımdır. Duyma ve düşünme kabiliyetleri herkeste aynı seviye ve derecede midir? Tolstoy ferdî san’ati değil, içtimâî san’ati sevmektedir. **Ancak büyük mütefekkir şunu unutuyor ki** artist kendi şahsiyetini ne kadar anlar ve muhafaza ederse eseri o kadar içtimai olur” (Güntekin, 1933a, 55).

İbsen: Hayatı ve Eserleri’nin de Henrik İbsen ile ilgili görsellerle zenginleştirilmiş bir eser olduğu görülmektedir. Eser “İbsen’in Hayatı” ve “İbsen’in Başlıca Piyesleri” şeklindeki iki ana bölümden oluşmaktadır. “İbsen’in Hayatı” bölümünde (Güntekin, 1934, 5-13) İbsen’in hayatının çeşitli kaynaklardan derlenen bilgiler ve yapılan alıntılarla anlatıldığı görülmektedir. Kendi ifadelerinin, kız kardeşinin söylediklerinin ve eski bir arkadaşının paylaştıklarının da aralarında bulunduğu çeşitli alıntılara çoğu zaman hangi kaynaktan alındığı belirtilmeden yer verildiği görülmektedir. Bu bölümde iki dipnot mevcuttur. Bunlardan biri İbsen’in özel hayatıyla ilgili bilgilendirme amaçlıyken (Güntekin, 1934, 9) diğeri İbsen’in yazın hayatındaki bir mektup yazışmasından doğrudan alıntı içermektedir (Güntekin, 1934, 11). Bu bölümde düz metin akışı içerisinde karşılaşılan ancak herhangi bir alıntı ya da gönderme yapıldığı bilgisi verilmeyen, bu anlamda da anlatıcı ve/veya metnin oluşturulma biçimi açısından önemli olduğu söylenebilecek olan bir kısım söz konusudur:

“İbsen Kristinya’da yerleşmişti. Orada da sessiz sedasız yalnız ve mütevazı bir hayat geçiriyordu. **Bu satırları yazan** onu birçok defalar Karl-Johansgade’daki sade evinde görmek bahtıyarlığına ermiş bir adamdır. [...] Portreyi sevmezdi. **Bana** bir gün dedi ki: ‘Bir resim yaşayan bir insanı nasıl gösterebilir? Bunun için ben resmi seviyorum fakat portreyi sevmiyorum’” (Güntekin, 1934, 12; vurgu bana aittir).

Bu ifadeler bu kısımda İbsen ile bire bir görüşmüş olan bir kişinin anlatıcı konumunda olduğunu düşündürmektedir. Ancak “bu satırları yazan” kişinin belirttiği “bu satırlar” ifadesinin eser çerçevesindeki kapsamını söylemek mümkün görünmemektedir⁵⁴.

⁵⁴ Bir önceki dipnotta belirtildiği üzere eserin kapağında bulunan “Fransızcadan Nakleden Reşat Nuri” ibaresi ve ait olduğu seride “eserler hakkında mücmel malûmat ver[ildiği]” (Kanaat Kütüphanesi Sizi Yeni Neşriyatını Okumağa Davet Ediyor, [23.02.2021]) bilgisi de dikkate alınarak eseri Fransızca kaynaklardan içerik seçimi yaparak oluşturan kişinin Reşat Nuri olduğu varsayılmaktadır. Buradaki anlatıcı bağlamında “ben” öznesinin karşılık geldiği kişinin ise Reşat Nuri’nin bu bölüme dâhil etmeyi uygun gördüğü kısmın yazarı olduğu düşünülmektedir.

“İbsen’in Başlıca Piyesleri” başlıklı bölümde ise (Güntekin, 1934, 14-58) İbsen’in on dört oyunu hakkında bilgi verilmektedir. Oyunlar hakkında özet bilgilerin verildiği, oyunlardan bazı kısımların alıntılanarak çevrildiği ve oyunlara dair İbsen’in ve edebiyat dünyasının değerlendirmelerinin çeşitli makale, yazı ve mektuplardan alıntılar dâhilinde sunulduğu görülmektedir. “Peer Gynt” başlıklı oyunun anlatıldığı kısımda ise Norveç’teki bir vadinin ismine ilişkin bir dipnot düşüldüğü görülmektedir (Güntekin, 1934, 28).

6.3. *Napoleon’un Düşünceleri* (1943)

Napoleon’un Düşünceleri 1943 yılında Yedigün Neşriyatı tarafından yayımlanmıştır. Eserin kapak ve iç kapağında yazar olarak Reşat Nuri’nin sunulduğu görülmektedir (Bkz. Ek 13). Metne Yedigün Neşriyatının sahibi Sedat Simavi tarafından yazılan ön sözde eserin ortaya çıkış süreci şu şekilde açıklanmaktadır:

“Birinci Napoleon’un makul ve güzel sözlerini, sulh ve harp hakkındaki düşünce ve vecizelerini, yüksek bir edebi kıymeti haiz olan sözlerini **Türkçemize çevirip** basmak **mühim bir boşluğu** doldurmak olacaktı. **Güzel dilimizi en iyi yazarlardan** aziz arkadaşım Reşat Nuri Güntekin, **Fransız lisanına derin vukufu** sayesinde bu **boşluğu doldurmuş** oluyor. Napoleon’un fikirlerini, yazılarını, vecizelerini, **Octave Aubry’nin eserlerinden seçerek** vücuda getirdiği bu eserde **tercümenin kuru ifadesi ortadan kayboluyor**. Hiçbir **yabancı koku taşımayan bir Türk edebiyatı eserinin** emsalsiz akıcılığı ile karşı karşıya kalıyoruz. Bu kitap, Napoleon’un bütün fikirlerini, düşüncelerini ve vecizelerini bir araya toplamış olmak iddiasında değildir [...] büyük bir **dikkatle seçilmiş karakteristik parçalarıdır**” (1943, 3-4; vurgu bana aittir).

Napolyon’un bir “fikir adamı” olarak tanınmasının “tantanalı İmparatorluk devri” (Simavi, 1943, 3) nedeniyle mümkün olmadığını belirten Sedat Simavi bir taraftan bu eserin Türkçeye çevrilmesinin ‘mühim bir boşluğu doldurmak’ anlamına geleceğini belirtirken diğer taraftan Reşat Nuri’nin bunu ‘tercümenin kuru ifadesi’ni ve ‘yabancı koku’yu ortadan kaldırarak yaptığını belirtmektedir. Bu noktada Reşat Nuri’nin ‘güzel dilimizi en iyi yazarlardan’ biri olmasına yapılan vurgu dikkat çekmektedir. Bu işlemin sonucunda ortaya çıkan eser ise ‘bir Türk edebiyatı eseri’ olarak nitelenmektedir. Reşat Nuri’nin eserlerinden ‘karakteristik’ parçaları dikkatle seçip çevirerek oluşturduğu belirtilen Octave Aubry’nin *Le grand amour caché de Napoléon: Marie Walewska* [Napolyon’un Büyük Gizli Aşkı: Marie Walewska] (1925), *Le roman de Napoléon. Bonaparte et Joséphine* [Napolyon’un Romanı. Bonaparte ve Joséphine] (1927), *Napoléon III* [III. Napolyon] (1929), *Sainte-Hélène Tome 1, La Captivité de Napoléon* [Sainte-Hélène 1. Cilt, Napolyon’un Tutsaklığı] (1935), *Sainte-Hélène Tome 2, La Mort de l’Empereur* [Sainte-Hélène 2. Cilt,

İmparatorun Ölümü] (1935), *Napoléon et son temps* [*Napolyon ve Zamanı*] (1936), *Le roman de Napoléon* [*Napolyon'un Romanı*] (1939) ve *Vie privée de Napoléon* [*Napolyon'un Özel Hayatı*] (1939) gibi başlığında doğrudan Napolyon'a gönderme yapan eserlerinin olduğu görülmektedir (Octave Aubry, [10.05.2021])⁵⁵.

Napoleon'un Düşünceleri üzerinde yapılan metinsel incelemede metnin “Kendisi İçin” (Güntekin, 1943, 5-9), “Harbe Dair” (Güntekin, 1943, 10-19), “Düşünceler” (Güntekin, 1943, 20-26), “Portreler ve Hükümler” (Güntekin, 1943, 27-34), “Sainte Helene” (Güntekin, 1943, 35-43) ve “Vasiyetname” (Güntekin, 1943, 44-57) şeklindeki altı başlıktan oluştuğu görülmüştür. “Kendisi İçin” başlıklı ilk bölümde Napolyon’un kendisi hakkında dile getirdiği düşüncelere 13 farklı başlıksız bölüm dâhilinde yer verilmektedir. “Harbe Dair” başlıklı bölümde Napolyon’un savaşıla ilgili görüşleri 35 başlıksız bölüm içerisinde sunulurken “Düşünceler” başlıklı üçüncü bölümde 37 farklı konudaki düşüncelerine yer verilmektedir. İlk üç bölümün herhangi bir başlıklı alt bölümü yokken “Portreler ve Hükümler” bölümünde “Cesar”, “Tacite”, “Dördüncü Henri”, “Conde ve Turenne”, “Frederik II”, “Dante”, “La Fontaine”, “Tarih” ve “Trajedi” başlıklı alt bölümlere rastlanmaktadır. “Sainte Helene” bölümünün alt bölümleri ise “Hudson Lorge’a”, “Longwood Konuşması”, “10 Ağustos”, “İngiltere’ye Çıkış”, “Rusya Harbi”, “Fransa ve Ben”, “Napolyon’un Eseri” ve “Napolyon’un Müdafaası” başlıklarından oluşmaktadır. Son bölüm olan “Vasiyetname” başlığı altında ise “Oğluma Nasihatler” ve “Son Kelimeler” alt bölümleri görülmektedir. Alt bölümlerinden 13’ünün altında “Sainte-Hélène’de [...’e/’a] dikte etmiştir” ibaresi ile Napolyon’un ilgili sözleri söyleyerek yazdırdığı isimlerin belirtildiği görülmektedir. Napolyon’un sürgüne gönderildiği yer olan Sainte-Hélène adası gibi yer bilgisinin olmadığı ancak Napolyon’un söyleyerek yazdırdığı kişilerin ismine rastlanan iki alt bölüm daha söz konusudur. Gerek kitabın ana bölümlerinden olan “Sainte Helene” başlığı altında sekiz alt bölümün olması, gerekse toplam on üç alt bölümün altında Napolyon’un sözlerini dikte ettiği yer olarak Sainte-Hélène bilgisinin olması Reşat Nuri’nin kaynak metin olarak kullandığı eserlerin arasında Aubry’nin Napolyon’un bu adadaki sürgün dönemine dair kaleme aldığı *Sainte-Hélène Tome 1, La Captivité de Napoléon* [*Sainte-Hélène 1. Cilt,*

⁵⁵ Romancı olmasının yanı sıra tarihçi kimliği de bulunan Octave Aubry’nin başlığında doğrudan Napolyon’un adı geçmese de Fransa tarihi üzerine Napolyon’un görüş ve sözlerini içerebilecek farklı eserleri de söz konusudur. Bu anlamda, Reşat Nuri’nin kaynak metin olarak kullanmış olabileceği eserler sadece burada belirtilenle sınırlı değildir.

Napolyon'un Tutsaklığı] (1935) ve *Sainte-Hélène Tome 2, La Mort de l'Empereur* [*Sainte-Hélène 2. Cilt, İmparatorun Ölümü*] (1935) başlıklı eserlerin olabileceğini düşündürmektedir⁵⁶.

6.4. *Harabelerin Çiçeği* (1953)

Harabelerin Çiçeği ilk olarak 1919 yılında *Zaman* gazetesinde “Cemil Nimet” takma adıyla⁵⁷ tefrika edilirken romanın kitap şeklindeki basımı ise 1953 yılında yazarı Reşat Nuri olarak Hâdisi Yayinevi tarafından yapılmıştır (Kanter, 2019, 55). Bu eser için Emil (1984, 1) “yarı telif, yarı tercüme” tanımlamasında bulunurken Naci’ye (2003, 21) göre “*Harabelerin Çiçeği*’nin Reşat Nuri’nin romanları listesinden çıkarılması gerekir” çünkü eser bir “uyarlama[dır]”. Türk edebiyat ve kültür dizgesinde ‘bir Reşat Nuri romanı’ olarak varlığını sürdüren (Bkz. Ek 14) eserin bu tartışmalı yönlerine hem eserin “Bu Roman Nasıl Doğdu” başlıklı ön sözünde hem de Reşat Nuri tarafından 1954 yılında kaleme alınan “İlk Gözağrılarım” başlıklı yazının “İlk Romanım” (Güntekin, 1989, 135-136) başlıklı bölümünde değinilmektedir. Söz konusu ön sözde ifade edilenlere göre Reşat Nuri romanın ana karakterini zihninde Galatasaray’da ayakkabılarını boyattığı, yüzü bir kaza sonucunda yanmış bir çocuğu görmesiyle yaratıp geliştirdiğini ve bundan “pek mükemmel bir roman hazırlayabileceği[ni]” düşündüğünü, bu nedenle de bu konuyu bir arkadaşına açtığını belirtmiştir (Güntekin, 1953, 7). Ancak arkadaşının verdiği karşılık onu şaşırtmıştır: “Aman, dedi. Sakın ha, *Gangue* isimli meşhur bir romanın kahramanı da aşağı yukarı bu senin kahramanının benzeri. Yüzü, bir kaza neticesinde yanmış bir adamın hayatını anlatır. Ona göre davran!” (Güntekin, 1953, 7).

⁵⁶ *Napoleon'un Düşünceleri*’ndeki “Longvood Konuşması” alt başlığında yer verilen içeriğin (“... Evet, Birinci Konsül iken, evlendiğim zaman, Roma kıralının doğuşunda mesut oldum. Fakat o zaman kâfi derecede kuvvetli değildim. Tilsit belki daha iyi oldu; hele Eylan’da bir hayatın birçok sıcağını, soğuğunu görmüş, hayli sıkıntılar çekmişim; muzafferdim; kanunlar dikte ediyordum; imparatorlar, kırıllar bana kur yapıyorlardı. Belki İtalya’daki zaferlerimden sonra gerçekten daha fazla mesut oldum. O ne coşkunluktu; o ne yaşasın İtalya’nın kurtarıcısı feryatları idi! Yirmi beş yaşında! Ben ne olacağımı o zamandan keşif ve tahmin etmişim. Havalarda uçuyormuşum gibi dünyanın ayaklarım altından kaçtığını hissediyordum.”) (Güntekin, 1943, 37; vurgu yazara aittir) Fransızca karşılığına *Sainte-Hélène Tome 2, La Mort de l'Empereur*’ün [*Sainte-Hélène 2. Cilt, İmparatorun Ölümü*] 2017 yılında Frédérique Patat tarafından yayımlanan versiyonunun birinci bölümünde rastlanmaktadır: “[...] j’ai été heureux Premier Consul, au mariage, à la venue du roi de Rome, mais alors je n’étais pas assez d’aplomb. Peut-être est-ce à Tilsitt; je venais d’éprouver des vicissitudes, des soucis, à Eylau entre autres, et je me trouvais victorieux, dictant des lois, ayant des empereurs et des rois pour me faire la cour... Peut-être ai-je réellement plus joui après mes victoires en Italie. Quel enthousiasme, que de cris de: ‘Vive le libérateur de l’Italie!’ A vingt-cinq ans! Dès lors j’ai prévu ce que je pourrais devenir. Je voyais déjà le monde fuir sous moi comme si j’étais emporté dans les airs...” (Aubry, 2017, 20-21).

⁵⁷ Reşat Nuri’nin eserlerinde kullandığı takma adları kapsamlı şekilde ele alan bir çalışma için bkz. Karaburgu (2006).

Bu sözleri duyan Reşat Nuri romana başlamadan önce *Gangue*'ı okumuş ve benzerlik olduğunu görmüştür. *Gangue*'ın “mevzuu[n]un çok dışında kal[an]” eserini “*Gangue*'dan da **mülhem olarak** bir nam-ı müstearla yazmaya karar ver[miştir]” (Güntekin, 1953, 8; vurgu bana aittir).

“İlk Romanım” başlıklı yazısında ise Reşat Nuri eserin tefrika edilme sürecine dâhil edilmesinin kendisine gelen “tercüme veya adapte bir roman” talebi üzerine gerçekleştiğini belirtmektedir:

“Bir iki sene sonra *Zaman* gazetesi benden **tercüme veya adapte bir roman** istiyor. Bu kazaya uğramış zavallı romanı hatırlıyor ve ‘*Harabelerin Çiçeği*’ adı ile gazeteye veriyorum. Fakat o artık **benim değildir**, Cemil Nîmet diye vücudu olmayan bir adamındır. [...] Gerçekte **benim ilk romanım**⁵⁸, garip bir kazaya uğrayan bu *Harabelerin Çiçeği*’dir” (1989, 136; vurgu bana aittir).

Reşat Nuri’nin başka bir eserden ‘mülhem’, ‘tercüme veya adapte’ bir eser olarak nitelediği ve ‘benim değil’ dediği *Harabelerin Çiçeği* ile arasına tefrika edildiği dönemde kendi ismini kullanmayacak kadar mesafe koyması dikkat çekicidir. Reşat Nuri’nin benzer tutumunu adapte olan diğer eserlerde sürdürdüğü, Hikmet Feridun’un ilk olarak 1933 yılında *Muhit* dergisinde kaleme aldığı ve Reşat Nuri’ye yönelik “iftiralar[ı]” reddettiği “Reşat Nuri Nasıl Yazdığını Anlatıyor” başlıklı yazıda şu şekilde ifade edilmektedir:

“Reşat Nuri’nin aleyhinde tenkit yürütmek isteyenlerin ileri sürdükleri bir tez de adapte meselesidir. Bu sahada en masum romancı olduğu halde Reşat Nuri birçok iftiralara uğramıştır. Kimi (*Çalı Kuşu*) adaptedir dedi. Fakat bu iddianın sonu gelmedi. Geçenlerde bir muharrir arkadaş da Reşat Nuri’nin **Karanlık Kuyu** ismindeki piyesini bir ecnebi eserden çaldığını yazıyordu. *Çalı Kuşu* müellifinin söylediği gibi bu eser adaptedir. Daha bunun gibi Reşat Nuri’nin birkaç adapte piyesi daha vardır: **Bahar Hastalığı, Bir Gece Faciası**. Fakat Reşat Nuri bunların altına imzasını atmamıştır. Bunların muharriri **Mehmet Ferit** beydir. Mehmet Ferit, Reşat Nuri’nin adaptelere mahsus nam-ı müstearıdır. San’atkâr titiz bir itina ile kat’iyen telif eserlerinin adapteleriyle karışmamasına dikkat eder. *Karanlık Kuyu*’da Reşat Nuri’nin hiçbir iddiası yoktur” (Feridun, 1957, 12; vurgu yazara aittir).

Harabelerin Çiçeği’nin⁵⁹ 1953 yılından itibaren yapılmaya başlanan kitap baskılarının ise ‘tercüme’ veya ‘adapte’ gibi bir ibare olmaksızın yazarı Reşat Nuri olan bir roman olarak yayımlandığı görülmektedir (Bkz. Ek 14).

⁵⁸ Reşat Nuri’nin buradaki “ilk romanım” vurgusunu ilk romanı olarak kendisinin de “İlk Romanımın Romanı” başlığıyla ön söz yazdığı ve tefrika şeklinde ilk olarak 1920 yılında yayımlanan *Gizli El*’in kabul ediliyor olması bağlamında yaptığı düşünülmektedir.

⁵⁹ Kanter (2019, 196) *Harabelerin Çiçeği*’nin aynı zamanda yazarın farklı bir eserine daha kaynaklık ettiğini belirterek *Bir Kadın Düşmanı*’nın (1927) “*Harabelerin Çiçeği* romanının vaka bakımından kopyası gibi” olduğunu ve yazarın “vakasını ve şeklini değiştirerek” bu eseri ortaya koyduğunu belirtmektedir.

6.5. Tartışma ve Sonuç

Çalikuşu'nun 'esinlenerek yeniden yazılmış' veya 'örnek alınarak yazılmış' bir metin olduğu varsayımı üzerine yapılan incelemede *Çalikuşu* ile *La Passagère* arasında değişen derecelerde dönüşüm içerdiği görülen paralelliklerin olduğu gözlemlenmiştir. Bu bağlamda Reşat Nuri'nin bulunduğu işlemin, kendisinin 'adaptasyon' ve 'romandan piyes çıkarmak' gibi çeşitli metin üretim biçimlerini tanımlarken kullandığı "şahıslardan ancak bir kısmını alarak [...] yeni insanlar haline sok[mak], sonra da esere yeni hayatlarının dinamizmini getirecek birkaç yeni şahsı ilave ederek bir yeni personel kadrosu yap[mak]" (Güntekin, 1976g, 115), yabancı bir "eseri ecnebi kokusu bırakmadan tamamıyla hayatımıza ve ruhumuza nak[letmek]" (Güntekin, 1976ç, 351), yabancı eserlerin "yalnız ruh ve iskeletlerini alarak onları kendi memleketinin eti, kanı ve sinirleri ile yeniden yaşatma[k] ve yerileştirme[k]" (Güntekin, 1976f, 387), "şahısları değiştire[rek], hatta eserin ruhunu büsbütün değiştir[erek] [...] konunun ana çizgilerini kendi ifade etmek istediği bir fikre kalıp olarak kullan[mak]" (Güntekin, 1976e, 417), "[b]ir maceraperestin karakterini yahut bir resmi dairenin iç yüzünü, bir ruhun buhranlarını gösteren bir eser[i] [...] hayatımıza uydur[mak]" (Güntekin, 1976a, 495) gibi süreçlerle ilişkilendirilmesi mümkün gözükmektedir. Bu işlemler yoluyla gerçekleştirilen metin üretiminin ise Osmanlı-Türk çeviri geleneği çerçevesinde "çoğunlukla yabancı sayılabilecek kaynak ya da kaynaklara dayana[rak], kısmen terceme [yaparak], kısmen [kendi] katkıları[nı] yaparak" (Paker, 2014, 38) bulunulan ve "terceme yollu bir sahiplenme" (Paker, 2014, 56-57) olarak tanımlanan 'te'lif' pratiği ile paralellikler gösterdiği söylenebilir. "Hem 'kelimesi kelimesine' dilden dile aktarımı, hem de kaynak metne bir ölçüde bağlı kalarak ama aynı zamanda *terceme* edenin kişisel görüşlerine ya da başka kaynaklara dayanarak genişletilmesini, ya da eksiltilecek üretilmesini" kapsadığı ifade edilen 'terceme' olgusu çerçevesinde aynı zamanda "kaynak metinden farklılığa, değişikliğe" (Paker, 2014, 42) yapılan vurgunun da *Çalikuşu* ile *La Passagère* arasındaki ilişki bağlamında karşılık bulduğu savunulabilir. İki metin arasında bulunduğu varsayılan ilişki üzerine gerçekleştirilen metinsel incelemede de gözlemlendiği gibi, Reşat Nuri'nin söz konusu varsayılan kaynak metinden "farklı yollardan ve [onu] değişimlere uğrat[mak]" (Paker, 2014, 44) suretiyle yararlandığı iddia edilebilecekken, bu anlayış sonucunda ortaya çıkan *Çalikuşu* kaynak metinle karşılaştırıldığında ise "benzerlik içinde benzemezlik, yani

özgünlük alanları da fark edil[ebilmektedir]” (Paker, 2014, 69). *Çalığışu*’nun sözü edilen ‘benzemezlik’ ve ‘özgünlük’ alanlarıyla bir “Türk romanı” (Arslan, 2009, 70; Abir, 2012, 344), “yerli bir eser” (Arslan, 2009, 71) ve “Türk romanının ilk ideal kahramanı” (Karaosmanoğlu, 1956) olarak varlığını sürdürdüğü söylenebilir.

Yazarın bir diğer metin üretim yöntemi olarak tespit edilen ‘mülhem olarak yazma’ yoluyla üretilen, Reşat Nuri’nin başlangıçta ‘tercüme veya adapte bir roman’ olarak nitelediği, günümüzde ise bir Reşat Nuri romanı olarak Türk edebiyat ve kültür dizgesindeki varlığını sürdüren *Harabelerin Çiçeği*’nin de yine ‘terceme’ yoluyla katkılı aktarım ve sahiplenmenin şekillendirdiği ‘te’lif pratiği (Paker, 2014) ile ilişkilendirilebileceği söylenebilir. Bu roman bağlamında Reşat Nuri’nin kullandığı ‘mülhem olarak yazma’ ve ‘adapte’ gibi terimler, Osmanlı-Türk çeviri geleneği dâhilinde uygulandığı belirtilen stratejilerden ‘imtisal’ (model alarak yazma), ‘tanzir/nazire’ (kaynak metindeki hikâyenin, temanın ya da olay örgüsünün kullanılarak erek kültür ve edebiyat ortamıyla uyumlu olacak şekilde değiştirilebildiği öykünerek yazma) ve ‘iktibas’ (ödünç alarak yazma) (Demircioğlu, 2005) gibi stratejilerle ilişkili görülebilir.

‘Fransızcadan nakledildiği’ belirtilen ancak belirli bir kaynak metin bilgisi söz konusu olmayan *Tolstoy: Hayatı ve Eserleri* ile *İbsen: Hayatı ve Eserleri*’nin ne kadarının ne türden bir çeviri işlemiyle Fransızca kaynaklardan aktarıldığını kesin olarak söylemek mevcut bilgiler ışığında mümkün gözükme de erek metinler üzerine yapılan inceleme sonucunda bu iki eserin çeşitli biçimlerde yapılan çevirilerle meydana getirildiği savunulabilir. Ele alınan iki eserin kapakları, dâhil oldukları seriye ait tanıtım yazısı ve metin içerisinde anlatıcı(lar) açısından tespit edilen unsurlar birlikte değerlendirildiğinde söz konusu kitapların Reşat Nuri tarafından bazen açıkça belirtilen, bazen ise belirtilmeyen çeşitli kaynaklardan içeriklerin yer yer alıntılar şeklinde çevrilerek, yer yer “vecizeler halinde” (Güntekin, 1933a, 54) çevrilerek, yer yer de aktarılan görüşler üzerine çıkarımsal, eleştirel ve yorumlayıcı değerlendirmelerin metne dâhil edilmesi yoluyla oluşturulduğu söylenebilir. Reşat Nuri’nin kaynak olarak aldığı metinleri “kişisel görüşlerine ya da başka kaynaklara dayanarak genişlet[tiği]” (Paker, 2014, 42), “kendi uygun gördü[ğü] doğrultuda genişlet[tiği], eksilt[tiği], başka kaynaklarla besle[diği]” (Paker, 2014, 43), yani ‘terceme’ yollu sahiplenmeyi içeren ‘te’lif metin üretimine paralel bir yaklaşım sergilediği düşünülebilir. Nitekim her iki eserin sahip olduğu

gözlemlenen ve dâhil oldukları serinin tanıtımı kapsamında da vurgulanan ‘seçici’ ve ‘özetleyici’ nitelikler (Güntekin, 1933a; Kanaat Kütüphanesi Sizi Yeni Neşriyatını Okumağa Davet Ediyor, [23.02.2021]) ile *Tolstoy: Hayatı ve Eserleri*’nde gözlemlenen çıkarımsal, eleştirel ve yorumlayıcı değerlendirmelerin Osmanlı-Türk çeviri geleneği dâhilinde tanımlanan ‘tasnif’ (yapısal ve tematik dışarıdan alım ya da yeniden düzenleme/derleme veya yeniden yazma), ‘hulâsa/telhis’ (özetleme) ve ‘şerh’ (yorumlama) gibi stratejilerle (Demircioğlu, 2005) ilişkilendirilmesi mümkün görünmektedir. Söz konusu iki eserin Reşat Nuri’nin çevirdiği diğer eserlerden farklı olarak ‘tercüme’, ‘çeviri’, ‘çeviren’, ‘tercüme eden’ gibi ibareler yerine ‘nakleden’⁶⁰ gibi bir tanımlama ile yayımlanmış olmasının da yazarın bu eserleri bir bütün olarak kaynak dil ve kültürde bulundukları hâli ile çevirmek yerine belirtilen türden işlemleri gerçekleştirerek çeviri yoluyla Türkçeye kazandırması ile ilişkili olduğu düşünülebilir.

Napoleon’un Düşünceleri ise belirli temalar odağında farklı kaynaklardan metin içeriklerinin derlendiği⁶¹, bunların yeniden düzenlenerek bir yeniden yazımının gerçekleştirildiği bir eser olarak görülebilir. Kapağında eser sahibi olarak sadece Reşat Nuri’nin adı görülen *Napoleon’un Düşünceleri*, yazarın “Octave Aubry’nin eserlerinden seçerek” meydana getirdiği, “hiçbir yabancı koku taşımayan bir Türk edebiyatı eseri” (Simavi, 1943, 3-4) olarak tanımlanması itibarıyla yabancı kaynaklardan çeviri yoluyla üretilen bir katkılı aktarım ve sahiplenme edimi olarak ‘te’lif pratiği ile ilişkilendirilebilir. Metin incelemesinden elde edilen bulgulardan hareketle eserde, Osmanlı-Türk çeviri geleneği kapsamında “yapısal ve tematik dışarıdan alım ya da yeniden düzenleme/derleme veya yeniden yazma” şeklinde

⁶⁰ ‘Nak[i]l’ teriminin 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarındaki çeşitli sözlüklerde (örn. Hüseyin Hüsni’nün hazırladığı *İlaveli Müntehabat-ı Lügat-ı Osmanîye*, Şemseddin Sâmî’nin hazırladığı *Kamûs-ı Türkî*, Ali Seydi tarafından hazırlanan *Kamus-ı Osmanî*) “terceme etmek ve başka lisana çevirmek”, “bir lisandan diğer bir lisana geçirme, terceme” ve “terceme etme, bir lisandan diğer lisana çevirme” şeklinde tanımlarına rastlanırken (Demircioğlu, 2005, 140-141), Ahmed Midhat ‘nakil’ işleminin “harfî harfine nakletmek” ve “mealên nakletmek” şeklinde farklı türlerinin olduğunu belirtmiştir (Demircioğlu, 2005, 156). Şehnaz Tahir Gürçağlar ise ‘nakil’in “çeviriye ilişkin çeşitli kavramlar arasındaki konumunu ve anlamını saptamak açısından [...] sorunlu” bir terim olduğunu belirtmekte, bu terimin Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde hem ‘telif’ hem de ‘çeviri’ eserlere karşılık gelecek şekilde kullanıldığını ifade etmektedir (2018, 148-149). Tahir Gürçağlar terimin erken Cumhuriyet döneminde “Türkçeye aktarmak”, “çevir[mek]” anlamlarına gelecek şekilde kullanımlarının olduğunu belirtirken ‘nakil’in bazen de yabancı karakterler içeren ancak kaynağı belirsiz olan eserler için kullanıldığını, zaman içerisinde ise “sadık tercüme” ile ikili karşıtlık içerisinde “serbest tercüme”yi kastetmek üzere kullanılmaya başlandığını, hatta 1950’li yıllardan itibaren sadece bu anlamda kullanımına başlandığını vurgulamaktadır (2018, 149).

⁶¹ Reşat Nuri’nin farklı kaynaklardan metinleri çeviri yoluyla bir araya getirerek kendi katkılarıyla ürettiği *Fransız Edebiyatı Antolojisi* (3 cilt, 1929, 1930, 1931) ve *Üç Asırlık Fransız Edebiyatı* (3 cilt, 1932) da burada ele alınan metin üretim biçimleriyle ilişkilendirilebilir niteliktedir.

karşılaşılan ‘tasnif’ (Demircioğlu, 2005, 330) stratejisiyle paralellik kurulabilecek bir yaklaşımın benimsendiği söylenebilir.

Reşat Nuri’nin dillerarası çeviri bağlamında irdelenen bu beş eserinde değişen biçimlerde etkinliğini gösteren olgulardan birinin de ‘sahiplenme’ olduğu iddia edilebilir. İlk olarak *Çalikuşu* ile ona kaynaklık ettiği varsayılan *La Passagère* arasında var olduğu iddia edilen ilişki üzerinden yapılan incelemenin, söz konusu varsayım dâhilinde, Reşat Nuri açısından milli karakterlere, milli koşullara, milli mekânlara, milli sorunlara, milli ideallere, milli hedeflere dönüştürülerek gerçekleştirilen bir sahiplenme teşebbüsüne işaret ettiği söylenebilir. Türk edebiyat ve kültür dizgesi açısından bir değerlendirme yapıldığında ise *Çalikuşu*’nun ‘Türk romanına dönüştürülmüş’ bir roman olarak sahiplenildiği; eserin *La Passagère* ile arasındaki söz konusu ilişkinin varlığı kabul edilmesine rağmen bir Türk edebiyatı eseri olarak ‘sahipliğinden vazgeçilmeyen’ (Krş. Arslan, 2009; Abir, 2012) bir konumunun olduğu savunulabilir. *Harabelerin Çiçeği* açısından düşünüldüğünde, Reşat Nuri bu romanının 1919 yılında yazdığı ilk hâlini ‘tercüme veya adapte’ olarak tanımlayarak tefrikasını takma adla yayımlatacak kadar ‘kendisinden ayırmıştır’. 1953 yılında ise roman bu türden adlandırmalara yer verilmeksizin telif bir eser olarak yayımlanmıştır. Bu ‘sahiplenme’ sürecine karşın Reşat Nuri’nin 1954 yılında *Gizli El*’e yazdığı ön sözde ‘ilk romanı’ olarak tefrika şeklinde 1919’da yayımlanan *Harabelerin Çiçeği*’ni değil de 1920 yılında yayımlanan *Gizli El*’i belirtmesinin ‘sahiplenme’ olgusunun çekince içerisinde, “sahip(siz)len(dir)me” (Derrida, 2014, 24) biçiminde gerçekleştiğine işaret ettiği savunulabilir.

Tolstoy: Hayatı ve Eserleri, *İbsen: Hayatı ve Eserleri* ve *Napoleon’un Düşünceleri* bağlamında da Reşat Nuri açısından ‘sahiplenme’ olgusunun öne çıktığı söylenebilir. Nitekim eserlerin sunuluşlarında Reşat Nuri ismi dışında belirli bir kaynak metin bilgisine yer verilmemektedir. *Tolstoy: Hayatı ve Eserleri* ile *İbsen: Hayatı ve Eserleri* için metin üzerindeki otorite sahibi tek kişi olarak Reşat Nuri gözükmektedir. *Napoleon’un Düşünceleri*’nin ön sözünde derleme yapılan metinlerin ‘sahibine’ dair bilgi sunulsa da eserin sunuluşu ile içerik ve yapısının belirlenmesi ve oluşturulması açısından Reşat Nuri’ye atfedilen rol ve ortaya çıkan esere dair yapılan ‘hiçbir yabancı koku taşımayan bir Türk edebiyatı eseri’ nitelmesi hem Reşat Nuri’ye hem de Türk edebiyatına yönelik bir sahiplenme arayışının söz konusu olduğunu göstermektedir. Ayrıca *Tolstoy: Hayatı ve Eserleri* ve *İbsen:*

Hayatı ve Eserleri'nin çıktığı seriye dair yapılan “herkesin bilmesi icap eden mevzular” (Güntekin, 1933a) vurgusu ile *Napoleon'un Düşünceleri*'nin ön sözünde geçen “Napoleon'un makul ve güzel sözleri”, “sulh ve harp hakkındaki düşünce ve vecizeleri” ve “yüksek bir edebi kıymeti haiz olan sözleri” (Simavi, 1943, 3-4) şeklindeki kriterler özellikle seçim ve derleme yoluyla (Krş. ‘tasnif’ [Demircioğlu, 2005]) oluşturulan çeviri eserlerde ‘neyin seçildiği’ ve ‘neden seçildiği’ soruları bağlamında ‘sahiplen(dir)me’ arayışını ön plana çıkarmaktadır. Nitekim bu eserler bağlamında erek metne dâhil edilen ve edilmeyen unsurların her birinin erek kitlenin ‘öğrenme(me)si’, ‘bilme(me)si’, ‘benimse(me)mesi’ gerekenler açısından bir ‘sahiplendirme’ arayışı ile şekillendiği söylenebilir. ‘Sahiplendirilecek’ olanların belirleyicisi ise sözü edilen eserlerde karar alıcı ve otorite konumunda bulunduğu görülen Reşat Nuri'nin seçime konu unsurlardan ait olduğu ve davranışını belirleyen erek kültür (normları) dâhilinde ‘sahiplendikleri’ ve ‘sahiplen(e)medikleri’ olacaktır.

7. SONUÇ

Reşat Nuri'nin diliçi ve/veya dillerarası aktarım ile oluşturulduğu varsayılan eserlerini araştırma nesnesi olarak ele alarak yazarın diliçi ve dillerarası çevirileri üzerine betimleyici ve tarihsel bir çalışma yapan bu tezde yazarın genel olarak 20. yüzyılın ilk yarısında gerçekleştirdiği çeviri (yoluyla) metin üretim biçimlerine yönelik nitelime ve kavramsallaştırmaların ve söz konusu metinlerle ilişkilendirilebilecek çeviri(bilim) kavramlarının (yeniden) ele alınması, bu metinlerin Osmanlı-Türk çeviri tarihi özelinde çeviri(bilim) bağlamında sordurabileceği soruların ve sunabileceği cevapların keşfedilmesi amaçlanmıştır. Bu amaçla, yazarın diliçi ve dillerarası düzeyde çeşitli aktarım biçimlerini barındırdığı ifade edilerek 'orijinal', 'yerli', 'telif', 'yarı telif', 'yarı tercüme', 'adaptasyon/uyarlama', 'kopya', 'esinlenme', 'örnek alma' ve 'yeniden yazım' gibi kavramlarla nitelenen eserlerine ve metin üretim biçimlerine yönelik olarak çeviribilim bakış açısıyla bütüncül bir irdeleme gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda, Reşat Nuri'nin çeşitli eserlerinin sunuluşunda ve/veya çeviriye dair kavram ve olgular üzerine söylemlerinde karşılaşılan, çeviribilim bağlamında daha önce kavramsallaştırılmamış veya mevcut kavramsallaştırmalara yeni boyutlar getirebilecek adlandırmalar mercek altına alınmıştır. İncelemeye konu olan eserlerin üretildiği genel olarak 20. yüzyılın ilk yarısını kapsayan dönemin kültürel ve toplumsal anlamda olduğu kadar çeviri (yoluyla) metin üretimi açısından nasıl görülebileceği de Reşat Nuri'nin çeviriye ilişkin eylem ve söylemleri üzerinden sorgulamaya açılmıştır.

Öncelikle Reşat Nuri'nin diliçi çevirilerinin hangi adlandırma ve nitelimelemlerle yayımlandığına dair yapılan inceleme sonucunda diliçi çeviri olduğu varsayılarak araştırmaya konu edilen eserlerinin hiçbirinin 'diliçi çeviri' şeklinde bir adlandırmayla yayımlanmadığı veya değerlendirilmediği tespit edilmiştir. Söz konusu eserler nitelenirken 'yeniden yazma', 'restorasyon', 'romandan piyes çıkarma' ve 'romana çevirme' gibi ibarelerin kullanıldığı görülmüştür. Reşat Nuri'nin sansüre maruz kalarak yaptığı ilk diliçi çeviri işlemini *Gizli El*'de

gerçekleştirdiği ve bu işlemi tanımlamak için ‘yeniden yazım’ nitelemesinde bulunduğu tespit edilmiştir. *Gizli El*’in Dil Devrimi sürecinde yazarın kendisince ikinci kez gerçekleştirilen diliçi çevirisi de Türk edebiyat ve kültür dizgesinde ‘yeniden yazım’ olarak tanımlanmıştır. *Çalığışu*’nun doğuşu olarak görülebilecek *İstanbul Kızı*’ndan yapılan diliçi çevirisi yazar tarafından ‘romana çevirme’ olarak adlandırılırken eserin Latin harflerinin kabulünden sonra geçtiği diliçi çeviri işlemi ise *Gizli El*’de olduğu gibi yine ‘yeniden yazım’ olarak nitelenmiştir. *Eski Hastalık*’ı *Eski Şarkı* adıyla, *Yaprak Dökümü*’nü ise aynı adla tiyatro oyununa çevirerek gerçekleştirdiği diliçi çeviri işlemleri ise Reşat Nuri tarafından ‘romandan piyes çıkarma’ olarak tanımlanmıştır. Son olarak Reşat Nuri’nin Namık Kemal’in *Akif Bey* adlı oyunu üzerindeki diliçi çevirisi ise eserin kapağında ‘yeniden sahneye tatbik etme’ olarak sunulurken Reşat Nuri tarafından ‘restorasyon’ olarak ifade edilmiştir.

Belirtilen çeşitlilikteki adlandırma ve nitelemelerin söz konusu olduğu eserler birer diliçi çeviri olarak varsayıldıklarında hem yeni kavramsallaştırmaların önünü açmış hem de çeşitli çeviri(bilim) kavram ve olgularının farklı boyutlarını ortaya koymuştur. Bu bağlamda tezde Reşat Nuri tarafından kendi eserleri üzerinde gerçekleştirilen diliçi yeniden yazımların birer “diliçi öz-çeviri” (Canlı, 2018, 59; 2019) olarak kabul edilmesinin ardından yazarın *İstanbul Kızı* başlıklı piyesini *Çalığışu*’na çevirmek üzere yaptığı öz-çeviri işlemini tanımlamak üzere ‘türlerarası öz-çeviri’ (*intergenre self-translation*) kavramı, söz konusu öz-çeviri işlemini gerçekleştiren Reşat Nuri’yi tanımlamak üzere ise ‘türlerarası öz-çeviri yazar’ (*intergenre-auto-translaauthor*) kavramı önerilmiştir. *Gizli El* ise biri doğrudan özgün metinden, diğeri ise diliçi çeviri metinden olmak üzere öz-çeviriye kaynaklık eden metinlerin mahiyeti açısından geçirmiş olduğu iki farklı öz-çeviri süreci nedeniyle öz-çeviri bağlamında yeni bir kavramsallaştırmanın önünü açmıştır. Buna göre Reşat Nuri’nin doğrudan özgün metinden 1920 yılında yaptığı öz-çeviri işlemi için ‘doğrudan öz-çeviri’ (*direct self-translation*), hâlihazırda zaten çeviri olan metinden 1954 yılında yaptığı öz-çeviri için ise ‘dolaylı öz-çeviri’ (*indirect self-translation*) kavramı önerilmiştir.

Çalığışu’nda ve *Gizli El*’de gerçekleşen öz-çeviri süreçlerinin öz-çevirinin nedenleri üzerine dillerarası boyutla sınırlı bakış açısına dayalı olarak geliştirilen sınıflandırmaların kapsamına tam olarak girmediği tespit edilmiştir. *Çalığışu*’nda gerçekleşen iki öz-çeviri sürecinden ilkinin eserin tiyatro oyunu olarak sahnelenmeye

uygun bulunmamasından, ikincisinin ise temelde patronajın etkisi ve kontrolü altında ancak aynı zamanda yazarın biçimsel değişiklik niyetiyle gerçekleştiği görülmüştür. *Gizli El*'de ise ilk öz-çeviri süreci yazarın sansüre boyun eğmesi sonucunda gerçekleşirken ikinci öz-çeviri sürecinin yazarın eserini en başta boyun eğdiği sansürden kurtarma girişiminde bulunarak ilk, özgün hâline geri çevirme isteğinden kaynaklanmış olabileceği sonucuna varılmıştır. Bu anlamda, “yapısı ve sınırları kesinkes belirlenmiş ol[mayan]” (Even-Zohar, 2012, 131) öz-çeviri dillerarası, diliçi, göstergelerarası ve türlerarası gibi tüm düzeylerde gerçekleşebileceği için ve de çeviriye konu olabilecek her durum öz-çeviriye de konu olabileceği için bu konuda yapılacak ‘sınırları kesinkes belirlenmiş’ herhangi bir sınıflandırmanın her zaman geçerli olacak bir sonuç doğurmayacağı, zamana ve kültüre bağımlı bir olgu olarak (öz-)çevirinin doğasının sabit olmadığı savunulabilir.

Tezde literatürde öz-çeviriye ‘öz-çeviri bir çeviri midir yoksa yeniden yazım mı?’ şeklindeki sorularla ikili karşıtlık içinde ele alan çalışmalara karşı çıkılarak Reşat Nuri’nin (öz-)çeviri yaparken aynı zamanda bir ‘yeniden yazım’ işlemi içinde bulunduğu savunulmuş, bir (öz-)çevirmenin metni üzerinde bulunduğu müdahalelerin nitelik ya da niceliği ile metnin mahiyetinin bir ‘çeviri’ değil de ‘yeniden yazım’ olması arasında bir ilişkinin olmadığı ortaya koyulmuştur. Öz-çevirinin ‘uç’ ve ‘olağan dışı’ olarak görülmesinin de bu yaklaşım ile ilişkili olduğu iddia edilmiş, bu bağlamda ‘uç’a karşı ‘normal’in, ‘olağan dışı’na karşı ‘olağan’ın belirleyicisinin çeviriye dillerarası birebir aktarımla sınırlandıran ve öz-çevirinin tamamen yazarın ‘otorite’, ‘niyet’ ve ‘kontrol’ü dâhilinde gerçekleştiğini varsayan düşünce olduğu savunulmuştur. Öz-çevirmenin niyetinin kontrol faktörlerinin de etkisiyle aynı dil ve kültür içerisinde dahi farklılaşabileceği ve tarihsel niteliği görüldüğünden belirli bir zamanda belirli koşulların şekillendirdiği bir niyete dayalı olarak üretilen bir metnin (öz-)çevirisi açısından otoritenin geçmişte kalan söz konusu niyetin bilgisinde değil, erek dil ve kültürde şekillenen niyetin tespitinde aranması gerektiği belirtilmiştir. Öz-çeviride açıkça görüldüğü iddia edilebilecek olan bu gerçekten hareketle çevirinin var olanın tekrardan ibaret bir kopya üretmek anlamına gelmediği, gerek farklı bir dil ve kültürde gerekse aynı dil ve kültür içinde belirli bir zamanda geçerli olan koşullara göre dönüştürmeyi içeren bir yeniden yazım olarak görülebileceği sonucuna varılmıştır.

Tezde ayrıca Reşat Nuri'nin son diliçi çeviri örneği olarak incelemeye konu olan *Akif Bey*'de gerçekleştirdiğini söylediği 'restorasyon' işlemi de bir çeviri eylemi olarak ele alınarak 'yeniden sahneye tatbik' olarak adlandırılan sürecin çeviribilim bakış açısı ve araçlarıyla kapsamlı şekilde açıklanabileceği gösterilmiştir. Böylece çeviribilim ve Osmanlı-Türk çeviri tarihi bağlamında kavramsallaştırılmamış olan 'restorasyon' olgusu tartışmaya açılarak 'yeniden yazım' ve 'manipülasyon' içeren niteliği ortaya koyulmuştur.

Çeviri tarihimiz açısından düşünüldüğünde, Reşat Nuri'nin 'eski harfler'den, 'eski dil'den, 'eski anlayış'tan 'yeni harfler', 'yeni dil' ve 'yeni anlayış' doğrultusunda gerçekleştirdiği diliçi çeviriler üzerine tez kapsamında yapılan incelemeler diliçi çevirilerin 'geçmiş'e ait öğelerden unutulması ve 'sahipliğinden vazgeçilmesi' istenilenler ile 'ileri'ye yönelik olarak hatırlanması ve/veya benimsenmesi, 'sahiplenilmesi' istenilenlerin tespiti açısından oynayabileceği rolü göstermiştir. Bu anlamda tez, Reşat Nuri'nin diliçi çevirileri bağlamında, Dil Devrimi'ni izleyen süreçteki diliçi (öz-)çevirilerin "eski metinlerin güncellenmesine" (Berk Albachten, 2015, 171) ek çok sayıda farklı yönünün ve işlevinin daha olabileceğini ortaya koymuştur. Bunun sonucunda da Türk edebiyat ve kültür dizgesinde (diliçi) çeviri olarak adlandırılmamış olsalar da birer diliçi çeviri olarak varsayılabilecek olan metinlerin hem birer ürün olarak çeviribilim araçlarıyla açıklanabilecekleri, hem mevcut çeviribilim kavramları ve yaklaşımlarına dair yeni soru ve sorgulamaların önünü açabilecekleri, hem de Cumhuriyet dönemindeki edebiyat dizgesinin farklı yön ve işlevlerine ışık tutabilecekleri anlaşılmıştır.

Reşat Nuri'nin dillerarası çeviri varsayılarak incelenen eserlerinin sunuluşunda ve/veya yazarın kendisi tarafından adlandırılmasında ise 'tercüme', 'çeviri', 'adapte/adaptasyon' ve 'nakil' ibareleri tespit edilmiştir. 'Adapte/adaptasyon' adlandırmasının çoğunlukla tiyatro eserleri bağlamında kullanıldığı ancak *Harabelerin Çiçeği* başlıklı romanın yazar tarafından başlangıçta 'tercüme veya adapte bir roman' olarak nitelendiği görülmüştür. Edebiyat araştırmacıları tarafından söz konusu esere dair 'yarı telif', 'yarı tercüme' ve 'uyarlama' gibi değerlendirmelerde de bulunulmuştur. 'Nakil' ifadesine *Tolstoy: Hayatı ve Eserleri* ile *İbsen: Hayatı ve Eserleri* başlıklı eserlerde kaynak metin ve yazar bilgisi olmaksızın yer verildiği görülmüştür. Bu tez kapsamında bir varsayılan çeviri olarak araştırma nesnesi hâline getirilen *Çalikuşu* Türk edebiyat ve kültür dizgesinde

‘kopya’, ‘esinlenme’, ‘örnek alma’ ve ‘yeniden yazım’ gibi nitelermelere maruz kalırken eserin sunuluşunda bu gibi adlandırmalarla ilişkilendirilebilecek bir ibareye rastlanmamıştır. *Napoleon’un Düşünceleri*’nin de kapağında yazar olarak Reşat Nuri ibaresiyle çıktığı, ön sözünde ise ‘bir Türk edebiyatı eseri’ olarak tanımlandığı tespit edilmiştir.

Bu eserler üzerine yapılan betimleyici çalışma sonucunda Türk edebiyat ve kültür dizgesinde ‘kopya’, ‘esinlenerek yeniden yazma’ ve ‘örnek alarak yazma’ gibi tanımlamalar yapılan *Çalıkuşu* ile edebiyat araştırmacıları tarafından ‘yarı tercüme’, ‘yarı telif’ ve ‘uyarlama’ gibi nitelermelerde bulunulurken yazarın kendisi tarafından önce ‘tercüme veya adapte bir roman’ olarak ifade edilip sonradan bu türden bir bilgi verilmeden yayımlanan *Harabelerin Çiçeği*’nin Osmanlı-Türk çeviri tarihi bağlamında ‘terceme yollu sahiplenme’ edimi olarak tanımlanan ve ‘katkılı aktarım’ ile ilişkilendirilen ‘Türkçe eser üretme kategorisi’ ‘te’lif’ anlayışının (Paker, 2014) dönüşen bir yansıması olarak görülebileceği düşünülmektedir. Yabancı kaynaklara dayandığı açıkça belirtilmesine rağmen Reşat Nuri’nin ‘katkılarıyla’ bir ‘Türk edebiyatı eseri’ olarak sunulan *Napoleon’un Düşünceleri*’nin ve kaynak metinleri belirtilmeksizin ‘nakil’ ibaresi ile sunulan *Tolstoy: Hayatı ve Eserleri* ile *İbsen: Hayatı ve Eserleri* başlıklı eserlerin de yine ‘terceme yollu sahiplenme’ ve ‘katkılı aktarım’ ile şekillenen ‘te’lif’ anlayışının dönüşüm geçirmiş bir devamı olarak görülebileceği düşünülmektedir⁶².

Reşat Nuri’nin ayrıca özellikle tiyatrodan alınan zevk ve tiyatroya duyulan ilgiyi kökleştirmeye, milli eser yazmak isteyen yazarların sahne sanatının inceliklerini anlamalarını sağlamaya ve Avrupalı yazarlarla boy ölçüşmek zorunda kalacak olan yazarların daha fazla çalışma ihtiyacı hissetmelerini sağlamaya yönelik olarak adaptasyonlara önemli bir işlev yüklediği, oynanması ve çevrilmesi için seçtiği ve çevirdiği eserlerle, tiyatro üzerine ortaya koyduğu düşünce ve yazılarla ‘kasıtlı’ bir tiyatro repertuarı oluşturma girişiminde bulunduğu tespit edilmiştir. Reşat Nuri’nin adaptasyonlarda kaynak olarak alınan yabancı eserlerin belirtilmesine rağmen adapte

⁶² Karadağ da Batı ile etkileşim sürecinde Türk edebiyat ve kültür dizgesinin yaşadığı çeviri roman deneyiminin “çeviriye ilişkin eylemlere yönelik kavramsallaştırmaların sınırlarının aşıldığı bir dönüşüm sürecine işaret ettiği[ne]” (2019, 22) dikkat çekmektedir. Söz konusu sınırların polisiye edebiyatın ortaya çıkış sürecinde aşıldığı bir vakayı ‘te’lif’ pratiği ile ilişkilendirerek ele alan tez çalışması için bkz. Altıntaş (2020).

edenin sonsuz tasarruf hakkının bulunduğuna yönelik değerlendirmeleri, yabancı bir ‘eseri ecnebi kokusu bırakmadan tamamıyla hayatımıza ve ruhumuza nakletme’ ve ‘yabancı piyeslerin yalnız ruh ve iskeletlerini alarak onları kendi memleketinin eti, kanı ve sinirleri ile yeniden yaşatma ve yerlileştirme’ şeklindeki ‘adaptasyon’ tanımlamaları, adaptasyonları birer ‘yerli eser’ olarak görmesi ve bunların adapte yapan kişilerin ‘malı’ olduğunu belirtmesi de sözü edilen eserlerin ‘terceme yollu sahiplenme’ ve ‘katkılı aktarım’ anlayışının dönüşüm geçirmiş bir yansıması olarak görülebileceğini düşündürmektedir.

Bu tezde ‘te’lîf’ anlayışında ‘dönüşüm’ün olduğuna yapılan vurgunun temelinde ise bu pratiğin özünü oluşturduğu belirtilen ‘sahiplenme’ olgusuna yönelik olarak gerçekleştirilen sorgulama bulunmaktadır. Bu noktada tez, Osmanlı kültürlerarası alanında gerçekleşen terceme ve te’lîf pratiklerinin dinamiklerini belirlediği ifade edilen ‘tanıdık öteki’nden gelen yabancı kaynakları ‘sahiplenme arzusu’nun söz konusu yabancı ‘daha önce aşına olunmayan Avrupalı öteki’ olduğunda (Paker, 2014) hem ‘sahiplenmeyi’ hem de ‘sahiplen(e)memeyi’, hem ‘kendi için yapmayı’ hem de ‘yap(a)mamayı’, hem ‘kendine edinmeyi’ hem de ‘edin(e)memeyi’ ifade eden “sahip(siz)len(dir)me” (“*exappropriation*”) (Derrida, 2014, 24) kaygısına dönüştüğünü iddia etmektedir. Yukarıda sözü edilen eserlerin sunuluşunda ifade edil(emey)en ya da ikili zıtlık içerisinde açıklanmaya çalışılırken bundan kaynaklı çelişiklere neden olan veya zaman içerisinde çeşitli çekincelerle değişim gösteren adlandırma ve tanımlamaların temelinde tam da bu ‘sahip(siz)len(dir)me kaygısı’nın bulunduğu düşünülmektedir.

Sonuç olarak Reşat Nuri’nin diliçi ve dillerarası çevirileri üzerine yapılan irdeleme sonucunda, yazar tarafından gerçekleştirilen çeviri (yoluyla) metin üretimlerinin gerek diliçi çevirilerin “unutulması ve/veya hatırlanması gerekenleri” “unut(tur)ma/hatırla(t)ma” (Karadağ, 2019, 15) işlevi bağlamında gerekse Osmanlı-Türk çeviri tarihini yüzyıllardır biçimlendiren dillerarası metin üretim anlayışlarının sür(dürül)mesi bağlamında hem ‘sahiplenme’ hem de ‘sahiplen(e)meme’, hem ‘kendi için yapma’ hem de ‘yap(a)mama’, hem ‘kendine edinme’ hem de ‘edin(e)meme’ye, yani ‘sahip(siz)len(dir)me’ olgusuna işaret ettiği söylenebilir:

“Mirasçı her zaman bir çifte emre, çelişkili bir göreve karşılık vermek zorundadır: Öncelikle **‘bizden önce’ geleni, seçim bile yapmadan aldığımızı ve onu yeniden olumlamayı** bilmemiz ve bunu gözeterek **özgür bir özne olarak davranmayı** bilmemiz gerekir. Evet, *gerekir* (ve bu *gereklilik* alınan mirasa ve mirasın içerisinde kazanmış durumdadır), ister bir felsefi bellek söz konusu olsun, ister bir dilin, kültürün veya daha genel olarak soy zincirinin

zamansal önceliği olsun, bütün **sahiplenilemezliğine rağmen bir geçmişi sahiplenmek için mümkün olan her şeyi yapmak gerekir. Yeniden olumlamak** ne demektir? Bu mirası **doğrudan kabul etmek değil, onu başka bir şekilde yeniden başlatmak** ve böylece **canlı tutmak** demektir. Onu **seçmek değil** (nitekim mirasın özelliği her şeyden önce seçilmiyor oluşudur; **bizi cebren seçen mirastır**), onu **canlı tutmayı seçmektir**. [...] Bu nedenle de şu ikisi arasındaki biçimsel ve açık **çelişkiden** başlamak gerekir: bir tarafta alma eyleminin içerdiği pasiflik, diğer tarafta her şeyden önce saygı duyulduğu iddia edilen şeyi **seçmeye, elekten geçirmeye, yorumlamaya ve dolayısıyla dönüştürmeye** ‘evet’ demek–bozmaya ya da zarar vermeye, *sağlam* bırakmamaya ‘evet’ demek; günün sonunda **sağlam bırakmamaya ‘evet’ demek**: belki de **bir zaman için kurtarmaya ‘evet’ demek**, ancak nihai bir kurtuluş yanılsamasına düşmeden” (Krş. Derrida, Roudinesco, 2004, 3-4; italik yazarlara, vurgu bana aittir).

Çeviri kuramı açısından bir değerlendirme yapıldığında ise, Reşat Nuri üzerinden yapılan bu betimleyici çalışma eserler, kavramlar ve olgular üzerine yapılacak tanımlamaların her birinin kapsam ve niteliğinin göreceliliğine ve tarihselliğine işaret etmek suretiyle çeviribilim araştırmalarında “problemlili tanımların **sahipliğinden vazgeçilip**, problemlili olguların **sahiplenilmesi**” (Bengi, 1990, 230; vurgu bana aittir) çağrısını yinelemekte; çeviri kuramının karşılaşılabilecek her bir gerçek çeviri olgusu karşısında ‘**sahipliğinden vazgeçilecek şekilde (yeniden) sahiplenilen**’ bir kuram olması gerektiğini savunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Abir, Nihan. 2012. Çalıkuşu'nun Hikâyesi. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ağaoğlu, Adalet. 1989. Reşat Nuri Güntekin'in 'Dezanşanteler'i. **Argos**. s. 16: 140-143.
- Akün, Ömer Faruk. 1976. Nâmık Kemal'in Kitap Halindeki Eserlerinin İlk Neşirleri. **Türkiyat Mecmuası**. c. 18: 1-78.
- Alimen, Nilüfer. 2015. Bir Yönlendirme Aracı Olarak Çeviri: Serteller ve Çeviri Çocuk Edebiyatı. Doktora Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Altıntaş, Özge. 2020. Polisiye Edebiyatımızda Çeviri Eylemine İlişkin Kavramların Yeniden Okunması. Doktora Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Appropriate. [23.11.2020]. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/appropriate>.
- Arslan, Nihayet. 2009. İki Roman: Çalıkuşu ve Çalıkuşu Gibi. **Journal of Turkish Studies**. c. 33. s. 1: 65-73.
- Ataç, Nurullah. 1944. Tercüme Üzerine. **Tercüme**. c. 5. s. 26: 155-157.
- Aubry, Octave. 2017. **Sainte-Hélène Tome 2, La Mort de l'Empereur**. Google Books: Frédérique PATAT.
- Bassnett, Susan. 2002. **Translation Studies**. Londra: Routledge.
- Bassnett Susan, André Lefevere. 1992. General Editors' Preface. **Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame**. André Lefevere. Londra: Routledge: vii-viii.
- Bastin, Georges L. 2020. Adaptation. **The Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. ed. Mona Baker, Gabriela Saldanha. New York: Routledge: 10-14.
- Başaran, Melih. 1999. Din; Onun Hakkında Bildiğim İki veya Üç Şey. **Toplumbilim Jacques Derrida Özel Sayısı**. s. 10: 25-35.
- Baydar, Mustafa. 1960. **Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar?**. İstanbul: Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık ve Kâğıtçılık.

- Baydere, Muhammed. 2018. A New (Mis)Conception in the Face of the (Un)Translatable: ‘Terscüme’. **transLogos Translation Studies Journal**. c. 1. s. 1: 92-120.
- . 2019. Kavramsal Sınırların Yeniden Ele Alınması: “Çeviri” Yoluyla “Telif” Olan. **Çeviribilimde Araştırmalar**. ed. Seda Taş. İstanbul: Hiperyayın: 149-176.
- Bengi, Işın. 1990. A Re-evaluation of the Concept of Equivalence in the Literary Translations of Ahmed Midhat Efendi: A Linguistic Perspective. Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bengi-Öner, Işın. 1999. **Çeviri Bir Süreçtir... Ya Çeviribilim?**. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Berk, Özlem. 2002. Batılılaşma ve Çeviri. **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce**. c. 3: **Modernleşme ve Batıcılık**. ed. Uygur Kocabaşoğlu. İstanbul: İletişim Yayınları: 511-520.
- Berk Albachten, Özlem. 2005. Diliçi Çeviriler ve Mai ve Siyah. **Dilbilim**. s. 14: 139-149.
- . 2013. Intralingual Translation as ‘Modernization’ of the Language: The Turkish Case. **Perspectives: Studies in Translatology**. c. 21. s. 2: 257-271.
- . 2015. The Turkish Language Reform and Intralingual Translation. **Tradition, Tension and Translation in Turkey**. ed. Şehnaz Tahir Gürçağlar, Saliha Paker, John Milton. Amsterdam: John Benjamins: 165-180.
- . 2019. Challenging the Boundaries of Translation and Filling the Gaps in Translation History: Two Cases of Intralingual Translation from the 19th-Century Ottoman Literary Scene. **Moving Boundaries in Translation Studies**. ed. Helle V. Dam, Matilde Nisbeth Brøgger, Karen Korning Zethsen. Londra: Routledge: 168-180.
- Boy, Hülya, Ayşe Banu Karadağ. 2020. The Picture of Dorian Gray’in Kaynak Edebiyat Dizgesindeki Serüveni Üzerine Betimleyici Bir Çalışma. **Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**. Çeviribilim Özel Sayısı: 17-45.
- Canlı, Gülsüm. 2018. Relocating Self-Translation from the Interlingual to Intralingual: Faulkner as a Self-Translaauthor. **transLogos Translation Studies Journal**. c. 1. s. 1: 41-63.
- . 2019. William Faulkner’in Sanctuary Adlı Romanının Kaynak ve Erek Dizgedeki Çeviri Serüveni: Diliçi Çeviri, Öz-Çeviri, Yeniden Çeviri ve Dolaylı Çeviri Kavramları Işığında Bir İnceleme. Doktora Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Chantepleure, Guy. 1911. **La Passagère**. Paris: Pierre Lafitte & Cie.
- . 1958. **Çalıkuşu Gibi**. çev. Sadi Günel. Ankara: Yeni Matbaa.

- Culler, Jonathan. 2000. **Literary Theory: A Very Short Introduction**. Oxford: Oxford University Press.
- Delabastita, Dirk. 1991. A False Opposition in Translation Studies: Theoretical versus/and Historical Approaches. **Target**. c. 3. s. 2: 137-152.
- Demircioğlu, Cemal. 2005. From Discourse to Practice: Rethinking “Translation” (*Terceme*) and Related Practices of Text Production in the Late Ottoman Literary Tradition. Doktora Tezi. Boğaziçi Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Derrida, Jacques. 1995. **Points...: Interviews, 1974-1994**. çev. Peggy Kamuf ve diğerleri. Stanford, CA: Stanford University Press.
- _____. 1998. **Monolingualism of the Other or, The Prosthesis of Origin**. çev. Patrick Mensah. Stanford, CA: Stanford University Press.
- _____. 1999. Différance. **Toplumbilim Jacques Derrida Özel Sayısı**. çev. Önay Sözer. s. 10: 49-61.
- _____. 2012. What Is a ‘Relevant’ Translation?. çev. Lawrence Venuti. **The Translation Studies Reader**. ed. Lawrence Venuti. Londra: Routledge: 365-388.
- _____. 2014. **For Strasbourg: Conversations of Friendship and Philosophy**. çev. Pascale-Anne Brault, Michael Naas. New York: Fordham University Press.
- Derrida, Jacques, Elisabeth Roudinesco. 2004. **For What Tomorrow...: A Dialogue**. çev. Jeff Fort. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Desmet, Christy, Sujata Iyengar. 2015. Adaptation, Appropriation, or What You Will. **Shakespeare**. c. 11. s. 1: 10-19.
- D’hulst, Lieven. 2001. Why and How to Write Translation Histories?. **Emerging Views on Translation History in Brazil**. ed. John Milton. Crop 6, Sao Paulo: Humanitas FFLCH/USP: 21-32.
- _____. 2010. Translation History. **Handbook of Translation Studies 1**. ed. Yves Gambier, Luc van Doorslaer. Amsterdam: John Benjamins: 397-405.
- _____. 2013. Assumed Translation. **Handbook of Translation Studies 4**. ed. Yves Gambier, Luc van Doorslaer. Amsterdam: John Benjamins: 7-11.
- Dilmen, İbrahim Necmi. 1919-1920. **Tarih-i Edebiyat Dersleri**. İstanbul: Matbaa-i Âmire (Aktaran: Demircioğlu, Cemal. 2005. From Discourse to Practice: Rethinking “Translation” (*Terceme*) and Related Practices of Text Production in the Late Ottoman Literary Tradition. Doktora Tezi. Boğaziçi Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Ehrlich, Shlomit. 2009. Are Self-Translators Like Other Translators?. **Perspectives: Studies in Translatology**. c. 17. s. 4: 243-255.

- Emil, Birol. 1984. **Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Şahıslar Dünyası I.** İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- _____. 1989. **Reşat Nuri Güntekin.** Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ergin, Mehmet Akif. 2019. Yedigün Mecmuasındaki Röportaj ve Anılar Üzerine Bir Araştırma. Yüksek Lisans Tezi. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ertuğrul, Tacettin. 2016. Jacques Derrida et le Problème de la Technique. Doktora Tezi. Galatasaray Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Even-Zohar, Itamar. 2002. The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer. **Translations: (Re)Shaping of Literature and Culture.** ed. Saliha Paker. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi: 166-174.
- _____. 2012. Yazınsal Çoğuldizge İçinde Çeviri Yazının Durumu. çev. Saliha Paker. **Çeviri Seçkisi II: Çeviri(bilim) Nedir?.** haz. Mehmet Rifat. İstanbul: Sel Yayıncılık: 125-132.
- Feridun, Hikmet. 1957. Reşat Nuri Nasıl Yazdığını Anlatıyor. **Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri.** haz. Hilmi Yücebaş. İstanbul: Yeni Matbaa: 12-16.
- Fitch, Brian T. 1988. **Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work.** Toronto: University of Toronto Press.
- Foran, Lisa. 2015. An Ethics of Discomfort: Supplementing Ricoeur on Translation. **Études Ricoeuriennes / Ricoeur Studies.** c. 6. s. 1: 25-45.
- Gambier, Yves. 2003. Working with Relay: An Old Story and a New Challenge. **Speaking in Tongues: Language across Contexts and Users.** ed. Luis Pérez Gonzalez. Valencia: Universitat de Valencia: 47-66.
- Grutman, Rainier. 2009. Self-Translation. **The Routledge Encyclopedia of Translation Studies.** ed. Mona Baker, Gabriela Saldanha. New York: Routledge: 257-259.
- Grutman, Rainier, Trish Van Bolderen. 2014. Self-Translation. **A Companion to Translation Studies.** ed. Sandra Bermann, Catherine Porter. West Sussex: Wiley-Blackwell: 323-332.
- Gutt, Ernst-August. 1989. Translation and Relevance. Doktora Tezi. The University of London. University College London.
- Günel, Sadi. 1958. Önsöz. **Çalıkuşu Gibi.** Guy Chantepleure. çev. Sadi Günel. Ankara: Yeni Matbaa: 3-6.
- Güntekin, Hâdiye. 1964. Birkaç Söz. **Gizli El.** Reşat Nuri Güntekin. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri: 4.
- Güntekin, Reşat Nuri. 1922. **Çalıkuşu.** İstanbul: İkbâl Kütüphanesi.

- _____. 1924. **Gizli El**. İstanbul: İkbâl Kütüphanesi.
- _____. 1928. **Çalıkuşu**. İstanbul: Amedi Matbaası.
- _____. 1932. **Dil ve Edebiyat: Tanzimat'tan Bugüne Kadar**. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- _____. 1933a. **Tolstoy: Hayatı ve Eserleri**. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- _____. 1933b. Türk Dilinin Asrî ve Medenî İhtiyaçları–İstılahlar. **Birinci Türk Dili Kurultayı: Tezler, Müzakere Zabıtları**. İstanbul: Maarif Vekâleti. 362-370.
- _____. 1934. **İbsen: Hayatı ve Eserleri**. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- _____. 1943. **Napoleon'un Düşünceleri**. İstanbul: Yedigün Neşriyatı.
- _____. 1944. Türkçenin Eksikleri. **Tercüme**. c. 5. s. 26: 150-154.
- _____. 1953. **Harabelerin Çiçeği**. İstanbul: Hâdise Yayınevi.
- _____. 1954. **Gizli El**. İstanbul: Çağlayan Yayınevi.
- _____. 1964. **Gizli El**. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- _____. 1958. “Akif Bey” Hakkında Muhsin Ertuğrul’a Mektup. **Akif Bey**. Namık Kemal. haz. Reşat Nuri Güntekin. Ankara: Maarif Basımevi: v-xiii.
- _____. 1976a. Adaptasyon. **Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri**. haz. Kemal Yavuz. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi: 492-495.
- _____. 1976b. Adaptasyona Dair. **Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri**. haz. Kemal Yavuz. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi: 485-488.
- _____. 1976c. Adapte mi Tercüme mi?. **Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri**. haz. Kemal Yavuz. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi: 495-498.
- _____. 1976ç. Bizde Tiyatro Var mı?. **Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri**. haz. Kemal Yavuz. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi: 344-352.
- _____. 1976d. Ertuğrul Muhsin ve Darülbeydi. **Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri**. haz. Kemal Yavuz. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi: 369-372.
- _____. 1976e. İstanbul Şehir Tiyatrosu. **Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri**. haz. Kemal Yavuz. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi: 417-419.
- _____. 1976f. Niçin Müellif Yetiştiriyor?. **Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri**. haz. Kemal Yavuz. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi: 387-394.
- _____. 1976g. Romandan Piyas Çıkarmak 1, 2, 3. **Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri**. haz. Kemal Yavuz. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi: 112-131.

_____. 1976ğ. Tercümelerden İstifade Edebilir Miyiz?. **Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri**. haz. Kemal Yavuz. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi: 488-492.

_____. 1989. İlk Gözağrılarım. **Argos**. s. 16: 131-137.

_____. 2018. **Çalıkuşu**. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Hermans, Theo. 1985. Introduction: Translation Studies and a New Paradigm. **The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation**. ed. Theo Hermans. Londra: Croom Helm: 7-15.

_____. 2000. Norms in Translation. **The Oxford Guide to Literature in English Translation**. ed. Peter France. Oxford: Oxford University Press: 10-15.

Hokenson, Jan Walsh, Marcella Munson. 2007. **The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation**. Manchester: St. Jerome.

İbar, Gazanfer. 2018. Ahmet Cevdet'in Yenilikçi Gazetesi İkdâm. **Atlas Tarih**. s. 54: 46-53.

İnce, Ülker. 2019. **Çeviri Bilinci**. İstanbul: Tekin Yayınevi.

Jakobson, Roman. 2012. Çevirinin Dil(bilim)sel Özellikleri Üzerine. çev. Ömer B. Albayrak. **Çeviri Seçkisi II: Çeviri(bilim) Nedir?**. haz. Mehmet Rifat. İstanbul: Sel Yayıncılık: 61-66.

Jung, Verena. 2002. **English-German Self-Translation of Academic Texts and its Relevance for Translation Theory and Practice**. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Kahraman, Âlim. 2018. Çalıkuşu'nu Yeniden Yazıyorum. **Yeni Şafak**. www.yenisafak.com/hayat/calikusunu-yeniden-yaziyorum-3176966 [13.04.2019].

Kalem Bakkal, Aslı. 2019. Intralingual Translation Has No Name in Turkey: Conceptual Crowdedness in Intralingual Translation. **transLogos Translation Studies Journal**. c. 2. s. 2: 48-69.

Kampert, Magdalena Anna. 2018. Self-Translation in 20th-Century Italian and Polish Literature: The Cases of Luigi Pirandello, Maria Kuncewiczowa and Janusz Głowacki. Doktora Tezi. The University of Glasgow. College of Arts.

Kanaat Kütüphanesi Sizi Yeni Neşriyatını Okumağa Davet Ediyor. [23.02.2021]. <https://docplayer.biz.tr/14432496-Anaat-utuphanesi-sizi-yeni-nesriyatini-okumaga-davet-ediyor.html>.

Kanter, M. Fatih. 2019. **Bir Kültür Romancısı: Reşat Nuri Güntekin**. İstanbul: Kesit Yayınları.

Karaburgu, Oğuzhan. 2006. Reşat Nuri Güntekin'in Bilinmeyen Remiz ve Müstear İsimleri. **Türk Dili**. s. 660: 525-535.

- Karadağ, Ayşe Banu. 2014. “Batı”nın Çevrilmesini “Medeniyet” Odağıyla Yeniden Okumak: Tanzimat Dönemi/Sonrası Çeviriler ve “Çekinceli” Cesur Çevirmenler. **Tanzimat ve Edebiyat: Osmanlı İstanbulu’nda Modern Edebi Kültür**. haz. Mehmet Fatih Uslu, Fatih Altuğ. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 481-504.
- _____. “Türkçeye Çevirmek ‘Türkçe Söylememek’ Mi Demek?”. 5. Asoscongress Uluslararası Filoloji Sempozyumu, 25-27 Ekim 2018, İstanbul.
- _____. 2019. Türk Edebiyat ve Kültür Dizgesinin Konukseverliğinde Çeviri Roman Deneyimi. **Doğu Batı**. s. 88: 9-25.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. “Edebiyatımızın Büyük Kaybı”. **Tercüman**. 14 Aralık 1956.
- Karataş, Yasemin. 2017. Reşat Nuri Güntekin’in Romanlarında Halk-Aydın Çatışması. Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kemal, Namık. 1908. **Akif Bey**. İstanbul: Değirmenciyan ‘Edeb’ Matbaası.
- _____. 1958. **Akif Bey**. haz. Reşat Nuri Güntekin. Ankara: Maarif Basımevi.
- _____. 2019. **Akif Bey**. çev. Ebru Özgün, Buğra Oğuzhan Uluyüz. ed. Gökhan Tunç. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Kocatürk, Vasfi Mahir. 2018. **Büyük Türk Edebiyatı Tarihi**. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınevi.
- Koskinen, Kaisa. 1994. (Mis)Translating the Untranslatable: The Impact of Deconstruction and Post-Structuralism on Translation Theory. **Meta**. c. 39. s. 3: 446-452.
- Kudret, Cevdet. 1987. **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II**. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Lefevere, André. 1982. Mother Courage’s Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature. **Modern Language Studies**. c. 12. s. 4: 3-20.
- _____. 1985. Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm. **The Manipulation of Literature**. ed. Theo Hermans. Londra: Croom Helm: 215-243.
- _____. 1992. **Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame**. Londra: Routledge.
- Long, Lynne. 2007. History and Translation. **A Companion to Translation Studies**. ed. Piotr Kuhiwczak, Karin Littau. Bristol, Blue Ridge Summit: Multilingual Matters: 63-76
- Milton, John. 2010. Adaptation. **Handbook of Translation Studies 1**. ed. Yves Gambier, Luc van Doorslaer. Amsterdam: John Benjamins: 3-6.

Mücmel. [23.02.2021]. <https://sozluk.gov.tr/>.

Naci, Fethi. 2003. **Reşat Nuri'nin Romancılığı**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Nemutlu, Özlem. 2020. Reşat Nuri Güntekin'in Gizli El Romanının Tefrikası ile Kitap Baskıları Arasındaki Farklılıklar. **Hikmet - Akademik Edebiyat Dergisi**. Prof. Dr. M. Orhan Okay Özel Sayısı: 418-439.

Octave Aubry. [10.05.2021]. <https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/octave-aubry?fauteuil=8%26election=14-02-1946>.

Öner, Senem. 2008. Folk Songs, Translation and the Question of (Pseudo-)Originals. **The Translator**. c. 14. s. 2: 229-246.

Ötüken, Adnan, Millî Kütüphane Bibliyografya Enstitüsü Mensupları. 1967. **Dünya Edebiyatından Tercüme: Klasikler Bibliyografyası: 1940-1966**. Ankara: Ayyıldız Matbaası A.Ş.

Özalp, N. Ahmet. 2017. **Teknik Okumalar: Bağa Destursuz Girenler**. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.

Özdenoğlu, Şinasi. 1949. **Edebiyatımızın Beş Ana Meselesi**. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Öztürk Baydere, Hilal. 2019a. Türk Edebiyatını Diliçi Çevirilerden Okumak: Osmanlıcada ve Günümüz Türkçesinde Refik Halid'in *Guguklu Saat*'i. **Çeviri Üzerine Gözlemler**. ed. Seda Taş. İstanbul: Hiperyayın: 223-241.

_____. 2019b. What Could the Translation of a 'Retelling' Imply for Translation Studies?. **transLogos Translation Studies Journal**. c. 2. s. 2: 102-133.

Paker, Saliha. 2002. Translation as Terceme and Nazire: Culture-Bound Concepts and Their Implications for a Conceptual Framework for Research on Ottoman Translation History. **Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues**. ed. Theo Hermans. Manchester: Routledge: 120-143.

_____. 2006. Ottoman Conceptions of Translation and Its Practice. The 1897 'Classics Debate' as a Focus for Examining Change. **Translating Others**. ed. Theo Hermans. Manchester: St. Jerome: 325-349.

_____. 2011. Translation, the Pursuit of Inventiveness and Ottoman Poetics: A Systemic Approach. **Culture Contacts and the Making of Cultures: Papers in Homage to Itamar Even-Zohar**. ed. Rakefet Sela-Sheffy, Gideon Toury. Tel Aviv: Tel Aviv University: Unit of Culture Research: 459-474.

_____. 2014. Terceme, Te'lif ve Özgünlük Meselesi. **Metnin Hâlleri: Osmanlı'da Telif, Tercüme ve Şerh**. ed. Hatice Aynur, Müjgan Çakır, Hanife Koncu, Selim S. Kuru, Ali Emre Özyıldırım. İstanbul: Klasik Yayınları: 36-71.

_____. 2015. On the Poetic Practices of "A Singularly Uninventive People" and the Anxiety of Imitation: A Critical Re-Appraisal in Terms of Translation,

- Creative Mediation and “Originality”. **Tradition, Tension and Translation in Turkey**. ed. Şehnaz Tahir Gürçağlar, Saliha Parker, John Milton. Amsterdam: John Benjamins: 27-52.
- Paker, Saliha, Şehnaz Tahir Gürçağlar, John Milton. 2015. Introduction. **Tradition, Tension and Translation in Turkey**. ed. Şehnaz Tahir Gürçağlar, Saliha Parker, John Milton. Amsterdam: John Benjamins: 1-24.
- Paker, Saliha, Zehra Toska. 1997. A Call for Descriptive Translation Studies on the Turkish Tradition of Rewrites. **Translation as Intercultural Communication: Selected Papers from the EST Congress, Prague 1995**. ed. Mary Snell-Hornby, Zuzana Jettmarová, Klaus Kaindl. Amsterdam: John Benjamins: 79-88.
- Perteghella, Manuela. 2013. Translation as Creative Writing. **A Companion to Creative Writing**. ed. Graeme Harper. New York: John Wiley & Sons: 195-212.
- Popovič, Anton. 1976. **Dictionary for the Analysis of Literary Translation**. Edmonton: The University of Alberta. Department of Comparative Literature.
- Poyraz, Türkân, Muazzez Albek. 1957. **Reşat Nuri Güntekin. Hayatı ve Eserlerinin Tam Listesi**. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ramis, Josep Miquel. 2017. The Failure of Self-Translation in Catalan Literature. **Self-Translation and Power: Negotiating Identities in European Multilingual Contexts**. ed. Olga Castro, Sergi Mainer, Svetlana Page. Londra: Palgrave Macmillan: 95-117.
- Restorasyon. [01.06.2021]. <https://sozluk.gov.tr/>.
- Reşat Nuri Güntekin. 1953. **Edebiyatçılarımız Konuşuyor**. haz. Yaşar Nabi Nayır. Ankara: Varlık Yayınevi: 35-41.
- Ringmar, Martin. 2012. Relay Translation. **Handbook of Translation Studies 3**. ed. Yves Gambier, Luc van Doorslaer. Amsterdam: John Benjamins: 141-144.
- Rosa, Alexandra Assis, Hanna Piğta, Rita Bueno Maia. 2017. Theoretical, Methodological and Terminological Issues Regarding Indirect Translation: An Overview. **Translation Studies**. c. 10. s. 2: 113-132.
- Sadullah, Naci. 1957. Reşat Nuri Anlatıyor. **Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri**. haz. Hilmi Yücebaş. İstanbul: Yeni Matbaa: 45-51.
- Sahiplenme. [23.11.2020]. <https://sozluk.gov.tr/>.
- Sahiplenmek. [23.11.2020]. <https://sozluk.gov.tr/>.
- Sanders, Julie. 2016. **Adaptation and Appropriation**. Londra: Routledge.
- Santoyo, Julio-César. 2013. Autotraducción: ensayo de tipología. **Al humanista, traductor y maestro Miguel Ángel Vega Cernuda**. ed. Pilar Martino Alba,

- Juan Antonio Albaladejo Martínez, Martha Lucía Pulido Correa. Madrid: Dykinson: 205-222.
- Sevük, İsmail Habib. 1940. **Yeni “Edebi Yeniliğimiz”:** Tanzimattan Beri I: **Edebiyat Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Shuttleworth, Mark, Moira Cowie. 2014. **Dictionary of Translation Studies**. Londra: Routledge.
- Simavi, Sedat. 1943. Önsöz. **Napoleon’un Düşünceleri**. Reşat Nuri Güntekin. İstanbul: Yedigün Neşriyatı: 3-4.
- St. André, James. 2020. Relay. **The Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. ed. Mona Baker, Gabriela Saldanha. New York: Routledge: 470-473.
- Şeker, Bahattin. 2005. L’Héritage française dans l’Oeuvre romanesque de Reşat Nuri Güntekin. Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tahir, Kemal. “Çalığışu’nu Yeniden Yazıyorum”. **Tan Gazetesi**. 28 Kasım 1937 (Aktaran: Kahraman, Âlim. 2018. Çalığışu’nu Yeniden Yazıyorum. **Yeni Şafak**. www.yenisafak.com/hayat/calikusunu-yeniden-yaziyorum-3176966 [13.04.2019].).
- Tahir Gürçağlar, Şehnaz. 2018. **Türkiye’de Çevirinin Politikası ve Poetikası: 1923-1960**. çev. Tansel Demirel. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. 1957. Reşat Nuri ve Eserleri. **Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri**. haz. Hilmi Yücebaş. İstanbul: Yeni Matbaa. 17-24.
- Tanqueiro, Helena. 2000. Self-Translation as an Extreme Case of the Author-Translator-Dialectic. **Investigating Translation**. ed. Allison Beeby, Doris Ensinger, Marisa Presas. Amsterdam: John Benjamins: 55-63.
- Taşkın Geçmen, Çiğdem. 2019. Öz-Çeviri veya Çeviri: Sahte Bir Ayrım. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Telif. [23.11.2020]. <https://sozluk.gov.tr/>.
- Tellioğlu, Banu. 2019. Özgünün Kökeni ve Çeviride Telif Hakları Meselesi. **Çeviribilimde Araştırmalar**. ed. Seda Taş. İstanbul: Hiperyayın: 123-148.
- Temellük. [23.11.2020]. <https://sozluk.gov.tr/>.
- Topaloğlu, Yüksel. 2017. **Reşat Nuri Güntekin ve Tiyatro**. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Toury, Gideon. 1985. A Rationale for Descriptive Translation Studies. **The Manipulation of Literature**. ed. Theo Hermans. Londra: Croom Helm: 16-41.
- _____. 1986. Translation. A Cultural-Semiotic Perspective. **Encyclopedic Dictionary of Semiotics**. ed. Thomas A. Sebeok. Berlin: Mouton de Gruyter: 1111-1124.

- _____. 2003. Assumed Translation: A Methodological Concept and Its Implications. **Translation Studies in the New Millennium: Proceedings from the 1st International Conference on Translation and Interpreting**. ed. Barbara Blackwell Gülen, İsmail Boztaş, Christoph Veldhues. Ankara: Bizim Büro Basımevi: 43-59.
- _____. 2012. **Descriptive Translation Studies – and Beyond**. Amsterdam: John Benjamins.
- Tymoczko, Maria. 2014. **Enlarging Translation, Empowering Translators**. Londra: Routledge.
- Vandal-Sirois, Hugo, Georges L. Bastin. 2012. Adaptation and Appropriation: Is There a Limit?. **Translation, Adaptation and Transformation**. ed. Laurence Raw. Londra: Bloomsbury: 21-41.
- Venuti, Lawrence. 1995. **The Translator's Invisibility: A History of Translation**. Londra: Routledge.
- Vermeer, Hans J. 2004. Skopos and Commission in Translational Action. çev. Andrew Chesterman. **The Translation Studies Reader**. ed. Lawrence Venuti. Londra: Routledge: 221-232.
- Vinay, Jean-Paul, Jean Darbelnet. 1995. **Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation**. çev. Juan C. Sager, Marie-Josée Hamel. Amsterdam: John Benjamins.
- Wakabayashi, Judy. 2020. History of Translation. **The Concise Encyclopedia of Applied Linguistics**. ed. Carol A. Chapelle. Singapur: Wiley-Blackwell: 547-555.
- Yelaldı, İsmail. 2010. Reşat Nuri Güntekin'in İki Kez Yazdığı İlk Romanı: "Gizli El". **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**. s. 302: 28-35.

EKLER

Ek 1. Reşat Nuri'nin Eserleri⁶³

Tablo 1: Reşat Nuri'nin Eserleri Listesi

Romanları	Hikâye Kitapları	Tiyatro Eserleri ⁶⁴	Gezi Yazıları	Çeşitli Kitapları	Çeviri ve Uyarlamaları ⁶⁵	Çeşitli Tercüme Eserleri
<i>Çalığışu</i> (1922)	<i>Recm, Gençlik ve Güzellik</i> (1919)	<i>Hançer</i> (1920)	<i>Anadolu Notları I-2</i> (1936)	<i>Türk Kıraatı</i> (1930) ⁶⁶	<i>Hakiki Kahramanlık</i> (1918 ⁶⁷)	<i>İlm-i Mantık</i> (1915)
<i>Damga</i> (1924)	<i>Roçild Bey</i> (1919)	<i>Eski Rüya</i> (1922)		<i>Fransızca-Türkçe Resimli Büyük Dil Kılavuzu</i> (1935) ⁶⁸	<i>Bir Donanma Gecesi</i> (1922 ⁶⁹)	<i>Muhammed'in Hayatı</i> (1930)
<i>Dudaktan Kalbe</i> (1924)	<i>Eski Ahbap</i> (t.y. ⁷⁰)	<i>Gazeteci Düşmanı, Şemsiye Hırsız, İhtiyar Serseri</i> ⁷¹ (1924 ⁷²) ⁷³		<i>Dil ve Edebiyat: Tanzimat'tan Bugüne Kadar</i> (t.y. ⁷⁴)	<i>Bir Gece Faciası</i> (1924)	<i>Fransız Edebiyatı Antolojisi</i> (3 cilt) (1929-1931)

⁶³ Kanter'in (2019, 40-53) sunduğu eserler listesi ve başlıklandırmalar temel alınmıştır. Kanter (2019, 40) söz konusu listeyi hazırlarken "F. R. Tuncor'un Reşat Nuri Güntekin'in Eserleri, Türkân Poyraz-Muazzez Alpbek'in Reşat Nuri Güntekin Hayatı ve Eserlerinin Tam Listesi ve İnkılâp Yayınlarının son baskı listesinden faydalan[dığını]" belirtmiştir.

⁶⁴ Kanter (2019, 49) Reşat Nuri'nin listelenen tiyatro eserleri dışında *Daktilo Makinesi* başlıklı bir radyofonik temsilinin ve oynanmış olan *Yol Geçen Hamı* adlı bir piyesinin daha bulunduğunu belirtmektedir.

⁶⁵ Bu kategori altında Reşat Nuri'nin "tercüme" olarak adlandırılan çeşitli eserleri de yer almaktadır.

⁶⁶ Reşat Nuri bu eseri Refet Avni ile birlikte yazmıştır (Kanter, 2019, 49).

⁶⁷ Yüksel Topaloğlu (2017, 82) tarafından 1919 olarak bildirilmektedir.

⁶⁸ Reşat Nuri bu eseri İsmail Hami Danişmend, Ali Suha Delilbaşı ve Nurullah Ataç ile birlikte hazırlamıştır (Kanter, 2019, 49).

⁶⁹ Topaloğlu (2017, 84) tarafından 1955 olarak bildirilmektedir.

⁷⁰ Kendi başına olan ilk baskısında tarih bilgisinin olmadığı, 1953 yılında ise *Harabelerin Çiçeği ve Boyunduruk* ile birlikte basıldığı belirtilmektedir (Kanter, 2019, 45).

⁷¹ Eser aynı zamanda Kanter (2019, 51) tarafından "Çeviri ve Uyarlamaları" başlığı altında "Octave Mirbeau'nun *Le Portefeuille* adlı eserinden adapte" notuyla birlikte sunulmuştur.

⁷² Topaloğlu (2017, 80) tarafından 1926 olarak bildirilmektedir.

⁷³ Üç farklı temsil bir aradadır.

⁷⁴ Kanter (2019, 49) tarafından "tarih yok" bilgisi verilen eserin basım yılının 1932 olduğu görülmektedir.

Tablo 1 – devam

<i>Gizli El</i> (1924)	<i>Tanrı Misafiri</i> (1927)	<i>Ümidin Güneşi</i> (1924 ⁷⁵)			<i>İhtiyar Serseri</i> (1924) ⁷⁶	<i>Tolstoy: Hayatı ve Eserleri</i> (1933)
<i>Akşam Güneşi</i> (1926)	<i>Leyla ile Mecnun</i> (1928)	<i>Taş Parçası</i> (1926)			<i>Arapça Değil mi Uydur Uydur Söyle</i> (1926)	<i>İbsen: Hayatı ve Eserleri</i> (1934)
<i>Bir Kadın Düşmanı-Çirkinin Romanı</i> (1927)	<i>Sönmüş Yıldızlar</i> (1928)	<i>Bir Köy Hocası</i> (1928)			<i>Bahar Hastalığı</i> (1927 ⁷⁷)	<i>Kahramanlar</i> (1943)
<i>Acımak</i> (1928)	<i>Olağan İşler</i> (1930)	<i>Babur Şah'ın Seccadesi</i> (1931) ⁷⁸			<i>Çifte Keramet</i> (1927)	<i>Napoleon'un Düşünceleri</i> (1943)
<i>Yeşil Gece</i> (1928)		<i>Bir Kır Eğlencesi</i> (1931)			<i>Grandeure et Decadance de Cezar Birotteau, Eugenie Grandet, Le Per Goriot, Honore de Balzac'tan Seçmeler</i> (1927)	<i>Ripka İfşa Ediyor</i> (1949)
<i>Yaprak Dökümü</i> (1930)		<i>Felaket Karşısında, Gözdağı, Eski Borç</i> (1931) ⁷⁹			<i>Karaman Kahvesi</i> (1927 ⁸⁰)	<i>İtiraflar</i> (1955)
<i>Kızılıcak Dalları</i> (1932)		<i>Ümit Mektebinde</i> (1931)			<i>Karanlık Kuyu</i> (1927)	<i>Üç Asırlık Fransız Edebiyatı</i> (1932)
<i>Gökyüzü</i> (1935)		<i>İstiklal</i> (1933)			<i>Sevmek Hakkı</i> (1927 ⁸¹)	
<i>Eski Hastalık</i> (1938)		<i>Vergi Hırsızı</i> (1933)			<i>Hakikat</i> (2 cilt) (1929) ⁸²	

⁷⁵ Topaloğlu (2017, 80) tarafından 1926 olarak bildirilmektedir.

⁷⁶ Eser aynı zamanda *Gazeteci Düşmanı* ve *Şemsiye Hırsızı* ile birlikte Reşat Nuri'nin "Tiyatro Eserleri" başlığı altında da sunulmuştur (Kanter, 2019, 47).

⁷⁷ Topaloğlu (2017, 83) tarafından 1920 olarak bildirilmektedir.

⁷⁸ Topaloğlu (2017, 83) bu eseri, iç kapağında yer alan "Nakleden: Reşat Nuri" ibaresi nedeniyle bir çeviri olarak nitelendirmektedir.

⁷⁹ Üç farklı temsil bir aradadır.

⁸⁰ Topaloğlu (2017, 83) tarafından 1923 olarak bildirilmektedir.

⁸¹ Topaloğlu (2017, 83) tarafından 1923 olarak bildirilmektedir.

⁸² 1945 yılında "Dünya Edebiyatından Tercümeler" serisi dâhilinde tekrar yayımlanmıştır.

Tablo 1 – devam

<i>Ateş Gecesi</i> (1942)		<i>Hülleci</i> (1935)			<i>Mektep Çocuğu</i> (1930)	
<i>Değirmen</i> (1944)		<i>Bir Yağmur Gecesi</i> (1943 ⁸³)			<i>Yaşayan Kadavra</i> (1931 ⁸⁴)	
<i>Miskinler Tekkesi</i> (1946)		<i>Eski Şarkı</i> (1951)			<i>İş Adamı</i> (1932)	
<i>Harabelerin Çiçeği</i> (1953)		<i>Balıkesir Muhallebici</i> (1953)			<i>Cürüm ve Ceza</i> (1934)	
<i>Kan Davası</i> (1955)		<i>Yaprak Dökümü</i> (1953)			<i>Atlı Adam: Diktatörün Romanı</i> (1947)	
<i>Kavak Yelleri</i> (1961)		<i>Tanrıdağı Ziyafeti</i> (1955)			<i>La Dam aux Camelias</i> (1950-1951) ⁸⁵	
<i>Son Sığınak</i> (1961)		<i>Ağlayan Kız</i> (1956) ⁸⁶			<i>Fakir Bir Gencin Romanı</i> (1951) ⁸⁷	
		<i>Bu Gece Başka Gece</i> (1956) ⁸⁸			<i>Yabancı</i> (1953)	
		<i>Gönül</i> (1923? ⁸⁹)			<i>Evham</i> (1955)	
					<i>Karamazov Kardeşler</i> (1955 ⁹⁰)	
					<i>Don Kişot</i> (1957)	
					<i>Dolapdereli</i> (t.y. ⁹¹)	
					<i>Evin İçi</i> (t.y.)	
					<i>Kader-Kısmet</i> (t.y. ⁹²)	

⁸³ Topaloğlu (2017, 81) tarafından 1941 olarak bildirilmektedir.

⁸⁴ Topaloğlu (2017, 84) tarafından 1930 olarak bildirilmektedir.

⁸⁵ *Hürriyet* gazetesinde tefrika edilmiştir (Kanter, 2019, 50).

⁸⁶ “Basılmamıştır, İstanbul Şehir Tiyatroları tarafından sahnelenmiştir” (Kanter, 2019, 48).

⁸⁷ *Hürriyet* gazetesinde tefrika edilmiştir (Kanter, 2019, 50).

⁸⁸ “Basılmamıştır, İstanbul Şehir Tiyatroları tarafından sahnelenmiştir” (Kanter, 2019, 48).

⁸⁹ Tarihe ilişkin soru işareti (?) Kanter (2019, 48) tarafından düşünülmüş olup aynı zamanda “basılmamıştır” notu söz konusudur.

⁹⁰ Topaloğlu (2017, 84) tarafından 1935 olarak bildirilmektedir.

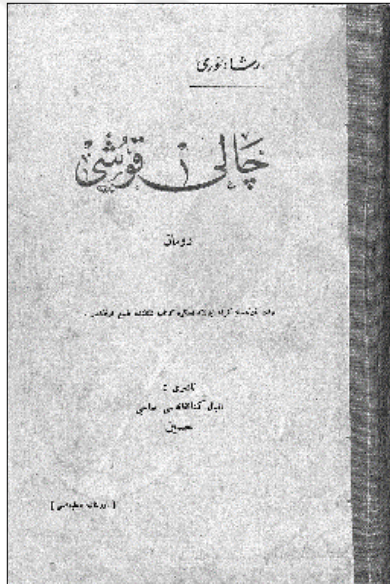
⁹¹ Topaloğlu (2017, 83) tarafından 1926 olarak bildirilmektedir.

⁹² Topaloğlu (2017, 84) tarafından 1926 olarak bildirilmektedir.

Tablo 1 – devam

					<i>Kalbin Gençliği (İkinci Gençlik) (t.y.)</i>	
					<i>Nesrin (t.y.)</i>	
					<i>Sevda Politikası (t.y.⁹³)</i>	
					<i>Turna Katarı (t.y.)</i>	

Ek 2. Çalkuşu (1338) [1922]



⁹³ Topaloğlu (2017, 83) tarafından 1923 olarak bildirilmektedir.

Ek 3. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları ile Yazışma

From: muhammedbaydere@ktu.edu.tr [mailto:muhammedbaydere@ktu.edu.tr]
Sent: Tuesday, September 11, 2018 4:02 PM
To: Seyirci <seyirci@ibb.gov.tr>; Şehir Tiyatroları Müdürlüğü Yazışma Adresi <tiyatro@ibb.gov.tr>
Subject: arşiv bilgisi

Merhaba Sayın Yetkili,

Bilimsel bir araştırmam kapsamında Reşat Nuri Güntekin'in Osmanlı döneminde o zamanki adıyla Dârübedayî'ye oynanması için sunduğu ancak sonradan oynanmayan *İstanbul Kızı* başlıklı piyesinin metnine ulaşmaya çalışmaktaym. Kurumunuzun arşivi vb. üzerinden bu şekilde bir inceleme yapmam mümkün müdür ya da ilgili biriminiz bu konuda bir inceleme yaparak bilgi sağlayabilir mi acaba?

İlginiz ve bilgilendirmeniz için şimdiden çok teşekkür ederim.

İyi çalışmalar dilerim.

Öğr. Gör. Muhammed Baydere.

Kimden: Şehir Tiyatroları Müdürlüğü Yazışma Adresi <tiyatro@ibb.gov.tr>
Kime: "muhammedbaydere@ktu.edu.tr" <muhammedbaydere@ktu.edu.tr>
Tarih: Cum, Eyl 14, 2018, 14:46

RE: arşiv bilgisi

İyi günler

Kurumun Kütüphane biriminden size ulaşıyorum.

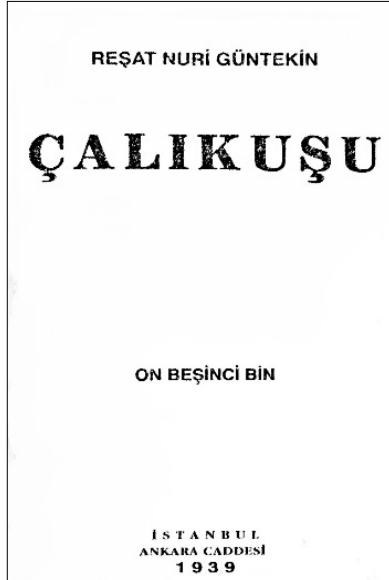
Yaptığımız araştırma sonucunda İstedığınız

"İstanbul Kızı" adlı piyesin metninin elimizde bulunmadığını

üzülerek belirtmek isteriz.

Başka bir konu da yardımcı olmak dileklerimizle...

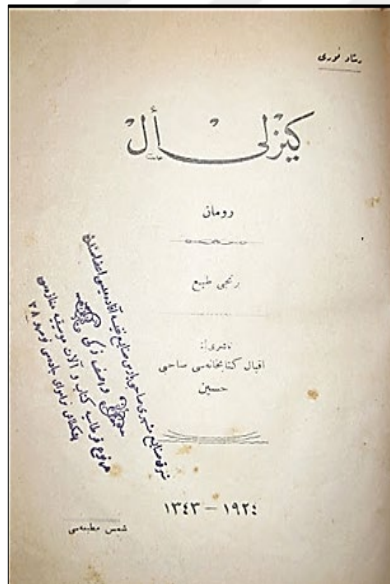
Ek 4. Çalıkuşu (1939)



Ek 5. *Gizli El*'in *Dersaadet Gazetesindeki İlk Tefrikası* (1920)



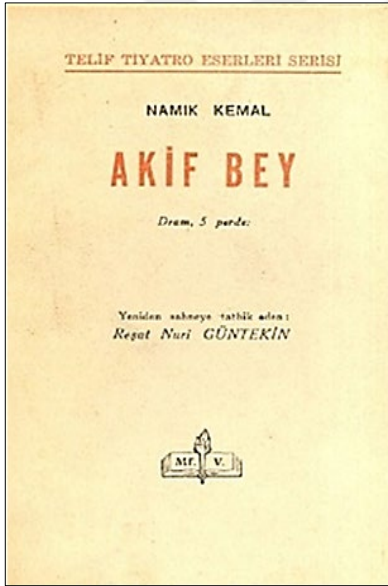
Ek 6. *Gizli El* (1924)



Ek 7. *Gizli El* (1954)



Ek 8. *Akif Bey* (1958)



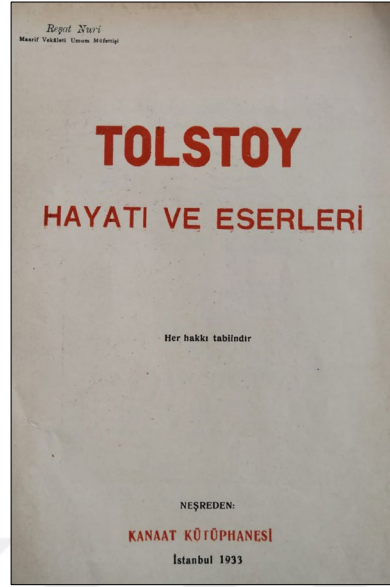
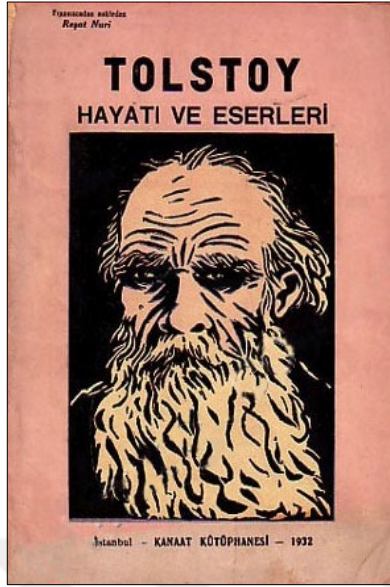
Ek 9. *Çalkuşu Gibi* (1958)



Ek 10. *La Passagère* (1911)



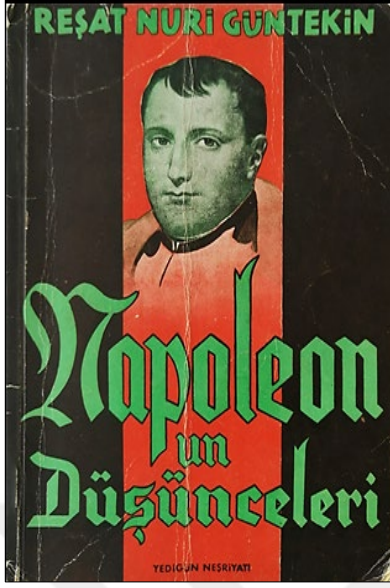
Ek 11. Tolstoy: Hayatı ve Eserleri (1933)



Ek 12. İbsen: Hayatı ve Eserleri (1934)



Ek 13. *Napoleon'un Düşünceleri* (1943)



Ek 14. *Harabelerin Çiçeği* (1953)

