

REFORMLAR ÇAĞINDA TÜRKİYE'DE MOLIÈRE'İN YENİDEN YAZIMI (19. YÜZYILIN İKİNCİ YARISI)

Ayşe Banu KARADAĞ¹
Çiğdem KURT WILLIAMS²

Öz: Günümüze dek Türkçeye en çok çevrilmiş olan Batılı tiyatro yazarlarından biri Molière'dir. Molière'in Türkçeye taşınma serüveni günümüzden neredeyse iki yüzyıl önce, on dokuzuncu yüzyılın hemen başlarında başlar ve 1870'li yıllarda hız kazanarak farklı bir evreye geçer. Bu yıllarda, Molière'in yarattığı karakterler Türkçe isimlerle, yerel Osmanlı kıyafetleri içinde, İstanbul ağzı bir Osmanlı Türkçesiyle konuşarak başkentin farklı noktalarında kurulmuş olan tiyatroları arşınlayıp seyircileri kendilerine hayran bırakırlar. Bu makalede, Molière'in 19. yüzyılın ikinci yarısındaki Türkçe çevirileriyle Türkçe ve Fransızca temsilleri üzerinden gidilerek klasik Fransız tiyatro adamının Osmanlı İmparatorluğu'nda nasıl alımlandığı ve Osmanlı-Türk tiyatrosunu nasıl beslediği araştırılacaktır. Molière'den yaptığı çeviriler üzerine birçok bilimsel çalışma yapılmış olan Ahmet Vefik Paşa'ya ve tiyatro alanındaki eserlerine kısaca değinilerek Paşa'nın çağdaşı olan A. F., Âli Bey, Teodor Kasap ve Mehmed Hilmi'nin çevirilerine odaklanılacak; bu dört çevirmenin çeviri süreci öncesinde ve sırasında ne tür kararlar alıp Molière'i ne tür bir çeviri politikası doğrultusunda Türkçeye çevirdiği tespit edilmeye çalışılacaktır. Çalışmada ele alınacak çeviriler şunlardır: *Sahte Hekim/Le Médecin volant* (A. F., 1872-1873), *Ayyar Hamza/Les Fourberies de Scapin* (Âli Bey, 1871), *Pinti Hamid/L'Avare* (Teodor Kasap, 1873), *İşkilli Memo/Sganarelle ou le cocu imaginaire* (Teodor Kasap, 1874) ve *Yirmi Çocuklu Bir Adam yahud Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz/Monsieur de Pourceaugnac* (Mehmed Hilmi, 1879-1880).

Anahtar Sözcükler: Türk Çeviri Tarihi, Tiyatro Çevirisi, Molière, Tanzimat Dönemi.

Giriş

Molière, günümüze dek Türkçeye en çok çevrilmiş olan komedi yazarlarının başında gelir. Molière'in 19. yüzyılın ikinci yarısındaki Türkçe çevirileriyle

¹ Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatı Bölümü, Fransızca Mütercim-Tercümanlık Anabilim Dalı. akaradag@yildiz.edu.tr

² Doktora Öğrencisi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, Diller ve Kültürler Arası Çeviri Bilim Programı. cgdmkrt80@hotmail.com

Türkçe ve Fransızca temsilleri bize, klasik Fransız tiyatro yazarının Osmanlı-Türk tiyatrosunu nasıl beslediğini gösterir. Bu çalışmada, Tanzimat Dönemi çevirmenlerinden edebiyatın farklı türlerinde (roman, tiyatro vb.) çeviriler yapıp da isimlerini daha çok tiyatro çevirileriyle duyurmuş olan Âli Bey, Teodor Kasap ve Mehmed Hilmi ile tiyatro dışında çeviri yapıp yapmadığını tam olarak bilmediğimiz A. F.’nin Molière çevirileri temel alınacaktır. Adı geçen bu dört çevirmenin çeviri süreci öncesinde ve sırasında hangi kararları aldıkları, Molière’i hangi çeviri politikası doğrultusunda Türkçeye çevirdikleri saptanmaya çalışılacaktır.

Bir yazarın “anavatanı” dışında herhangi bir coğrafyada alımlanması üzerine çalışmak “kültürel etkileşim” üzerine çalışmak demektir. Bu tür bir çalışma bize, bir kültürün, yazarları aracılığıyla, diğer bir kültür tarafından nasıl algılandığını gösterir. 19. yüzyılın ikinci yarısında Molière’in Türkiye’deki varlığını konu edinen çalışmalar tam da böyledir. O yüzden, konuya başlarken farklı kültürlerin etkileşimi ve çevirinin buradaki işlevi üzerinde durmak gerekir.

1. Çeviri Üzerine Kuramsal Sorgulamalar

1.1. Kültürlerin Etkileşimi ve Çeviri

Günümüzde çevirinin kültürle olan bağı bize her ne kadar “doğal” gelse de, çeviriyle kültür arasındaki sıkı bağın tanınması ancak 1990’larda, Susan Bassnett ve André Lefevere’in derledikleri *Çeviri, Tarih ve Kültür* (1995) adlı kitabın basımından sonra gerçekleşmiştir. Kitabın önsözünde Bassnett ve Lefevere, çeviribilimin araştırma nesnesinin artık “kaynak ve erek kültür dizgesinin ayrılmaz bir parçası olan metin” olduğunu vurgularlar (1995, s. 11-12). Bu tespitlerinin büyük oranda kabul görmesiyle çeviribilimde yaşanacak “kültürel dönemeç”in yolu açılır. Bu yeni dönemeçte çeviribilimin araştırma konusu kültürün birçok alt dalını içine alacak şekilde genişlerken kültür çalışmaları da çeviriyi bir araştırma konusu haline getirir. Bassnett ve Lefevere, derledikleri *Kültürlerin Kurulması* (1998) adlı kitapta ise, çevirilerin kültürel etkileşime tanıklık ettiğini belirterek çeviri-kültür ilişkisini bir adım daha ileriye taşırlar (1998, s. 6). Böylece, “çeviri üzerine çalışmak, aslında kültürel etkileşim üzerine çalışmaktır” fikri zihinlere yerleşir.

1.2. Kültürlerin Kurgulanmasında Çevirinin İşlevi

Çeviriler kültürel etkileşime tanıklık ettiği kadar yeni kültür dizgelerinin kurulmasına da katkı sağlar. Çeviri, bir bütün olarak kültüre ya da kültürün bir alt dalına (edebiyat, tiyatro, sinema vb.) yeniden şekil vermek, onu yeni baştan planlamak isteyen eyleyicilerin elinde etkin bir araca dönüşebilir. Gideon Toury’nin de belirttiği gibi söz konusu eyleyiciler, kültürde herhangi bir “boşluk” olduğunda çeviriye başvurup çeviri yoluyla yeni metinler ithal etme yoluna gidebilir. Bu ise, başlı başına bir “planlama” eylemidir (2002, s. 153-154). Erek kültür, çevirilerin hangi dilden ve nasıl yapılacağına dair birbiriyle bağlantılı bir dizi kararın alınıp uygulanmasının ardından değişime uğrar.

Ancak her çeviri bir “yeniden yazım”dır. André Lefevere’in altını çizdiği gibi tüm yeniden yazımlar, belli bir dünya ve sanat görüşü doğrultusunda oluşturulur ve edebiyatı belli bir doğrultuda işlemesi için yönlendirir (2004, s. 235). Dolayısıyla yeniden yazım, kaynak metnin dönüştürülmesine dayanır. Tiyatro çevirisinde buna “kültüre uygunlaştırma” (“acculturation”) denir. Susan Bassnett’in da belirttiği üzere, erek izleyici kitlesinin beklentileri ve erek tiyatro dizgesinin dayattığı kısıtlar kaynak tiyatro metninin erek kültüre uygun hale getirilmesinin yolunu açar (Bassnett ve Lefevere, 1998, s. 93).

1.3. Çeviri Aracılığıyla “Yabancı”yla Karşılaşma

Tiyatro çevirisinde kültüre uygunlaştırmanın farklı derece ve türlerinden söz edilebilir. Çevirmen bu noktada aldığı kararlarla “yabancı”yı / “öteki”ni nasıl algıladığını gözler önüne serer. “Yerli-yabancı” karşıtlığına değinmeden çevirinin iki uç (kaynak metin-erek kültür) arasında aracılık yaptığını söyleyen ve bunu “betimleyici” çeviri çalışmalarının çıkış noktası yapan Gideon Toury’dur. Ona göre çeviri, genel / mutlak kurallardan kişiye özgü davranışlara uzanan bir yelpazede sıralanan toplumsal-kültürel kısıtlara uyar. Bu iki kutbun ortasında çevirinin uyduğu bir de “normlar” vardır. Toury üç ayrı normdan söz eder. Buna göre “öncül norm”, çevirmenin kaynak metne ve onun gerçekleştirdiği normlara mı (“çevirinin yeterliliği”) yoksa erek kültürdeki normlara mı (“çevirinin kabul edilebilirliği”) bağlı kaldığını belirler. “Süreç öncesi çeviri normları”, birbiriyle bağlantılı iki gruba ayrılır: çeviri politikasıyla ilgili olanlar ve çevirinin doğrudanlığıyla ilgili olanlar. Çeviri politikası, çevrilecek metin seçimini içerir. Neden onca farklı tür ve farklı yazar arasından “bu” tür ve “bu” yazar seçilmiştir? Bu rastgele bir tercih olmadığı sürece, belirli bir çeviri politikasından söz edilebilir. Çevirinin doğrudanlığı ise, kaynak metnin kendi dilinden mi, yoksa herhangi bir ara dilden mi yapılacağını gösterir. Son olarak, “çeviri süreci normları” ise, çeviri esnasında verilen kararları yönlendirir (Toury, 2008, s. 150-154).

Toury’nin “yeterli” ve “kabul edilebilir” çeviri olarak adlandırdığı bu iki farklı stratejinin, birçok araştırmacı tarafından “kaynak odaklı” ve “erek odaklı” çeviri stratejileri olarak adlandırılan stratejilere denk düştüğü söylenebilir. Buna göre, kaynak odaklı bir çeviride çevirmen özgün metnin “egzotik”liğini, “yabancı”lığını korumayı deneyebilirken erek odaklı çeviride özgün metni erek kültür içinde “doğal”laştırma ve böylece de erek okur / izleyici açısından daha kolay “kabul edilir” kılma yoluna gidebilir (Guidère, 2008, s. 98). “Yabancı”yı / “öteki”ni nasıl algıladığı bir çevirmenin çeviri sürecinde ve öncesinde verdiği kararlara bakarak anlaşılabilir.³

2. Yeni Bir Osmanlı-Türk Tiyatrosuna Doğru: İhtiyaçlar, Olanaklar

Molière tiyatrosunun Türkiye’ye ve Türkçeye taşınması esas olarak Güllü Agop’un Gedikpaşa’daki Osmanlı Tiyatrosu’nun verdiği ilk Türkçe temsillerle

³ Çeviride “yabancı” kavramı için bkz. Berman, A. (2002). *L’Épreuve de l’étranger: Culture et traduction dans l’Allemagne romantique*. Paris: Gallimard.

(1860 sonları-1870 başları) başlamış ve ilerlemiştir. Bu nedenle, “Osmanlı Tiyatrosu”nun kuruluşunu önceleyen ve hazırlayan tarihsel koşullara bakmak gereklidir.

19. yüzyılın ortalarında Osmanlının başkenti İstanbul’daki tiyatro ortamını tarif edecek en uygun iki kelime hiç şüphesiz “kozmpolit” ve “rekabetçi”dir. Bu dönemde hem Müslüman-Türkler hem de gayrimüslim azınlıklar (Ermeniler, Rumlar, Bulgarlar, Yahudiler vb.) kendi dillerinde tiyatro gösterileri yaparken İtalyan ve Fransız tiyatro-opera toplulukları başkenti ziyaret edip Pera’daki büyük Avrupa tarzı tiyatrolarda (Naum Tiyatrosu, Fransız Tiyatrosu vb.) temsiller verirler. Osmanlı sarayı da sırası geldiğinde hem bu yabancı toplulukları hem de yerli toplulukları ağırlar. Ermeni tiyatro toplulukları 1860’lardan itibaren yabancı (özellikle Fransızca ve İtalyanca) tiyatro metinlerini hem kendi anadillerine hem de Türkçeye çevirip Osmanlıda Batı tarzı tiyatro hareketini başlatır. Başkentin dört bir tarafında düzenlenen bu tiyatro faaliyetleri, seyirciler için “zenginlik”, oyuncular açısından ise “rekabet” demektir.

Batı tarzı tiyatronun gördüğü rağbete de paralel olarak Müslüman-Türklerin geleneksel tiyatrosu olarak görülen Karagöz ve Ortaoyunu 1860’larda tartışmalı bir hale gelir. Osmanlı basını, Karagöz ve Ortaoyunu konusunda “radikaller” ve “ılımlılar” olmak üzere ikiye bölünür. Birinci grup, bu halk tiyatrosu gösterilerinin kaba, açık-saçık ve ahlaka aykırı olduğu düşüncesiyle tamamen ortadan kaldırılmasını isterken ikinci grup “ıslah edilmek” kaydıyla sürdürülebileceğini düşünür. İkinci grupta yer alan bazı isimler, Karagöz ve Ortaoyunu’nun Türklerin “millî” tiyatrosu olduğunu, bu yüzden yeni bir Osmanlı-Türk tiyatrosuna zemin oluşturacak şekilde yeniden düzenlenmesi gerektiğini vurgular (And, 1985; Kudret, 1994).

Güllü Agop’un Osmanlı Tiyatrosu tam da bu yıllarda (yani 1868’de) kurulur, 1870 baharında aldığı 10 yıllık imtiyazla (başkentte Türkçe temsil verme tekeli) bir anda bir “imparatorluk” tiyatrosuna dönüşür ve Osmanlı-Türk tiyatrosunu tek başına temsil etmeye başlar. Fakat başlarda işi hiç de kolay değildir çünkü hem oyuncu hem de oyun eksikliği çekmektedir. Çoğunluğu anadili Türkçe olan seyircilerden oluşan hedef seyirci kitlesini tatmin edecek bir Türkçeyle konuşan oyunculara –ki oyuncuların çoğu Ermeni’dir- ve bu seyirci kitlesinin dünyasına hitap edecek tiyatro metinlerine (telif-çeviri) ihtiyaç duymaktadır. Güllü Agop’un dönemin gazetelerine verdiği ilanların ardından birçok Osmanlı aydını, yazarı ve çevirmeni Osmanlı Tiyatrosu’nun oyun eksikliğini kapamak için tiyatro metni üretimine başlar (Gerçek, 1997, s. 167). Telif eser üretimi daha “zahmetli” olduğundan, çeviri eser üretimi tercih edilir ve Osmanlı Tiyatrosu’nun acil ihtiyaçlarını karşılamak için nispeten sistemli diyebileceğimiz bir çeviri faaliyeti başlatılır. Gideon Toury’nin “kültür planlaması” bağlamında söylediği gibi, kültüre yön vermek isteyen eyleyiciler bir boşlukla karşılaştıklarında çeviriye başvurup çeviri yoluyla yeni metinler ithal etme yoluna giderler.

3. “Yerli” Kültürel Ürünler Olarak Molière’in Türkçe Çeviri ve Temsilleri

Bu çerçevede yabancı dillerden Osmanlı Türkçesine aktarılan tiyatro metinleri arasında Molière’in komedileri önemli bir yer tutar. Esasında Molière, 19. yüzyılın ikinci yarısında yalnız Türkçeye değil başka birçok yabancı dile de çevrilir. Bu dönemde Paris merkezli Fransız tiyatrosu, günümüzün Hollywood merkezli Amerikan sineması gibi kendine uluslararası bir ün ve varlık alanı sağlamış; Londra, Berlin ve Viyana gibi büyük kültür merkezleri de dâhil olmak üzere dünyanın geri kalanına tiyatro gösterileri ihraç eder duruma gelmiştir. Fransa’da sahneye konan klasik (ör. Molière) ve çağdaş (ör. Émile Augier, Dumas fils, Victorien Sardou) yazarlar hem yurtdışı turnesine çıkan ya da yabancı bir şehre yerleşen Fransız tiyatro topluluklarının Fransızca temsilleriyle, hem de yerel tiyatro topluluklarının kendi dillerinde verdikleri temsillerle dünyanın birçok noktasında seyirciyle buluşur (Charle, 2008).

Bu ortamda çeviri, klasik ve çağdaş Fransız tiyatro eserlerinin geniş kitlelerle buluşmasına olanak sağlamış olur. Osmanlı İmparatorluğu da bu küresel tiyatro çevirisi hareketinin dışında kalmaz. Osmanlı Tiyatrosu’nun kuruluş ve gelişimine paralel olarak Molière’in pek çok oyunu 1869-1882 yılları arasında, yani bu çalışmada “Çeviriler Çağı” olarak adlandırmayı seçtiğimiz dönemde, Osmanlı Türkçesine aktarılır.

Molière’in Osmanlı Türkçesine aktarılmasına öncülük eden isim şüphesiz Ahmet Vefik Paşa’dır. Devlet adamı ve aydın kimliğini bir arada taşıyan Ahmet Vefik Paşa, Molière’den on altı çeviri yapar ve Osmanlı Tiyatrosu’na hamilik yaparak kendi çevirilerinin 1870’lerde İstanbul’da oynanmasını sağlar. Yaptığı çeviriler, özellikle de *Zor Nikâhı*, tuluât kumpanyaları tarafından da sahnelenir. Bursa valiliği sırasında (Şubat 1879-Ekim 1882) Batı tarzı bir tiyatro binası inşa ettirip bir tiyatro topluluğu oluşturur ve Molière’den yaptığı çevirileri sahneye koydurur. Onun döneminde Bursa, başkentten sonraki ikinci büyük tiyatro merkezine dönüşür (Abdullah Tansel 1964a ve 1964b; Tuncel 1973).

“Çeviriler Çağı”nda Ahmet Vefik Paşa’nın Molière çevirilerine kimliği bilinen (Âli Bey, Teodor Kasap, Mehmet Hilmi, Ziya Paşa) ve bilinmeyen (A. F. vb.) çevirmenlerin yaptığı çeviriler eklenir, ortaya yirmi dört çevirilik bir külliyyat çıkar.⁴ Ancak bu yirmi dört çevirinin hepsi sahne üstünde aynı başarıyı elde

⁴ Söz konusu külliyyatı oluşturan eserler bunlardır: *L’Amour médecin (Tabib-i Aşk, Ahmet Vefik Paşa, [1303/1885-1886])*, *L’Avaré (Pinti Hamid, Teodor Kasap, 1873 ; Azarya, A. V. Paşa, 1879)*, *Le Bourgeois gentilhomme (Kaba Bir Adam, 1292/1875-1876)*, *Le Dépit amoureux (İnfial-i Aşk, A. V. Paşa, t.y.)*, *Don Juan (Don Civani, A. V. Paşa, [1869])*, *L’École des femmes (Kadınlar Mektebi, A. V. Paşa, t.y.)*, *L’École des maris (Kocalar Mektebi, A.V. Paşa, t.y.)*, *L’Étourdi (Savruk, A. V. Paşa, t.y.)*, *Les Femmes savantes (Okumuş Kadınlar, A. V. Paşa, t.y.)*, *Les Fourberies de Scapin (Dekbazlık, A. V. Paşa, 1299/1881-1882 ; Ayyar Hamza, Âli Bey, 1871)*, *George Dandin (Yorgaki Dandini, A. V. Paşa, 1869 ; Kıskaç Herif, ç.y., 1874)*, *Le Malade imaginaire (Merakî, A. V. Paşa, [1303/1885-1886])*, *Le Mariage forcé (Zor Nikâhı, A. V. Paşa, 1869)*, *Le Médecin malgré lui (Zoraki Tabib, A. V. Paşa, 1869)*, *Le Médecin volant (Sahte Hekim, A. F., 1289/1872-1873)*, *Le Misanthrope (Adamcıl, A. V. Paşa, [1303/1885-1886])*, *Monsieur de Pourceaugnac (Yirmi Çocuklu Bir Adam yahud Fettan Zaman insana Neler Yapmaz, Mehmed Hilmi, 1297/1879-1880)*, *Les Précieuses ridicules (Dudu Kuşları, A. V. Paşa, t. y.)*, *Sganarelle ou*

etmez. Bu bağlamda dört ayrı kategoriden söz edilebilir: büyük başarı kazanan çeviriler, orta düzeyde başarı elde edenler, gösterimi bir iki defayla sınırlı kalanlar ve hiç sahnelenmeyenler And, 1972, s. 454-462).

İstanbul’da Osmanlı Tiyatrosu’nun ve tuluât kumpanyalarının, İstanbul dışında (Edirne, Bursa, İzmir, Trabzon vb.) ise Batı tarzı tiyatro yapan diğer tiyatro topluluklarının repertuarına girip burada uzun süre kalmayı başaran çevirilere baktığımızda ilginç bir noktayla karşılaşırız. Bu çevirilerin hemen hepsi Gideon Toury’nin terminolojisiyle “kabul edilebilir” çevirilerdir, çevirmenler bu metinlerde erek kültürdeki normlara bağlı kalmayı seçip kaynak metni hedef okur / seyirci kitlesi açısından daha kolay “kabul edilebilir” kılmayı amaçlarlar.

Bu çevirilerin kabul edilebilirliği iki farklı ama birbiriyle iç içe geçmiş yöntemle sağlanmıştır: Yerleşik kültüre uygunlaştırma (gündelik Osmanlı hayatına uyarlama) ve yerleşik estetiğe uygunlaştırma (Osmanlı halk tiyatrosu kalıplarına uyarlama). Çevirmenler orta sınıftan gelen ve halk tiyatrosuna (Karagöz ve Ortaoyunu) alışkın olan bir seyirci kitlesinin beklentilerini göz önünde tutup Molière komedilerini Osmanlıların kendilerine yakın bulup hoşlanacakları ve benimseyecekleri bir şekle sokarlar. Bu elbette sebepsiz değildir: Metin And’ın da belirttiği gibi, dönemin seyircisi kendisine biçim ya da içerik açısından fazla “yabancı” gelen oyunları reddetme eğilimindedir (1999, s. 165). Molière’in oyunları da zaten bu ikili uygunlaştırma çalışması için “biçilmiş kaftan”dır çünkü gerek Molière tiyatrosu gerekse Osmanlı halk tiyatrosu İtalyan halk tiyatrosuyla (*commedia dell’arte*) tarihsel olarak sıkı bir ilişki içindedir. Bu üç tiyatronun metinleri ve kişileri açısından yakın benzerliği, köklü bir “halk tiyatrosu” geleneğinin Avrupa ve Akdeniz’deki dinsel ve etnik farklılara takılmadan devam ettiğini gösterir (Basch, 2007).

Toury’nin sözünü ettiği “çeviri politikası” açısından düşünülürse, sayısız seçenek arasından Molière’in seçilmiş olması nedensiz değildir. Bu kesinlikle bilinçli bir tercihtir, çünkü Molière komedileri yukarıda da söylendiği gibi, Osmanlı çevirmenlerinin amaçladığı ikili uygunlaştırma çalışmasına uygun bir zemin hazırlar. Dolayısıyla “Çeviriler Çağı”nda yapılan Molière çevirileri, belirli bir çeviri politikasının ürünüdür.

Yukarıda sözünü ettiğimiz yirmi dört çeviriden dokuz tanesi yerleşik kültüre ve estetiğe uygunlaştırma denemesinin somut ürünleridir. Bu nedenle de Osmanlı seyircisi tarafından uzun zaman tutulup rağbet görmüştür. Bunlar, *Zor Nikâhı/Le Mariage forcé* (A. V. Paşa, 1869), *Zoraki Tabib/Le Médecin malgré lui* (A. V. Paşa, 1869), *Merakî/Le Malade imaginaire* (A. V. Paşa, 1885-1886), *Tabib-i Aşk/L’Amour médecin* (A. V. Paşa, 1885-1886), *Sahte Hekim/Le Médecin volant* (A. F., 1872-1873), *Ayyar Hamza/Les Fourberies de Scapin* (Âli Bey, 1871), *Pinti Hamid/L’Avaro* (Teodor Kasap, 1873), *İşkilli Memo/Sganarelle ou le cocu imaginaire* (Teodor Kasap, 1874) ve *Yirmi*

le cocu imaginaire (şekilli Memo, Teodor Kasap, 1874), *Le Tartuffe* (Tartüf, A. V. Paşa, t. y.; *Rıyanın Encamı*, Ziya Paşa, 1298/1881). Daha fazla bilgi için bkz. Poyraz, T. ve Tuğrul, N. (1967), *Tiyatro Bibliyografyası (1859-1928)*. Ankara: MEB.

Çocuklu Bir Adam yahud Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz/Monsieur de Pourceaugnac (Mehmed Hilmi, 1879-1880)'dır. Bunlardan son beş tanesi üzerine yaptığımız araştırma bize şunları göstermiştir:

Yerleşik estetiğe uygunlaştırma aşamasında çevirmenler, Molière tiyatrosuyla Osmanlı halk tiyatrosu arasında metinlerarası bağlantılar kurup Molière komedilerini Karagöz ve Ortaoyunu'ndan ödünç aldıkları öğelerle Türkçede yeniden yazmışlardır. Örneğin kişi adları seçimi buna göre yapılmıştır. *Sahte Hekim*'deki Nigâr, Recep, Şaban; *Ayyar Hamza*'daki “zeybek, tosun, külhanbeyi”; *İşkilli Memo*'daki “zampara” ve *Yirmi Çocuklu Bir Adam*'daki İbiş Ağa, Osmanlı halk tiyatrosu tiplerini çağrıştırır. *Yirmi Çocuklu Bir Adam*'ın önsözü de bunun bilinçli bir tercih olduğunu ortaya koyar. Önsöz, Mehmed Hilmi'nin çeviri politikasını ve tiyatro türü üzerine görüşlerini sergilemesi açısından oldukça değerli bir metindir. Mehmed Hilmi burada, tiyatronun seyirci üzerindeki olumlu etkisinden söz eder, Osmanlı tiyatrosunun henüz yeteri kadar gelişmediğini ve yeni tiyatro metinlerine (telif ya da çeviri metinler) ihtiyaç duyulduğunu dile getirir. *Monsieur de Pourceaugnac* çevirisini de bu amaçla hazırladığını belirtir ve çevirinin erek kültür normları gözetilerek kaleme alındığını söyler (1297/1879-1880, s. 2-3). Kişi adlarının Osmanlı halk tiyatrosu kalıplarına uygun hale getirilmesinin yanı sıra, çevirilerin tümünde (özellikle de *Ayyar Hamza*, *Pinti Hamid* ve *İşkilli Memo*'da), tıpkı Karagöz ve Ortaoyunu'nda olduğu gibi bir “mahalle” ortamı yaratılmış; oyun mekânı, bir mahallenin olmazsa olmaz öğeleriyle (tanıdık sokaklar, komşular, esnaf vb.) donatılmıştır. Ayrıca Molière komedileri, Osmanlı-Türk çevirmenlerin elinde yer yer etkileşimli (“interactif”) tiyatro özelliği kazanarak seyirciyle söyleşmeği hiçbir zaman atlamayan Karagöz ve Ortaoyunu'na yaklaşıp. Söz konusu çevirilerde okurun / seyircinin karşısına çıkan ve kaynak metindekinden daha çok vurgulandığı belli olan söz oyunları, dil cambazlıkları, yanlış anlamalar, şakalar, söze ya da harekete dayalı diğer gülünç öğeler de halk tiyatrosunu anımsatan özelliklerdir.

Yerleşik kültüre uygunlaştırma aşamasındaysa, Molière karakterlerinin düşünme, konuşma, hissetme, inanma, giyinme, yaşama vb. biçimlerinin Osmanlı gündelik hayatına uygun hale getirildiğini görürüz. Böylece çevirmenler, seyircinin beklenti ve zevkini gözetererek Molière'i yerlileştirir, yani Osmanlılaştırırlar.

4. “Yabancı” Kültürel Ürünler Olarak Molière'in Fransızca Temsilleri

Yerleşik kültür ve estetiğe uygunlaştırılan komediler, Molière'i Osmanlı İmparatorluğuna taşıyan birinci kanalsa, ikinci kanal da İstanbul ve İzmir gibi şehirlerde bulunan Avrupa tarzı büyük tiyatrolarda yabancı tiyatro toplulukları (özellikle Fransız ve Yunan) tarafından verilen temsillerdir. Bunlar arasından İstanbul'da, bugünkü adıyla Beyoğlu'nda Fransız tiyatro topluluklarının verdikleri temsillere odaklanılırsa şunlar söylenebilir: Bu temsiller, tüm bir tiyatro sezonu (ya da daha fazla zaman) için başkentte bulunan veya başkente bir turne kapsamında gelen topluluklar tarafından verilir. Hedef seyirci kitlesi,

Türkçe Molière temsillerinin aksine, orta değil üst sınıftandır. Elitler ve hatta sultanın kendisi de bu kitleye dâhildir. Fransızca bilirler ve Molière’i “yabancılığı”, “Fransızlığı” içinde sahnede görmek isterler. Bu bağlamda Fransızca olarak oynanan Molière komedileri Türkçe olarak oynanarlardan kısmen farklıdır. Örneğin söz konusu dönemde Türkçe olarak sahnelenmeyen *Les Précieuses Ridicules* ve *Tartuffe* gibi oyunlar Fransız tiyatro toplulukları tarafından sahnelenir (And, 1971).

Sonuç Gözlemleri

Osmanlı Tiyatrosu’nun kuruluşuyla başlayıp İkinci Meşrutiyet’in arifesine kadar uzanan dönemde (1868-1906) Molière’in Osmanlı İmparatorluğu’ndaki Türkçe ve Fransızca temsilleri “yerli-yabancı” karşıtlığı içinde ele alınabilir. Türkçe Molière temsilleri, bir “imparatorluk tiyatrosu” niteliğindeki Osmanlı Tiyatrosu’nu beslemek üzere hazırlanan “kabul edilebilir” çevirilere dayanırken Fransızca Molière temsilleri, seyirciye klasik Fransız komedisinin belki de en “saf”, en “bozulmamış” halini sunmayı vadeder. Çevirmenler kaynak metni hedef okura / seyirciye götürerek kaynak metindeki tüm “yabancı” öğeleri yerleştirip doğallaştırırlar. Çeviri, söz konusu dönemde yeni bir tiyatro repertuarı oluşturmak isteyen Osmanlı aydınlarının elinde etkin bir araca dönüşür ve kültürü yeniden şekillendirmenin bir aygıtı haline gelir.

KAYNAKÇA

- Abdullah Tansel, F. (1964a). *Ahmed Vefik Paşa (3 Haziran, 1823-2 Nisan, 1891)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- (1964b). *Ahmed Vefik Paşa’nın Eserleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- A. F. (1289/1872-1873). *Sahte Hekim*. İstanbul: Y.Y.
- Âli Bey. (1968). *Ayyar Hamza*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- And, M. (1971). Eski İstanbul’da Fransız Sahnesi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 2, 77-102.
- And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- And, M. (1999). *Osmanlı Tiyatrosu*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- And, M. (1972). *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Basch, S. (2007). Le Théâtre d’ombres des romantiques. Nerval, Gautier et Champfleury Spectateurs de Karagöz. Sophie Basch ve Pierre Chuvin (Ed.). *Pitres et pantins* (ss.249-285). Paris: PUPS.
- Bassnett, S. and Lefevere, A. (1998), *Constructing Cultures*. Clevedon / Philadelphia / Toronto / Sydney / Johannesburg: Multilingual Matters.
- Bassnett, S. and Lefevere, A. (1995). *Translation, History and Culture*. New York: Cassell.

- Berman, A. (2002). *L'Épreuve de l'étranger: Culture et Traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard.
- Charle, C. (2008). *Théâtres en Capitales. Naissance de la Société du Spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*. Paris: Albin Michel.
- Gerçek, S. N. (1997). *İstanbul'dan Ben de Geçtim*. İstanbul: Kitabevi Yay.
- Guidère, M. (2008). *Introduction à la Traductologie. Penser la traduction: Hier, Aujourd'hui, Demain*. Bruxelles: De Boeck.
- Kudret, C. (1994). *Ortaoyunu I*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Lefevre, A. (2004). Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature. Lawrence Venuti (Ed.). *The Translation Studies Reader* (ss. 233-249). New York: Routledge.
- Mehmed Hilmi (1297/1879-1880). *Yirmi Çocuklu Bir Adam yahud Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz*. İstanbul: Mekteb-i Sanayi-i Şahane Matbaası.
- Poyraz, T. ve Tuğrul, N. (1967). *Tiyatro Bibliyografyası (1859-1928)*. Ankara: MEB.
- Teodor Kasap (1965). *İşkilli Memo*. İstanbul: Elif Yayınları.
- (1290/1873). *Pinti Hamid*. İstanbul: Y.Y.
- Toury, G. (2008). Çeviri Normlarının Doğası ve Çevirideki Rolü. Mehmet Rifat (Ed.). *Çeviri Seçkisi II* (ss.149-164). İstanbul: Sel Yayınları.
- Toury, G. (2002). Translation as a Means of Planning and the Planning of Translation: A Theoretical Framework and an Exemplary Case. Saliha Paker (Ed.). *Translations: (re)shaping of literature and culture* (ss. 148-165). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Tuncel, B. (1973). *L'Introduit de Molière en Turquie: Ahmet Vefik Pacha*. Ankara: Başnur Matbaası.

REWRITING MOLIÈRE IN TURKEY IN THE AGE OF REFORMS (THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY)

Abstract: Molière is one of the Western playwrights who has been most translated into Turkish. The adaptation of Molière into Turkish began at the outset of the 19th century and picked up speed during the 1870s in which a new phase began. It was in these years that the rich characters created by Molière were introduced to the theater-going public of the Ottoman capital, İstanbul, in the mode of Ottoman clothing, with Turkish names and speaking the İstanbul dialect of Turkish. Audiences were spellbound. This article focuses on Molière's Turkish translations and Turkish and French performances in the second half of the 19th century and aims to show how the classical French playwright was received in the Ottoman Empire and how he fed the Ottoman-Turkish theater. Because Ahmet Vefik Paşa's Molière translations have been widely studied, we will briefly discuss these works before turning our focus to the translations of the contemporaries of the pasha, namely A. F., Âli Bey, Teodor Kasap and Mehmed Hilmi. We will study the decisions made by

these four translators before and during the translation process as well as the translation politics behind how Molière was translated into Turkish. The translations discussed in this article are the following: *Sahte Hekim/Le Médecin volant* (A. F., 1872-1873), *Ayyar Hamza/Les Fourberies de Scapin* (Âli Bey, 1871), *Pinti Hamid/L’Avare* (Teodor Kasap, 1873), *İşkilli Memo/Sganarelle ou le cocu imaginaire* (Teodor Kasap, 1874) ve *Yirmi Çocuklu Bir Adam yahud Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz/Monsieur de Pourceaugnac* (Mehmed Hilmi, 1879-1880).

Keywords: Turkish Translation History, Theater Translation, Molière, Tanzimat Era.