



Chambord Şatosu'ndan Osmanlı Sahnelerine Taşınan Şamata: *Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz*

The Commotion of the Chambord Chateau Brought to the Ottoman Stage: *Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz*

Çiğdem Kurt Williams¹



¹Dr. Öğr. Gör., Mimar Sinan Güzel Sanatlar
Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

ORCID: Ç.K.W. 0000-0001-7865-1645

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Çiğdem Kurt Williams,

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
Cumhuriyet Mah. Silahşör Cad. No: 89,
Bomonti-Şişli, İstanbul, Türkiye

E-posta/E-mail: cigdem.kurt@msgsu.edu.tr

Başvuru/Submitted: 31.10.2019

Revizyon Talebi/Revision Requested:
12.11.2019

Son Revizyon/Last Revision Received:
21.11.2019

Kabul/Accepted: 25.11.2019

Atıf/Citation:

Williams, Çiğdem Kurt. "Chambord Şatosu'ndan
Osmanlı Sahnelerine Taşınan Şamata: Yirmi
Çocuklu Bir Adam yahut Fettan Zaman İnsana
Neler Yapmaz" *Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji
Bölümü Dergisi* 29, (2019): 1-15.

<https://doi.org/10.26650/jtcd.641086>

ÖZ

"Çeviriler Çağı" (1869-1882), Osmanlı tiyatro adamlarının, Türkçe tiyatro yapan kumpanyaları, özellikle de Güllü Agop'un "Osmanlı Tiyatrosu"nu farklı metin üretme tekniklerini kullanarak yarattıkları yeni oyunlarla besledikleri bir dönem olmuştur. Çevirmenler, artık klasikleşen ya da o dönem revaçta olan yeni Fransız oyunlarını Türkçeye çevirerek, uyarlayarak, Türkçede yeniden yazarak yeni bir tiyatro repertuarı oluşturmuşlardır. Mehmet Hilmi'nin Molière'in *Monsieur de Pourceaugnac*'ından yaptığı *Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz* başlıklı çevirisi de bu repertuarın sahnede çok tutmuş başarılı örneklerindedir. Bu makalede çevirmen Mehmet Hilmi'nin kaynak metni Osmanlı seyircinin beğenisine uygun hale getirmek için ne tür bir kültürel ve estetik dönüşümden geçirdiği incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Molière, komedi, çeviri, uyarlama, Osmanlı halk tiyatrosu

ABSTRACT

The "Age of Translations" (1869-1882) was a period in which the men of Ottoman theater provided theater companies with plays to be performed in Turkish, especially at Güllü Agop's "Osmanlı Tiyatrosu" ("Ottoman Theater"), and these new plays were written using different techniques of text production. By translating and adapting new French plays that were either considered classics or were popular at the time into Turkish, or by rewriting them in Turkish, they created an entirely new repertoire for the theater. Mehmet Hilmi's *Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz* (*The Man with 20 Children or What can't Cunning Time do to People*), an adaptation of Molière's *Monsieur de Pourceaugnac*, is one of the more successful examples of this. This article will examine exactly how Mehmet Hilmi transformed the source text to make it compatible, both in terms of culture and aesthetics, to the Ottoman audiences for which these plays would be performed.

Keywords: Molière, comedy, translation, adaptation, Ottoman popular theater

EXTENDED ABSTRACT

The “Age of Translations” (1869-1882) was a period in which the men of Ottoman theater provided theater companies with plays to be performed into Turkish, especially at Güllü Agop’s “Osmanlı Tiyatrosu”, and these new plays were written using different techniques of text production. By translating and adapting new French plays that were either considered classics or were popular at the time into Turkish, or by rewriting them in Turkish, they created an entirely new repertoire for the theater. Mehmet Hilmi’s *Yirmi Çocuklu Bir Adam* yahut *Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz* (*The Man with 20 Children or What can’t Cunning Time do to People*), an adaptation of Molière’s *Monsieur de Pourceaugnac*, is one of the more successful examples of this. Mehmet Hilmi transformed the source text to make it compatible, both in terms of culture and aesthetics, to the Ottoman audiences for which these plays would be performed and produced an “acceptable” translation.

Monsieur de Pourceaugnac was a form of palace entertainment that includes music and dance, produced by Molière and Lully for Louis XIV. The play follows the downfall of an unwanted suitor, a common theme in Commedia dell’arte. The play, like many others in Commedia dell’arte, displays a loose and additive dramatic structure: the story isn’t of the utmost importance and the games played on the unwanted suitor Monsieur de Pourceaugnac are sequentially loosely tied together. These games are designed by Sbrigani to discredit Monsieur de Pourceaugnac in the eyes of his potential future father-in-law, Oronte, and to remove any obstacles to the union of Julie and Éraste, who love each other. In each new scene, the audience encounters a new trap set to break Monsieur de Pourceaugnac’s determination and to discourage him from getting married. By the end he gives up and returns to his homeland.

Yirmi Çocuklu Bir Adam is a rewriting in which Mehmet Hilmi clearly felt comparatively uninhibited by any norms of translations and used all means and methods to reorganize the source text. Mehmet Hilmi changed the order of the scenes and discarded large parts of others. Almost all of the music, dance and ballet were scrapped in his translation. The parts at the end of the first act were kept, though transformed completely in the target text.

There are fewer people in the target text than in the source text. In addition to singers, musicians and dancers, Mehmet Hilmi also cast aside some of the more minor characters. He also brought Molière’s other characters into an Ottoman context, often with names that would be recognized by the Ottoman audience as a particular type of character. Monsieur de Pourceaugnac thus became İbiş Ağa a common character in popular Ottoman theater. Unlike in the source text, no ethnic or geographical origin is attributed to him in the target text.

In the source text, Monsieur de Pourceaugnac is bombarded with claims that he is sick in order to discredit him and send him back to his hometown. Mehmet Hilmi shortens this scene

considerably and erases various characters from it entirely.

The conversation between İbiş Ağa and Musa Ağa (Oronte in the source text) is reminiscent of Karagöz and Hacivat with much word play one after the other, a standard source of entertainment for Ottoman audiences. This type of word play is repeated later in the conversation between İbiş Ağa's two fake wives. They both claim that he is their husband and engage in a fierce debate for comedic effect. This scene is similar to one of the scenes in *Ortaklar*, a well-known Karagöz play.

The third act of *Monsieur de Pourceaugnac* presents another interesting example of the intersection between Ottoman theater and Molière. İbiş Ağa leaves the city in the guise of a woman at the suggestion of Fitne Kumkuması (Sbrigani in the source text). He wears traditional Ottoman women's clothing and covers his face. This theme plays out also in many Karagöz plays wherein the main characters (Karagöz in *Sahte Gelin*, Hacivat in *Salıncak*) dress as women.

These show how Mehmet Hilmi transformed the source text into something immediately recognizable in the context of Ottoman culture and the popular theater, creating a play at once both original and familiar.

Giriş

Molière'le tanışıklığımız eskilere dayanır. Fransız tiyatro adamının oyunları, 1670'lerde, kendisi henüz hayattayken, Pera'da elit bir izleyici kitlesi önünde Fransızca olarak oynanmıştır.¹ Molière'in Osmanlı İmparatorluğu sınırları içindeki ilk Türkçe çevirileri on dokuzuncu yüzyılda yapılır. Oyunlarının birçoğu, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ve yirminci yüzyıl başlarında İstanbul, İzmir, Edirne, Bursa, Selanik gibi büyük, kozmopolit Osmanlı kentlerinde heterojen bir izleyici kitlesi için Türkçe, Yunanca ve Fransızca olarak sahnelenir. Molière tiyatrosu Cumhuriyet döneminde aydınlanma fikri çerçevesinde yeniden keşfedilir ve 1940'lardaki yoğun çeviri hareketi içerisinde, yeni çevirilerle Türk okuruna tanıtılır. O dönemden beri Türk seyircisinin en iyi tanıdığı yabancı tiyatro adamlarından biri Molière'dir.

Fransız tiyatro adamının on dokuzuncu yüzyılın sonlarından beri Türk komedisini içerik ve biçim açısından etkilediği de artık ortak bir kabule dönüşmüştür. Sevda Şener'e göre, Türkiye'de komedi türünün evrimi içindeki en belirgin dönüşüm, Molière tarzının benimsenmesiyle yaşanmıştır.² Molière komedileri gerçekten de, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, Güllü Agop'un "Osmanlı Tiyatrosu" bünyesinde yerli ve millî bir tiyatro oluşturmayı amaçlayan Osmanlı tiyatro adamları için son derece verimli bir kaynağa dönüşmüştür. Bunlar 1860'lardan itibaren Molière tiyatrosunu Türkçeye çevirerek, uyarlayarak; Türkçede yeniden yazarak Osmanlı Tiyatrosu'nun kullanacağı metinler hazırlamış ve bizim "Çeviriler Çağı" (1869-1882) olarak adlandırdığımız dönemi açmışlardır.

On üç yıl kadar süren bu yoğun çeviri hareketinin öncüsü Ahmet Vefik Paşa'dır (1823-1891). Ahmet Vefik Paşa, 1869-1882 yılları arasında Molière'in on altı oyununu Türkçeye kazandırmış ve çevirilerinin basılabilmesini, okurla buluşabilmesini sağlamıştır. Ancak sahnelenme ve seyirciyle buluşma aşamasında her çevirinin ayrı bir öyküsü olmuştur: Bazıları dönemin en çok oynanan yapımlarına dönüşmüş, bazıları ortalama bir başarı elde etmiş, bazıları bir-iki gösterim sonrasında repertuvardan kaldırılmış, bazılarıysa hiç oynanmamıştır.³

İlginçtir ki, o dönemde başkette basılı metne dayalı tiyatro yapma tekeli elinde bulunduran Osmanlı Tiyatrosu'nun ve buna alternatif olarak ortaya çıkan tuluat kumpanyalarının ya da başkent dışındaki tiyatro topluluklarının repertuvarına girip uzun süre gösterimde kalmayı başaran çevirilerin tümü, modern çeviribilim çalışmalarında kullanıldığı anlamda "kabul edilebilir çeviri"lerdir. Kabul edilebilir çeviri, çevirmenin erek kültürdeki normlara bağlı

1 Antoine Galland, *Journal d'Antoine Galland pendant son séjour à Constantinople (1672-1673)* c. 2, haz. Charles Schefer (Paris: Ernest Leroux, 1881), 5-36.

2 Sevda Şener, « Molière ve Türk Komedyası », *Tiyatro Araştırmaları Dergisi Molière Özel Sayısı 5* (1974), 26.

3 Sahnelenen oyunlar için bkz. Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972), 454-462.

kalarak metni hedef okur ya da izleyici kitlesi için kabul edilebilir kılmasıdır.⁴ Bu, kaynak metnin alıcı kitle için alışılmış, tanıdık kılındığı “uyarlama” işlemine de denk düşer. Osmanlı çevirmenlerinin benimsediği bu yaklaşım esasında yabancı meslektaşlarınınkinden farklı değildir. Tiyatro tarihçisi Jean-Claude Yon’un da belirttiği gibi, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Fransız tiyatrosunun dünyaya yayılma, dünya sahnelerini egemenliği altına alma kanallarından biri çevirilerdir. Çevirmenler her ne kadar kaynak metni hedef seyircinin beğenisine uygun hale getirmek adına istedikleri gibi dönüştürseler de, elde ettikleri metin Fransız tiyatrosu ürünü olarak görülmüş ve prestijini koruyabilmiştir.⁵

Molière’in o dönemde popüler olan ve birden fazla tiyatro sezonu boyunca oynanan Türkçe çevirilerindeyse kabul edilebilirlik iki yoldan sağlanmıştır: Kaynak metnin Osmanlı gündelik yaşamına (özel adlar, giysiler, yeme-içme, akrabalık ilişkileri vb.) uyarlanmasını ifade eden “kültürel uyarlama” ve yine kaynak metnin halk tiyatrosu kalıplarına uyarlanması anlamına gelen “estetik uyarlama”. Osmanlı çevirmenleri, esas olarak orta sınıftan gelen ve halk tiyatrosuna alışık olan bir izleyici kitlesinin beklentisini göz önünde bulundurarak Molière tiyatrosunu Osmanlı zevkine uyarlamıştır. Metin And’a göre uyarlama stratejisinin benimsenmesinde iki ana neden vardır: Birincisi birebir çevirmeye göre her zaman daha kolay olması, ikincisiyse biçim ya da içerik bakımından yabancılık barındıran oyunları reddetme eğilimindeki seyirciyi ürkütmemesi.⁶

İki yönlü uyarlama stratejisi başta Ahmet Vefik Paşa olmak üzere Teodor Kasap, Ali Bey ve Mehmet Hilmi gibi birçok Molière çevirmeni tarafından benimsenmiş, bu sayede ortaya Osmanlı seyircisinin tam beğenisini kazanan şu oyunlar çıkmıştır: *Zor Nikâhı (Le Mariage Forcé)*, *Zoraki Tabip (Le Médecin Malgré Lui)*, *Meraki (Le Malade Imaginaire)*, *Tabib-i Aşk (L’Amour Médecin)* (çev. Ahmet Vefik Paşa); *Sahte Hekim (Le Médecin Volant)* (çev. A. F.); *Ayyar Hamza (Les Fourberies de Scapin)* (çev. Ali Bey); *Pinti Hamit (L’Avaro)*, *İşkilli Memo (Sganarelle ou le cocu imaginaire)* (çev. Teodor Kasap) ve *Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz (Monsieur de Pourceaugnac)* (çev. Mehmet Hilmi). Adı geçen bu oyunlar 1870-1880’lerde Osmanlı Tiyatrosu’nun en çok tutan yapımları arasında yerlerini almış, aynı dönemde tuluat kumpanyalarının da vazgeçilmezlerinden olmuştur. Bu çalışmada “Çeviriler Çağı”nın en parlak ürünlerinden *Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz*⁷ (1880) ele alınacak, çevirmen Mehmet Hilmi’nin kaynak metni Osmanlı beğenisine uygun kılmak adına nasıl dönüştürdüğü incelenecektir.

4 Daha fazla bilgi için bkz. Mathieu Guidère, *Introduction à la traductologie. Penser la traduction : hier, aujourd’hui, demain* (Bruxelles: De Boeck, 2012).

5 Jean-Claude Yon, *Le Théâtre français à l’étranger au XIX^e siècle. Histoire d’une suprématie culturelle* (Paris: Nouveau Monde, 2008), 15.

6 Metin And, *Osmanlı Tiyatrosu* (Ankara: Dost Yayınları, 1999), 165.

7 Oyun bundan böyle *Yirmi Çocuklu Bir Adam* olarak anılacaktır.

Denetimden Üretime Mehmet Hilmi

Mehmet Hilmi, 1870-1880'ler Osmanlı tiyatrosunun tartışmalı bir figürüdür. O dönemde Zaptiye Nezareti'ne bağlı olan Tiyatrolar Umumi Müfettişliği'nde müdürdür. Tiyatroları denetlemekle görevli birimin başındayken İstanbul gazetelerine tiyatro hakkında mektup ve yazılar göndermiş; eleştirdiği gazetelerin kendisine yanıt vermesiyle tartışmalar alevlenmiştir. Metin And'a göre Mehmet Hilmi'nin tiyatro merakı herşeyden önce, resmî görevinden kaynaklanmaktadır. Geçimini tiyatrodan sağlayan yazarlara özenmekte, Osmanlı tiyatro yazarları arasında bir yer edinmek istemektedir.⁸ Bu arzusu her ne kadar gerçekleşmemişse de, Mehmet Hilmi dönemin tiyatro repertuarına önemli bir katkı yapmıştır.

Yirmi Çocuklu Bir Adam'ın önsözünde Mehmet Hilmi'nin yazı ve çevirilerinin bir listesi yer almaktadır.⁹ Buna göre Mehmet Hilmi, *Bahariyye-i Edebiyat* (1879-1881, İstanbul) adlı aylık dergide yazılar yazmıştır. *Güruh-u İnsan Nakıstır Her An* (1878) adlı bir oyunu da vardır. Ancak Metin And bunun Fransız tiyatro yazarı Lambert-Thiboust'un *L'homme n'est pas parfait* adlı oyununun çevirisi olduğunu, Mehmet Hilmi'nin çeviriyi kendi eseriymiş gibi sunduğunu belirtir.¹⁰ Aynı önsöze göre, Fransız yazar Xavier de Montépin'den *Paris Batakhaneleri* (1879) adıyla bir resimli roman tercümesi de yapmıştır.¹¹ Mehmet Hilmi'nin bu listede yer almayan son çevirisi *İki Ahab Çavuşlar*'dır (1883). Çevirinin kaynak metni ise Jean Marie Théodore Baudouin ve Auguste Maillard'ın *Les Deux sergents* adlı melodramdır.

Monsieur de Pourceaugnac ya da İstenmeyen Talibin Gözden Düşüşü

Yirmi Çocuklu Bir Adam'ın kaynak metni olan *Monsieur de Pourceaugnac*, Molière ve Lully'nin dönemin Fransa kralı XIV. Louis için hazırladıkları, müzik ve dans bölümleri de içeren bir komedidir. İlk kez 17 Eylül-20 Ekim 1669 tarihleri arasında, kral ve maiyetindekilerin av için gittikleri Chambord Şatosu'nda sergilenmiştir.¹² Oyun, ilk gösterimi Temmuz 1668'de yapılan *George Dandin*'den hemen sonra gelir. Bu iki oyunun yapım süreçleri benzerlik gösterir: Her iki gösteri de komedi, müzik ve baleyi bir arada kullanır ve esas olarak “saray eğlencesi” biçiminde tasarlanmıştır.¹³ Bununla birlikte *Monsieur de Pourceaugnac*'ın Chambord'daki temsilinden sonra Molière ve Lully'nin kariyerinde yeni bir dönem başlar: İki sanatçı artık saray eğlencelerinin biricik yaratıcıları konumuna yükselir.¹⁴

8 And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 202.

9 Mehmet Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fettan Zaman İnsana Neler Yapmaz* (İstanbul: Mekteb-i Sanayi-i Şahane Matbaası, 1297/1880), 2.

10 And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 152.

11 Mehmet Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 2.

12 Molière, *Œuvres complètes II*, haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui (Paris: Éditions Gallimard, 2010), 197 ; Bénédicte Louvat-Molozay, Claude Bourqui ve Anne Piéjus, Molière'in « Monsieur de Pourceaugnac » oyunu için tanıtım, *Œuvres complètes II*, haz. Georges Forestier-Claude Bourqui (Paris: Éditions Gallimard, 2010), 1409.

13 Louvat-Molozay, Bourqui ve Piéjus, tanıtım, 1410.

14 A.g.e., 1411.

Monsieur de Pourceaugnac'ın çıkış noktası ise sözlü bir geleneğe yaslanan İtalyan halk tiyatrosudur. Oyunun temel aldığı “istenmeyen talibin gözden düşüşü” teması birçok Commedia dell'arte taslağında mevcuttur. Tıpkı *Le Médecin Volant* gibi, *Monsieur de Pourceaugnac* da bir ya da birkaç farklı taslaktan üretilmiş bir uyarlamadır ancak kaynak taslak(lar) tam olarak saptanamamıştır.¹⁵ Oyun, birçok Commedia dell'arte taslağı gibi, gevşek ve eklemeli bir dramatik yapı gösterir: Öykü geriye itilir, istenmeyen talip *Monsieur de Pourceaugnac*'a karşı oynanan oyunlar peşpeşe sıralanıp gevşek bir bağla birbirine eklenir. Oyunda herşey, *Monsieur de Pourceaugnac*'ı müstakbel kayınpederi Oronte'un gözünden düşürmek ve birbirini seven Julie ile Éraсте'in kavuşması önündeki engelleri ortadan kaldırmak için Sbrigani tarafından tertiplenir. Seyirci her yeni sahnede *Monsieur de Pourceaugnac*'ın direncini kırmak ve onu evlilikten vazgeçirmek için kurulan yeni bir tuzakla karşılaşır. Birbiri ardına başına gelen “felaketler”, en sonunda *Monsieur de Pourceaugnac*'ı pes ettirip memleketine geri dönmek zorunda bırakır.

Oyunun gevşek ve eklemeli yapısı elbette Molière'e bir hareket özgürlüğü vermiş, istenmeyen talibe karşı oynanan oyunların sayısı artsa da azalsa da, metnin bütünlüğünün bozulmamasını sağlamıştır.¹⁶ Molière'in bu tür bir esnek yapı tercih etmiş olması hem pratik nedenlerden (zaman darlığı; komedi, bale ve müzik bölümlerini içiçe geçirme çabası vb.) hem de sosyo-estetik nedenlerden (en başta da sarayın estetik ölçütlerine uygun düşme isteği) kaynaklanır.¹⁷ Tiyatro, müzik ve dansın bir arada kullanıldığı *Les Fâcheux*, *Le Mariage Forcé* ve *L'Amour Médecin*'de de gördüğümüz bu biçimsel özellik *Monsieur de Pourceaugnac*'ı Osmanlı tiyatro adamlarının gözünde kuşkusuz daha çekici kılmıştır, çünkü kendi tiyatroları olan Karagöz ve Ortaoyunu'nda da bağımsız bölümlerin birbirine gevşek bir bağla bağlandığı eklemeli, esnek ve gevşek bir dramatik yapı vardır.¹⁸ Osmanlı halk tiyatrosuyla Molière tiyatrosu arasındaki kesişim noktalarının çevirmen Mehmet Hilmi'ye neler sağladığı aşağıda yapacağımız çeviri çözümlemesinde daha belirgin olarak ortaya çıkacaktır. Ancak öncesinde oyunun önsözü üzerinde kısaca durmak gerekir.

“Kuramsal” Bir Önsöz

Yirmi Çocuklu Bir Adam'ın önsözü gerek çeviri gerekse tiyatro tarihçileri açısından önemlidir, çünkü hem Mehmet Hilmi'nin çeviri politikası, hem de Osmanlı İmparatorluğu'nda tiyatronun o dönemki konumu ve durumu hakkında bilgi verir. Mehmet Hilmi'ye göre tiyatro izleyicinin zihnini aydınlatır, vicdanını temizler ve ahlakını düzeltir. Reformlar Çağı'nın (1860-1908) birçok tiyatro adamı gibi, tiyatroyla ahlak arasında sıkı bir bağ kurarak, insanların kendi kusurlarına gülererek daha erdemli olabileceklerini savunur. Ancak ona göre, tüm yararlarına

15 A.y.

16 A.g.e., 1411-1412.

17 A.g.e., 1412.

18 Daha fazla bilgi için bkz. Yavuz Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik* (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2002), 23-34.

rağmen tiyatro yeni Osmanlı edebiyatı içinde hak ettiği yere ulaşmamıştır. 1880'lere kadar az sayıda Türkçe oyun üretilmiştir. *Yirmi Çocuklu Bir Adam* da yeni Osmanlı tiyatrosunu beslemek üzere kaleme alınmıştır.¹⁹ Mehmet Hilmi önsözün ikinci bölümünde kaynak metni okura tanıtır ve Molière'in ününe koşut olarak oyunun birçok dile çevrildiğini söyler. Ardından izlediği çeviri stratejisi üzerine önemli açıklamalar yapar: Çevirmen, erek metnin Osmanlı yaşam ve düşünme tarzına uygun düşmesi için Molière'in kişilerine Türk adları vermiş, fakat kaynak metnin olay örgüsünü bozacak, değiştirecek hiçbir şey yapmamıştır.²⁰ Oysa ki Mehmet Hilmi'nin metne müdahalesi adların değiştirilmesiyle sınırlı değildir. Molière'in metnini, bir Osmanlı halk tiyatrosu güldürüsü elde edecek derecede dönüştürmüş, bu arada kaynak metnin anlamını da değiştirmiştir.

***Monsieur de Pourceaugnac*'ın Türkçede Yeniden Yaratımı**

Yirmi Çocuklu Bir Adam ile ilgili söylenmesi gereken ilk şey şudur: Oyun, çevirmenin kendi özgürlük alanını sonuna kadar kullandığı ve kaynak metni yeniden organize etmek için her türlü araç ve yöntemi kullandığı bir yeniden yazım ya da yaratımdır. Çevirmen yeri geldiğinde sahnelerin sırasını değiştirmiş, yeri geldiğindeyse bir sahnenin büyük bir bölümünü atmıştır. Çevirisine neredeyse hiçbir müzik, dans ya da bale bölümünü de almamıştır. Korunanlar yalnızca birinci perdenin sonundakilerdir. Onları da erek metne tümüyle dönüştürerek almıştır. Erek metindeki kişi sayısı kaynak metninden azdır. Mehmet Hilmi şarkıcı, müzisyen ve dansçıların dışında yan karakterlerin bir bölümünü de atmıştır. Molière'in diğer karakterlerini de çoğu zaman simgesel boyut taşıyan adlarla Osmanlı bağlamına taşımıştır. Buna göre Julie, Elmas Hanım; Éraсте, Fettan Bey; Sbrigani, Fitne Kumkuması'na dönüşmüştür. Oronte, Musa Ağa olmuş ve zengin olduğu kadar cimri bir şehirli olarak çizilmiştir.²¹ Her iki metinde de bulunan diğer karakterlerse doktorlar, bir asker, çocuklar ve eczacılardır. Kaynak ve erek metinleri ayıran en önemli özellik ise, baş karakter Monsieur de Pourceaugnac'ın Osmanlı bağlamına aktarılmasıdır.

Yukarıda da söylendiği gibi, Molière'in oyunu Commedia dell'arte tiyatrosunda oldukça popüler bir temayı temel alır ve İtalyan halk tiyatrosu geleneğine bağlanır. Buna rağmen Molière oyununa bir "Fransız havası" da katmıştır: Oyunun adının *Policihnelle'in Gözden Düşüşü* ya da *Sbrigani'nin Dolapları* değil de *Monsieur de Pourceaugnac* olması gülmecenin, dönemin Fransız modasına uygun olarak, bir taşralının alaya alınması üzerine kurulu olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla başlık, 1660'larda oldukça moda olan "taşralı sahte asilzadenin alaya alınması" temasına işaret eder. Sbrigani ve diğerlerinin çevirdiği tüm dolaplar tek amaç güder: Monsieur de Pourceaugnac'ı memleketi Limoges'a bir an önce geri göndermek.²² Esasında Molière'in ana karakteri yalnızca gülünç taşralı tipini değil, aynı zamanda soyluluğa

19 Mehmet Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 2.

20 A.g.e., 1-3.

21 A.g.e., 3.

22 Louvat-Molozay, Bourqui ve Piéjus, tanıtım, 1413-1414.

özenen bir burjuvayı çağırıştırır. Oyunun iki noktasında kökenini ve toplumsal sınıfını saklamaya çalışır: Avukatlık yaptığını kimsenin bilmesini istemez; ölümden değil, asılmaktan korktuğunu söyler, çünkü bir asilzadenin asılması son derece aşalayıcıdır.²³ Oysa ki mesleği ve kökeni daha birinci perdenin ilk sahnesinde seyirciye duyurulur. Üçüncü sahnede ise Sbrigani, Monsieur de Pourceagnac'ı kimliğini açıklamak zorunda bırakır ve artık bu yabancınmın, diğer bir deyişle taşralı sahte asilzadenin yemek yeme, giyinme ve düşünme biçimi alaya alınır.

Bu noktada akla hemen şu soru gelir: Acaba Mehmet Hilmi başkent-taşra, asilzade-burjuva, yerli-yabancı gibi karşıtlıklara dayanıp bir tarafı diğerine tercih edebilir miydi? Osmanlı kültürü ve halk tiyatrosunda egemen olan normlara göre Molière'i birebir izlemesi mümkün müydü? Soruyu yanıtlamak için Osmanlı halk tiyatrosuna bakmak gerekir. Bilindiği gibi, Karagöz oyunları perdeye çeşitli kişilikler yansıtır, ama bunlardan hiçbiri eleştiri ya da alaydan kaçamaz. Bir kere ana karakterler her oyunda kusurları nedeniyle gülünçleştirilir (Karagöz ve Kavuklu tembel ya da kaba; Hacivat ve Pişekâr çıkarıcı oldukları için). Yan karakterler yani "taklitler" de (mahalle sakinleri ve başkente iş bulmaya ya da ticaret yapmaya gelenler) alay konusu edilir. Her oyunda değişen bu yan karakterler, kusurları nedeniyle ana karakterlerden ya da birbirlerinden daha aşağıda görülmezler.²⁴ Osmanlı İmparatorluğu'nu oluşturan etnik ve dinsel grup temsilcilerinin tümü Karagöz ve Ortaoyunu'na damgasını vuran sürekli alay karşısında silahsızdır.

Buna koşturarak, etnik ve dinsel gruplar arasında bir ayrımcılığa düşmemek için, Mehmet Hilmi'nin de çevirisinde başkaraktere hiçbir etnik ya da coğrafi köken atfetmediği görülür. Monsieur de Pourceagnac, erek metinde Osmanlı halk tiyatrosunun ünlü karakteri İbiş Ağa'ya dönüşmüştür. Peki kimdir İbiş? Ortaoyununda Kavuklu karakteri, Nekre ya da İbiş olarak da geçer. İbiş kukla tiyatrosu ve tuluatta da mevcuttur.²⁵ Nihal Türkmen İbiş'in ortaya çıkışına dair şu açıklamayı yapar: İbiş, on dokuzuncu yüzyıl sonu büyük Kavukluları'ndan Abdürrezzak Efendi'nin (kısaca adıyla "Abdi") tuluat sahnesinde yarattığı bir tiptir. Eski Roma tiyatrosundaki Palyaço'ya benzer; bol bir beyaz pantolon, renkli bir mintan giyer; püskülsüz bir fes takar. İbiş daha sonraları, Ortaoyunu'nun büyük oyuncularından Kel Hasan Efendi tarafından tekrar yorumlanmış, kostümü ve makyajı değiştirilmiştir.²⁶ İbiş adının niçin Kavuklu'yla birlikte anıldığı böylece ortaya çıkmaktadır: İbiş'in yaratıcısı Abdi Ortaoyunu'nda geleneksel olarak Kavuklu'yu oynamaktadır. Seyircinin gözünde bu ikisi iç içe geçmiş, İbiş ve Kavuklu aynı karakter olarak algılanmaya başlamıştır.

Mehmet Hilmi ise, Osmanlı halk tiyatrosundan ödünç aldığı İbiş'e çevirisinde yeni bir kimlik kazandırır. *Yirmi Çocuklu Bir Adam*'ın kişiler listesinde İbiş Ağa, "*Ehl-i servet bir köylü*

23 A. g. e., 1415.

24 Metin And, *Karagöz : Théâtre d'ombres turc* (Ankara: Dost Yayınları, 1977), 83-94.

25 Metin And, *Kavuklu Hamdi'den Üç Orta Oyunu* (Ankara: Forum Yayınları, 1962), 13.

26 Nihal Türkmen, *Orta Oyunu* (İstanbul: MEB Yayınları, 1971), 116-117.

olup aptal ve gayetle çirkin bir kimse" şeklinde geçer.²⁷ Fitne Kumkuması ise onu "*Dünyada ne kadar çirkin, ne kadar bed suret adam varsa bu adamdan güzel ve gayet naziktir diyebilirim*" diyerek tanıtır.²⁸ İbiş Ağa köylüdür, aptal ve çirkindir ama şehirli Musa Ağa da, yukarıda belirtildiği gibi, ondan üstün değildir, çünkü cimridir. Çevirmen köylü ile şehirli arasında denge kurmuş, birini diğerine üstün tutmamıştır. Kaynak metindeyse bu iki betimleme yoktur.

Çevirmen, Musa Ağa-Elmas Hanım-İbiş Ağa ilişkisini de yeni bir zemine oturtur. Kaynak metinde Monsieur de Pourceaugnac Oronte'un avukatıdır. Yüz yüze hiç görüşmemişlerdir ama kızını onunla evlendirmeye karar vermiştir. Erek metindeyse tamamen farklı bir tanışma öyküsü vardır. Mehmet Hilmi'nin tamamen kendi yaratımı olan birinci perdenin birinci sahnesinde Fettan Bey sevgilisi Elmas Hanım'ı sadakatı konusunda sorguya çekip neden İbiş Ağa'yla evlenmeyi kabul ettiğini sorar. Elmas Hanım şu açıklamayı yapar: Kendisi hastayken babası onu alıp dinlenmesi için bir köye götürür ki bu köy İbiş Ağa'nın köyüdür. Köylüler tüm düğün masraflarını kendileri karşılayacaklarını, düğün hediyesi olarak da oldukça verimli bir tarla vereceklerini söyleyerek Musa Ağa'yı kızını İbiş Ağa'yla evlendirmesi için ikna ederler.²⁹ Musa Ağa bunun kendisi için gayet iyi bir alışveriş olduğunu düşünerek teklifi kabul etmiştir.

Bu sahne birkaç yönden önemlidir: İlk olarak, Musa Ağa bir cimri tipi olarak çizilir; ikinci olarak büyük şehir-köy arasındaki ilişki kaynak metindeki farklı bir görünüm kazanır. İkisi arasında bir hiyerarşi yoktur. Köylüler şehre gidebildiği gibi, şehirli de köye gider; bir iletişim halindedirler. Büyük şehir-taşra ayrımının silikleştiği başka bir nokta da şudur: Kaynak metinde olayın Paris'te geçtiği açıkça söylenirken³⁰ erek metinde olayın nerede geçtiği açıkça söylenmez, buranın bir mahalle olduğunun altı çizilir.³¹ Olayın geçtiği mahallenin sakini olmayan, oraya Musa Ağa'nın kızıyla evlenmeye gelen İbiş Ağa'nın da köylü olmakla birlikte, tam olarak nereli olduğu belli değildir.

Metnin dönüştürülmesi söz konusu olduğunda üzerinde durulması gereken başka bir noktaysa, kaynak metindeki hasta düşme-tedavi etme öyküsüdür. Bu öykü, istenmeyen talibin gözden düşmesi konusunun değişmez bir parçasıdır ve elimizdeki *Commedia dell'arte* taslaklarında farklı görünümde altında mevcuttur.³² Molière bu hasta düşme-tedavi etme bölümünü geliştirerek oyunun en uzun bölümü haline getirmiştir. *Monsieur de Pourceaugnac* hastanın ve doktorların kimliği açısından Molière'in diğer hastalık temalı komedilerinden de ayrılır. Hasta taklidi yapan âşıklar (*Le Médecin Volant*, *Le Médecin Malgré Lui*, *L'Amour Médecin*), kendini hasta zanneden başkarakterler (*Le Malade Imaginaire*) yoktur burada; hasta

27 Mehmet Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 3.

28 A.g.e., 7.

29 A.g.e., 6-7.

30 Molière, *Œuvres complètes II*, 200.

31 Mehmet Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 4.

32 Louvat-Molozay, Bourqui ve Piéjus, tanıtım, 1416.

olduğu iddia edilen ve hasta olmadığını kanıtlamaya çalışan bir başkarakter vardır.³³ Monsieur de Pourceagnac'a oynanan hastalık oyununun amacı, onu müstakbel kayınpederinin gözünden düşürmek ve memleketine geri göndermektir.

Mehmet Hilmi hasta düşme-tedavi etme öyküsünü birçok sahneyi ve karakteri atarak kısaltmış ve basitleştirmiş; Osmanlı bağlamına uyarlamıştır. Kaynak metinde başkarakterin hastalığı delilik olarak sunulur ve birbirinden farklı tedavi yöntemleri önerilir.³⁴ Erek metindeyse İbiş Ağa, “*gece ve gündüz gözünün önüne diğer bir kimsenin hayalini getirerek onun hüsn-ü cemaline üftade ol[mak]*” anlamına gelen aşk illetine tutulmuştur. Doktorlar da bu hastalığın çaresini bulmaktan acizdir.³⁵ Bu itiraf iki metni birbirinden anlamca ayıran bir özelliktir çünkü, kaynak metinde tıp adamları herşeyi tedavi edebilecekleri iddiasındadır. Mehmet Hilmi'nin doktorlarıysa Molière'inkilere göre çok daha az otoriterdir. Büyük tiradlar atmaz, bilgiçlik taslamazlar. Basit çözümler önerirler: Hayali maddelerden yapılmış bir karışımı günde iki kez içmek, müzik dinleyip eğlenmek ve aklını dağıtmak vb.³⁶ Erek metindeki bu bölüm İbiş Ağa'ya oynanan oyunlardan yalnızca biridir.

Mehmet Hilmi'nin çevirisi İbiş Ağa ile Musa Ağa'nın ilk karşılaştığı sahnede Osmanlı Halk tiyatrosuna yaklaşır. Kaynak metinde Sbrigani'nin oynadığı oyunlar hasta düşme-tedavi etme öyküsünden sonra da devam eder. Sbrigani bir yandan Oronte'un (damadın parasında gözü olduğunu söyler), diğer yandan da Monsieur de Pourceagnac'ın (Julie'nin hafif meşrep olduğunu söyler) aklına kuşku düşürüp kayın pederle damadın arasını açmaya ve evlilik planlarını suya düşürmeye çalışır.³⁷ Dolayısıyla müstakbel damatla kayınpederin ilk karşılaşması bir ağız dalaşına dönüşür.³⁸ Mehmet Hilmi ise bu sahneyi, söz cambazlıkları ve şakaların havada uçtuğu bir Karagöz-Hacivat muhaveresi biçiminde yeniden yazmıştır adeta. Musa Ağa ve İbiş Ağa, Oronte ile Monsieur de Pourceagnac'ın tersine birbirlerine senli benli hitap edip “*damat bey*”, “*kayın peder efendi*” derler. Musa Ağa meteliksiz bir deliyle evleneceği için kızına acıdığını, İbiş Ağa ise evlenme teklifinin kendisine yapıldığını söyler. Birbirlerine “*düdük*” diye hitap ederler. İbiş Ağa “*Hem daha doğrusunu istersen senin kızını almağa da pek o kadar iştahım yok !*” derken Musa Ağa “*Hah hah hah, güleyim bari! Zahir ben de sana kızımı vereyim diye adaklar adadımdı?*” der.³⁹ İbiş Ağa ile Musa Ağa'nın konuşması kulağa Karagöz ile Hacivat'ınki gibi gelir: Dil cambazlıkları ve söz oyunları peş peşe eklenir ki bu da Osmanlı seyircisi için yüzyıllardır büyük bir eğlence kaynağıdır.

33 A. g. e., 1417.

34 Molière, *Œuvres complètes II*, 218-220.

35 Mehmet Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 15.

36 A. g. e., 15-16.

37 Molière, *Œuvres complètes II*, 227-230.

38 A. g. e., 231.

39 Mehmet Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 20-21.

Aynı durum İbiş Ağa'nın iki sahte karısı arasındaki konuşmada da mevcuttur. Kaynak metinde hem Lucette hem de Nérine, Monsieur de Pourceaugnac'ın karısı olduğunu iddia eder ve bu durum karşısında hayrete düşen Oronte'un önünde kocaları yani çocuklarının babaları için kavgaya tutuşurlar.⁴⁰ Mehmet Hilmi bu bölümü genişleterek halk tiyatrosu normlarına uygun hala getirir. İbiş Ağa'nın eşi olduklarını iddia edenler bu kez iki köylü karısıdır. İbiş Ağa için bir ağız dalaşına başlarlar. Her biri onun karısı olduğunu kanıtlamak için sahneye çocuklarını çağırır. İbiş Ağa'dan ilkinin 12, ikincisinin ise 8 oğlu vardır. Çocukların tümü sahneye gelir ve babalarına sarılmak için koşarlar.⁴¹

Metin And'ın da belirttiği gibi, çocukların varlığı hariç aynı sahne, iyi bilinen Karagöz oyunlarından *Ortaklar*'da da mevcuttur: Karagöz karısının bir akraba ziyaretine gitmesini fırsat bilerek ikinci kez evlenir. Karısı geri dönüp olanları öğrenince küplere biner. İki kadın Karagöz için saç saça baş başa kavgaya tutuşur. İlk eş Tuzsuz Deli Bekir'e gidip kocasını şikâyet eder. Karagöz Tuzsuz Deli Bekir'in tehditlerinden korkar, olay tatlıya bağlanır.⁴² Molière tiyatrosuyla Osmanlı Halk tiyatrosunu birbirine yaklaştıran bu metinlerarası ilişki *Monsieur de Pourceaugnac*'ın Türkçeye çevrilmesini kolaylaştıran ve teşvik eden etkenlerden biridir kuşkusuz. Çevirmen metni kendi diline aktarırken hedefteki seyirci kitlesinin bunu ne derecede kabul edeceği konusunda endişelenmez, çünkü içerik onun alışık olduğu gibidir.

Aynı şekilde *Monsieur de Pourceaugnac*'ın üçüncü perdesi de iki tiyatronun kesişim noktasında bulunur. Kaynak metinde çok eşlilik bir asılma nedeni olarak sunulur. Sbrigani Monsieur de Pourceaugnac'ı korkutup Paris'ten kaçınmak için bunu sonuna kadar kullanır. Adaletin başkette ne kadar katı olduğundan, şimdiden asılması hakkında konuşulduğundan söz eder. Kadın kılığına girip şehirden rahatça kaçabileceğini söyler.⁴³ Monsieur de Pourceaugnac kılık değiştirip sahneye gelir, iki İsviçreli onu görür görmez tutulur. Aralarında bir kavga başlar çünkü ikisi de onunla birlikte olmak ister. Kadın kılığındaki Monsieur de Pourceaugnac'ı biri bir kolundan, diğeri diğer kolundan çekiştirmeye başlarlar. Bir kolluk (polis, fr. "un exempt") gelip onu kurtarır. Ama kolluk onun kim olduğunu bilmektedir ve kendisini serbest bırakmak için para ister. Monsieur de Pourceaugnac gerekli parayı verir ve şehirden çıkar.⁴⁴

Bu perde Mehmet Hilmi'nin çevirisinde genişler ve Osmanlı bağlamına uyarlanır. Ereğ metinde suç (çok eşlilik) ve ceza (asılma) olguları yoktur. İbiş Ağa'nın kaçıışı başka bir nedene bağlanır: Fitne Kumkuması İbiş Ağa'ya bu üst üste gelen yanlış anlamalar yüzünden herkesin gözünde saygınlığını yitireceğini söyler: "*Senin halin şimdiden sonra fenalaştı. Burada eğer*

40 Molière, *Œuvres complètes II*, 233-237.

41 Mehmet Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 27.

42 And, *Karagöz. Théâtre d'ombres turc*, 103 ; Cevdet Kudret, *Karagöz* c. 2 (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969), 537-566.

43 Molière, *Œuvres complètes II*, 241.

44 A. g. e., 243-246.

*daha oturursan seni fena halde rezil edecekler.*⁴⁵ İbiş Ağa Fitne Kumkuması'nın önerisi doğrultusunda şehri kadın kılığında terk etmeye razı olur. Bir ferace giyip yaşmakla yüzünü kapatır. Esasında Osmanlı seyicisi için bu yeni birşey değildir. Birçok Karagöz oyununda ana karakterlerin (*Sahte Gelin*'de Karagöz, *Salıncak*'ta Hacivat) kadın kılığına girdiği görülür.⁴⁶ Daha da önemlisi, Ortaoyunu'nda zenneler, yani kadın karakterler dinsel kısıtlamalardan dolayı erkekler tarafından canlandırılır. Bazı ortaoyuncuları kadın rollerinde uzmanlaşır. Güldürü unsurunu yaratan da zaten görünüşle gerçek arasındaki karşıtlıktır.

Bu bağlamda *Yirmi Çocuklu Bir Adam*'ın üçüncü perdesinin ikinci sahnesi Osmanlı halk tiyatrosundan ödünç alınmış izlenimi verir. Mehmet Hilmi, Sbrigani'nin Monsieur de Pourceaugnac'ın kadınları taklit yeteneğini test ettiği ve kaynak metinde küçük bir yer tutan bölümü yeni baştan yazmıştır. Erek metinde Fitne Kumkuması İbiş Ağa'ya, yolda karşısına çıkacak kişileri kadın olduğuna inandırabilmek için, karşı cinsin konuşma ve yürüme biçimi üzerine çalışmasını salık verir. İlk önce kıvırtarak yürümesini söyler, İbiş Ağa bunu yapar. Ardından soranlara adının “Dilruba” (gönülçelen) olduğunu söylemesini ister.⁴⁷

İbiş Ağa'nın bu hali bize Karagöz ve Ortaoyunu'ndaki kadın tiplerini anımsatır, çünkü bu tiyatro geleneğinde gerçeğe daha uygun, çok yönlü bir kadın temsili yapılmadığı için kadınlar çoğunlukla erkekleri baştan çıkartmaya çalışan varlıklar olarak temsil edilirler.⁴⁸ Fitne Kumkuması bunlara ek olarak İbiş Ağa'ya kadın gibi konuşma alıştırmayı yaptırır ki bu güldürü öğesini zirveye çıkartır. İbiş Ağa rolüne çalışırken “*Kız halayık, bana baksana seni gidi kahpe seni! Artık hiç sözümü dinlemiyorsun! Alimallah seni bu hafta pazara götürür satarım. Bana kimse karışamaz. Senin paranı ben verdim!*”⁴⁹ der. Ama sonra rolünü unuttur ve erkek gibi konuşmaya başlar: “*Baksana Veli, sana söylüyorum (şaşıarak erkek sesiyle) öküzleri çifte götürdün mü?*”⁵⁰ İbiş Ağa'nın kadın ve erkek rolleri arasındaki bu gidiş geliş sahneye damgasını vurur.

Monsieur de Pourceaugnac ile iki İsviçreli arasındaki sahnenin Türkçe çevirisi de yine Osmanlı halk tiyatrosuyla bağ kurar. Erek metinde iki delikanlı sahneye her ikisinin de tanıdığı bir kadının güzelliği ve sadakatsizliği hakkında konuşarak girer. İkinci delikanlı ferace ve yaşmak içindeki İbiş Ağa'yı görür ve arkadaşına gösterir: “*Baksana birader. Şurada bir kelepirci var!*”⁵¹ İlk İbiş Ağa'ya yaklaşıp güzelliğine övgüler düzerler. Ardından sarkıntılığa başlarlar: Biri onu çimdikler, diğeri öpmeye çalışır. İbiş Ağa kendini korumak için birazdan kocasının gelip onu kurtaracağını söyler. Ancak fayda etmez. Bir askerin olaya müdahale etmesinden

45 Mehmet Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 28

46 And, *Karagöz. Théâtre d'ombres turc*, 99-100.

47 A.g.e., 29-30.

48 Ahmed Rasim, *Muharrir Bu Ya*, haz. Hikmet Dizdaroğlu (Ankara: MEB Yayınları, 1969), 91.

49 Mehmet Hilmi, *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, 30.

50 A.y.

51 A.g.e., 32.

sonra İbiş Ağa'yı rahat bırakırlar.⁵² Esasında bu sahne tam anlamıyla bir Ortaoyunu bölümü gibi görülebilir. Ahmed Rasim'in de belirttiği gibi, birçok oyunda Kavuklu tıpkı buradaki delikanlılar gibi kadınların peşinden koşar, onlara “sulandır”. Onu durdurmak için kadınlar kolunu çimdikler ya da terlikleriyle döverler ki bu da seyircinin gülüp eğlenmesini sağlar.⁵³ Mehmet Hilmi de çevirisinde Osmanlı halk tiyatrosunun bu “istenmeyen aşıklar” motifini kullanmakta, izleyiciyi bildiği ve sevdiği bir komik öğeyle sahneye çekmek istemektedir.

Sonuç

Karagöz ve Ortaoyunu'nun birçok ögesini ve özelliğini barındıran *Yirmi Çocuklu Bir Adam*, Çeviriler Çağı Osmanlı tiyatrosunun en çok beğenilen oyunlarından biri olmuştur. Mehmet Hilmi kaynak metni Osmanlı beğenisine uyarlamak için büyük değişiklikler yapar, metni kendi dilinde ikili bir uyarlama (kültürel ve estetik) süreci sonunda yeniden yazar. *Yirmi Çocuklu Bir Adam* böylece, biçim ve içerik düzleminde eskiyle yeninin iç içe geçtiği oyunlardan oluşan yeni Osmanlı tiyatro repertuarına eklenir. Reformlar Çağı tiyatrosunda eskiyle yeninin birlikteliği esastır çünkü dönemin seyircisi bir yandan alışık olduklarını sahnede bulmak isteyen “tutucu”, diğer yandan sahnedeki yeniliklere ilgi duyan “meraklı” bir kitledir. Bu anlamda dönemin beğenilen oyunları eskiye, geleneğe yaslanıp yeniye, moderne kapı aralayarak; Osmanlı'da mevcut olan tiyatro formlarıyla Avrupa'dan gelen yenilerini harmanlayarak başarıya ulaşmıştır.

Monsieur de Pourceaugnac'ın Osmanlı Seyircisi Önündeki Temsilleri

TEMSİL BİLGİLERİ	KAYNAK
1840'larda sarayda, I. Abdülmecit önünde oynanmıştır. Verilen kaynakta belirtilmemiş olmakla birlikte, temsilin dili çok büyük olasılıkla Fransızcadır.	Gérard de Nerval, <i>Œuvres complètes de Gérard de Nerval III: Voyage en Orient II</i> (Paris: Michel-Lévy frères, 1867), 6-58.
1866'da Şark Tiyatrosu tarafından Türkçe oynanmıştır. 1869, 1870, 1871, 1874-1875 ve 1878'deyse Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu tarafından <i>Pursonyak</i> başlığıyla Türkçe oynanmıştır. Çevirmen belli değildir.	Metin And, <i>Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)</i> (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972), 163 ve 461. Metin And, « Türkiye'de Molière », <i>Tiyatro Araştırmaları Dergisi Molière Özel Sayısı 5</i> , (1974), 52. Mustafa Nihat Özön ve Baha Dürder, <i>Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi</i> (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1967), 317-327.
1889'da <i>Yirmi Çocuklu Bir Baba</i> adıyla Küçük İsmail tarafından, 1898'deyse yine aynı başlıkla Sezai tarafından oynanmıştır. Her iki temsil de tuluattır.	Metin And, <i>Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)</i> (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972), 462.
1912'de <i>Yirmi Çocuklu Bir Baba</i> adıyla Millî Osmanlı Tiyatrosu tarafından, 1913'teyse yine aynı başlıkla Neşit tarafından oynanmıştır.	Metin And, « Türkiye'de Molière », <i>Tiyatro Araştırmaları Dergisi Molière Özel Sayısı 5</i> (1974), 56.

52 A.g.e., 32-33.

53 Ahmed Rasim, *Muharrir Bu Ya*, 86.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Ahmed Rasim. *Muharrir Bu Ya*. haz. Hikmet Dizdaroğlu. Ankara: MEB Yayınları, 1969.
- And, Metin. *Karagöz : Théâtre d'ombres turc*. Ankara: Dost Yayınları, 1977.
- And, Metin. *Kavuklu Hamdi'den Üç Orta Oyunu*. Ankara: Forum Yayınları, 1962.
- And, Metin. *Osmanlı Tiyatrosu*. Ankara: Dost Yayınları, 1999.
- And, Metin. *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972.
- And, Metin. « Türkiye'de Molière », *Tiyatro Araştırmaları Dergisi Molière Özel Sayısı 5* (1974), 49-64.
- De Nerval, Gérard. *Œuvres complètes de Gérard de Nerval III: Voyage en Orient II*. Paris: Michel-Lévy frères, 1867.
- Galland, Antoine. *Journal d'Antoine Galland pendant son séjour à Constantinople (1672-1673) c. 2*. haz. Charles Schefer. Paris: Ernest Leroux, 1881.
- Guidère, Mathieu. *Introduction à la traductologie. Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*. Bruxelles: De Boeck, 2012.
- Kudret, Cevdet. *Karagöz c. 2*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969.
- Louvat-Molozay, Bénédicte; Bourqui, Claude; Piéjus, Anne. Molière'in « Monsieur de Pourceaugnac » oyunu için tanıtım, *Œuvres complètes II*. haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui. 1409-1423. Paris: Éditions Gallimard, 2010.
- Mehmet Hilmi. *Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fattan Zaman İnsana Neler Yapmaz*. İstanbul: Mekteb-i Sanayi-i Şahane Matbaası, 1297/1880.
- Molière. *Œuvres complètes II*. haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui. Paris: Éditions Gallimard, 2010.
- Özön, Mustafa Nihat; Dürder, Baha. *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1967.
- Pekman, Yavuz. *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2002.
- Şener, Sevda. « Molière ve Türk Komedyası », *Tiyatro Araştırmaları Dergisi Molière Özel Sayısı 5* (1974), 25-30.
- Türkmen, Nihal. *Orta Oyunu*. İstanbul: MEB Yayınları, 1971.
- Yon, Jean-Claude. *Le Théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*. Paris: Nouveau Monde, 2008.

