

LE TARTUFFETEN TARTÜPE: AHMET VEFİK PAŞA'DAN BİR ÇEVİRİ- UYARLAMA¹

GÜL ULUĞTEKİN*

Asıl adı Jean Baptiste Poquelin olan Molière (1622-1673), kralın hizmetinde bulunmuş zengin bir burjuva ailesinde doğdu. Molière hukuk eğitimini yarım bırakarak “özgürlükçüler”e (libertins) katılmış, dönemin ölçütlerine göre sıradışı bir meslek olan tiyatroculukta karar kılmıştır. Bir tiyatro grubuyla Fransa'nın çeşitli bölgelerini gezmiş, 1653-1657 yılları arasında o sıralarda “özgürlükçü” olan Conti prensinin koruyuculuğuna girmiştir. Paris'e döndükten sonra, 1665'ten itibaren kralın koruyuculuğuna geçmiştir. Bu tarihten sonra tiyatro grubunun adı “kralın oyuncular” olarak çevrilebilecek “troupe du roi” olarak değişmiştir (Rohou 206-7).

Metin And'a göre, Batının önemli yazarları arasında, yapıtları en çok çevrilen Molière olmuştur. İlk Molière çevirileri, sarayda Safvet Bey tarafından yapılmış ve sahnelenmiştir. Bu çevirilerin metinleri günümüze ulaşmamıştır. And'ın aktardığına göre, Ahmet Vefik Paşa'nın Molière çeviri ve uyarlamaları Molière külliyatının tümünü içerse de ancak on dokuzunun baskısı yapılmıştı. Günümüze kadar gelen yapıtlar ise on altı tanedir. Ahmet Vefik'ten başka, Âli Bey, Ziya Paşa, Ahmet Hilmi, Teodor Kasab ve Mirza Habib'in de Molière çeviri ve uyarlamaları vardır (And 438). Orhan Veli Kanık'a göre, Ahmet Vefik Paşa'nın Tartüf çevirisini 1864-1871 yılları arasında yaptığı tahmin edilmektedir (xxii).

Ahmet Vefik Paşa (1813?-1891) oyun yazarı, sözlükçü ve devlet adamı olarak tanınmıştır. Divan-ı Hümayun'un ilk müslüman tercümanıdır. Hariciye memurlarından Mehmet Ruheddin Efeninin oğludur. 1834'te babasıyla birlikte gittiği Paris'te Fransızca, İtalyanca, Latince ve Yunanca öğrendi. 1838'de Tercüme Odasına girdi, 1845'te Tercüme Odası baş mütercimi görevine

¹ Bu çalışma 19-20 Nisan 2004 tarihlerinde Bilkent Üniversitesi'nde düzenlenen 5. Genç Eleştirmenler Sempozyumunda yapılan sunumun genişletilmiş ve gözden geçirilmiş halidir.

* Doktora öğrencisi, Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü.

getirildi. 1860'ta Paris büyükelçisi oldu. Darülfünun'da hikmet-i tarih dersleri verdi (**Tanzimattan Günümüze**, 41). Molière'den yapmaya başladığı çevirileri ve Atalar Sözlüğü adlı yapıtını 1865-71 yılları arasında tamamladı. 1876'da Petersburg'da toplanan Oryantalistler Kongresinde Türkiye'yi temsil etmiştir. 1878 ve 1882 yıllarında iki kez "başvekil" unvanıyla sadrazamlık görevini yürütmüştür.

Ahmet Vefik Paşa'nın dil, tarih ve tiyatro alanlarında öncü çalışmaları bulunmaktadır. Bursa valiliği sırasındaki edebî etkinlikleri, yaşamının en verimli dönemini oluşturmuştur. Molière'in oyunlarını çevirip uyarlamasının yanısıra, bu oyunları sahnelemiş, halka tiyatroyu sevdirmeye çalışmıştır (**Tanzimattan Günümüze**, 41).

Osmanlı'da batılı tiyatro ile ilk ilişkilerin, 1840'larda, yabancı sanatçılar tarafından yabancı dilde hem müzikal hem de müzikal olmayan oyunların sahnelenmesiyle başladığı söylenebilir (Öner toy 52). Bu gelişmeler için Ahmet Hamdi Tanpınar "1839-1856 yılları arasında memlekete giren yenilikler arasında bizce en mühimi" saptamasında bulunur. Tiyatro, hem yeni bir tür olması hem de düşünce hayatını etkilemesi bakımından önemlidir (Tanpınar, 148).

Tanzimat döneminde tiyatro ve ortaoyunu üzerine yapılan tartışmalar, 1870'lerde bir tür olarak tiyatronun, geleneksel ortaoyunu ile ilişkiler bağlamında, dönemin aydınları tarafından nasıl değerlendirildiğini anlayabilmek açısından önemlidir. Cevdet Kudret'in aktardığına göre, ortaoyununu "Türk tiyatrosu" olarak sayan ve bu oyunları "işleyip düzene koyarak ulusa hizmet edecek ulusal tiyatro[nun] kurulabileceğini" (8) ilk kez ileri süren Ziya Paşa, 28 Mayıs 1870 tarihli İnkılap gazetesinde, "o edepsiz ortaoyunlarının tiyatro ile karşılaştırılmayacağı", "ortaoyununun tiyatroya başlangıç sayılmayacağı" ve "[sarayda] her gece oynatılan to-ramanlı karagözün kültür eğitimi için" kullanılmayacağı öne sürülerek eleştirilmiştir (Kudret, **Ortaoyunu II**, 9). Ayrıca, içlerinde Namık Kemal'in de bulunduğu belli başlı Tanzimat aydınlarının "ortaoyununu sanattan saymadıkları, hatta zararlı buldukları" bilinmektedir (11).

LE TARTUFFE’TEN TARTÚFE: AHMET VEFİK PAŞA’DAN BİR ÇEVİRİ-UYARLAMA

Batılı anlamda tiyatronun “ahlakî eğitime” işlevi ve batılı bir tür olarak tiyatro ile ortaoyunu arasındaki ilişki, Tanzimat dönemi sonrasında da tartışılmaya devam edilmiştir. Örneğin, Ebuzziya Tefvik, Cevdet Kudret’in aktardığına göre, ortaoyununa ve ortaoyuncularına ilişkin olarak 1901 ve 1909 yıllarında yazdığı iki yazısında birbirine ters iki görüş öne sürmüştür. 1901 tarihli “Ricâl-i Mensiyye” adlı yazısında meddahların “artist” olduklarını belirterek Yağcı İzzet, Kurban Oseb gibi meddahların Fransız Coquelin Kardeşlerden farkının yetiştikleri çevre farkından ibaret olduğunu savunmuştur. Bundan sekiz yıl sonraki yazısında ise Kudret’in aktardığına göre, “ortaoyununun tımarhanede bir deli tarafından kurulmuş olup tiyatronun o yoldaki oyunlardan çıkmadığını, bunların tiyatro gibi ahlakî eğitmediğini” (16) ileri sürmüştür.

Nihal Türkmen’e göre, II. Mahmut, Abdülmecid, Abdülâziz ve II. Abdülhamit dönemlerinde Batılı tiyatronun yerleşmesine çalışılmasına karşın, ortaoyunu, 20. yüzyılın başlarına kadar rağbet görmeye devam etmiştir. 20. yüzyılın başlarından sonra, Batı kökenli tiyatronun oyun temalarının yerleşmesiyle ortaoyunu ortadan kalkmıştır (www.halksahnesi.org).

Türkmen’in aktardığına göre, 16. yüzyılda, İtalya’da klasik (edebî) tiyatrodan ayrı bir tiyatro türü olarak gelişen Commedia dell’Arte’nin ortaoyunu ile pek çok benzer tarafı vardır. Her ikisinde de sabit bir konu yoktur, oyun kişileri her oyunda aynı tiplerden oluşur ve kadın rolleri erkek oyuncular tarafından oynanır. Türkmen’e göre, her iki türün de doğuşu halk tiyatrosuna dayanmaktadır. Dolayısıyla, birbirinden farklı iki toplumun, farklı etkileri altında gelişmiş ve farklı gelenekleri olan iki seyirlik türüdür (www.halksahnesi.org). Başlangıcından itibaren komediye önemli etkisi olan Commedia dell’Arte, özellikle Molière’in oyunlarında etkili olmuştur. Örneğin, **Tartuffe**’teki “masum âşık”lar, “akıllı hizmetçi” gibi tipler, bu gelenekten gelmez (www.american.edu).

Geleneksel ortaoyunu ile klasik batılı tiyatro arasındaki önemli farklardan biri, birincinin yazılı edebî metin olmamasıdır. Ortaoyunu, belli ve değişmeyen bir kanava içinde doğaçlamaya dayalı

diyaloglarla sahnelenirken klasik batılı tiyatro oyunu, bir metne dayalıdır.

Sevim Güray'ın oyuncu Ahmet Fehim'in anılarına dayanarak aktardığına göre, Ahmet Vefik Paşa, Bursa'da kurmuş olduğu tiyatronun devamlılığını sağlamak için seyirci yetişmesine önem vermiştir. Örneğin, memurlara bilet dağıtır, gece tiyatroya gelmeyenleri ertesi gün çağırarak nedenini sorarmış. Benzer biçimde, oyun oynanırken seyircinin, kendi alkışlarsa alkışlamasını, gülerse gülmesini istemiş (68). Seyircinin görece serbest olduğu ortaoyunu geleneği düşünülürken, bu anlamda Ahmet Vefik'in batılı tiyatroyu ortaoyunundan ayırarak batıdan gelen bir tür olarak tiyatronun yerleşmesi amacını güttüğü söylenebilir. Bu çerçevede, Ahmet Vefik için tiyatronun "halkı eğitme ve ahlaki düzeltme" işlevine sahip olduğu yorumu yapılabilir.

Güray'ın Reşat Nuri Güntekin'den alıntıladığına göre, Ahmet Vefik Paşa'nın tiyatro alanındaki çalışmalarına, Molière'den "uyarlama"lar yaparak başlaması bilinçli bir seçimdir. Reşat Nuri'ye göre, Ahmet Vefik, tiyatronun ne yerli yapıtlarla ne de yabancı yapıt "çevirisi" ile kurulabileceğini düşünmekteydi. Reşat Nuri'ye göre, tiyatrodaki iyi bir oyun çatısı kurmak, uzun deneyimler sonucu kazanılan bir tür teknik ve matematik işidir. Oyun çevirileri ise, kültürler arasındaki farklılıklardan ötürü erek kültüre yabancı kalırlar. Oysa uyarlamaların sahnelenmesi sırasında, "sahne, yerli bir hayatın tecellileriyle dolar":

Tercümelerde oynayan aktör gibi dinleyen seyirci için de birer anlaşılmaz kukladan ibaret kalan kontlar, kontesler, şövalyeler ve saire karşımızda kendimizden insanların sıcaklığı ile tabî hayatlarını yaşamaya başlarlar. Muharrir ve aktör gibi seyircinin de başka türlü yetişmesine ve normal yoluna girerek ilerlemesine imkân yoktur. (Alıntılan Güray 69-70)

Görüldüğü gibi, Ahmet Vefik'in bilinçli seçim yaptığını düşünen Reşat Nuri'ye göre, batılı anlamda tiyatronun benimsenmesi yarar, oyuncu ve seyirci açısından bir "ilerleme"dir; bu "ilerleme"nin

LE TARTUFFE’TEN TARTÚFE: AHMET VEFİK PAŞA’DAN BİR ÇEVİRİ-UYARLAMA

sağlanması için de en iyi yol Batı tiyatrosuna ait oyunların yerleştirilerek uyarlanmasıdır.

Tanzimat döneminde batı dillerinden, özellikle de dönemin “otokrite dili” (Holbrook 82-83) olarak kabul edilen Fransızca’dan yapılan çevirilere ilişkin çalışmalar yapan eleştirmenler, bir taraftan çevirilerde belli bir politikanın izlenmediğini vurgulayıp çevrilen ya da uyarlanan yapıtlarda “tesadüflük”, “rastgelelik” ve “eklektizm” gibi kavramları öne çıkarırken (Dino, **Türk Romanının Doğuşu**; Tanpınar, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**; Ülken, **Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü**), diğer taraftan “ahlak” ölçütünün belirleyici rolünden söz eder (Kudret, **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman**). Ahlak ve toplumun örf ile âdetlerinin, Molière’in hangi yapıtlarının çeviri, hangi yapıtlarının uyarlama olacağını belirlemiş olduğunu savunan Cevdet Perin (86-7) gibi Sevim Güray da Ahmet Vefik Paşa’nın “toplumumuza ve geleneklerimize uymayan oyunları çevirmekle yetin[diğini]” (52) belirtir.

Ancak bu dönemde yapılan çevirileri değerlendirirken göz ardı edilmemesi gerekli bir nokta, “özgün”, “uyarlama” ve “çeviri” yapıt tanımları arasındaki geçişkenlik meselesidir. Özgün yapıtları çevirilerden ayırmada karşılaşılan çeşitli zorluklar, “taklit”, “benimseme” ve “intihal” gibi kavramlar çerçevesinde tartışmayı gerektirmektedir (Toska). Çevirinin “serbest” ya da “edebî” olması gerekliliğine dair Ortaçağ ve Rönesans’ta ortaya çıkan tartışmanın (Fawcett 108), farklı “çeviri tipleri”nin varlığının kabulüyle (Bastin, Toska) sürdüğü söylenebilir. Şemsettin Sami’nin, özgün yapıtın ilk sekiz bölümünden oluşan Sefiller çevirisinin “özgün metne gerek üslup, gerek sözcük seçimi açısından fazla yakın olduğu iddiasıyla” eleştirilmiş olması (Paker, “Tanzimat Döneminde...” 38), “çeviri”, “terceme”, “uyarlama” gibi kavramlardan – yapıtların çevrildiği/uyarlandığı dönemde– ne anlaşıldığının titizlikle araştırılması gerekliliğine ilişkin çarpıcı bir örnektir.

Bu genel çerçeve içinde, Tanzimat döneminde yapılan çeviri-uyarlamaların en iyi çoğuldizge kuramından yararlanarak değerlendirilebileceği düşünülmektedir. “Yazınsal çoğuldizge” kavramını ilk kez 1970’te ileri süren Itamar Even-Zohar, amacının

“sanat değeri olmadığına karar verilmiş olan eserlerle herhangi bir biçimde ilgilenmeyi önleyen geleneksel estetik yaklaşıma özgü yanılgıları ve bunlardan doğan güçlükleri gidermek” (“Yazınsal Çoğuldizge İçinde...” 193) olduğunu belirtmiştir. Kuram, her türlü yazınsal ve yarı-yazınsal metnin bir “dizgeler topluluğu” olarak ele alınmasını öngörür. Türk edebiyatında ilk kez Saliha Pakker tarafından Tanzimat döneminde batıdan yapılmış çevirilerin değerlendirilmesinde kullanılan çoğuldizge kuramı, “ilk bakışta oldukça dağınık ve devingen” görünen Tanzimat edebiyatına ilişkin önemli olguların ortaya çıkmasını sağlamıştır (Gürçağlar 254).

Gideon Toury’ye göre, çevirilerde kaynak dil ve kültürün normlarına yakın durulması çevirinin “yeterli”, erek dil ve kültürün normlarına yakın durulması ise, çevirinin “kabul edilebilir” oluşuyla kavramsallaştırılabilir (1995:xx). Kendinden önceki kuramcıların tersine, erek metin odaklı bir çeviri kuramı geliştiren Toury, “erek kültürün kabul edebilirliği” ve “kaynak metne yeteri uygunluk” olarak adlandırılan iki kutbun ortasına çeviriyi yerleştirmiştir; hiçbir metin tam olarak “kabul edilebilir” ya da “yeterli” değildir (Aksoy 46-47).

Bu bağlamda üzerinde özellikle durulması gereken önemli kavramlardan biri, özgün metinle çeviri metin arasındaki farklılıkları değerlendirmede oldukça işlevsel olan “yerel kaydırma” kavramıdır. Anton Popovic’e göre kaydırmalar, çevirmenin özgün metnin “anlamsal özü”nü aktarmasına yarar:

Özgün metne göre yeni gibi görünen, ya da yeni gibi görünmesi gereken yerde öyle görünmeyen herşey, bir kaydırma olarak yorumlanabilir. [. . .] Çevirmenin kaydırmalara başvurusu, özgün metnin dizgesini çevirisinin dizgesinden ayıran değişikliklere, iki dili ve iki konuyu sunma yolunda, iki yöntemin gösterdiği ayrılıklara karşın, özgün metnin anlamsal özünü aktarmaya çabalamasındandır. (Popovic 134)

Saliha Pakker’in Anton Popovic’e dayanarak belirttiği gibi, irdeleyici ve betimleyici bir çerçeveden bakıldığında, özgün metin ile

LE TARTUFFE’TEN TARTUFE: AHMET VEFİK PAŞA’DAN BİR ÇEVİRİ-UYARLAMA

çeviri metin arasındaki bazı farklılıklar “yanlış” değil “kaydırma” olarak nitelendirilebilir:

[Ç]evirilerde genellikle “yanlış” gözüyle bakılabilen olguyu, özgün metne göre bir yenilik ya da eksiklik gibi görünen her değişikliği Popoviç “kaydırma” olarak tanımlamış, “kaydırma”yı biçem düzeyinde göreyerek “deyiş”e bağlı olarak açıklamış ve incelemesinin sonunda, çeviri sırasında kaynak metne göre meydana gelen ayrılık ya da sapmaların ardında yatan temel ilkenin deyişte kaydırmalar olduğunu ileri sürmüştür. (Paker 155)

“Kaydırmalar çevirmenin yapıtı ‘değiştirmek’ istemesinden değil, ona olabildiğince bağlı kalarak yeniden yaratmaya çalışması, örgensel bir bütün olarak, bütünlüğü içinde kavramaya çalışmasından” (Popovic 134) kaynaklanmaktadır. Popovic’in kavramından yola çıkan Berrin Aksoy da, çevirmenlerin kaydırmalara başvurmalarının nedeninin “bilgisizlik” ya da “sadakatsizlik” olmayıp diller arası farklılıklara rağmen özgünün içeriğini en iyi biçimde yaratma çabasıyla ilintili olduğunu vurgular (Aksoy 37). Dolayısıyla metinler arasındaki farklılıklar, en az eşdeğerlilikler kadar önemlidir (Paker 156).

Çoğuldizge kuramının önemli kavramlarından “kültür planlaması” (culture planning) ve “repertuar” da özellikle Tanzimat döneminde yapılan çeviri etkinliklerini değerlendirmede işlevsel görünmektedir. Bu çerçevede, repertuarın doğal bir evrim içinde kendiliğinden gelişebileceği gibi, repertuarın değişimi yolunda çaba harcayan bireyler tarafından da geliştirilebileceğini belirtmek gereklidir. Bu kişi ve gruplar “kültür planlayıcıları”, repertuvara yeni seçenekler sunma girişimi de “kültür planlaması” olarak tanımlanır.

Acaba Ahmet Vefik Paşa, pek çok eleştirmen tarafından “çeviri” olarak sınıflandırılmış **Tartuf**’ün hangi bölümlerinde “harfiyen terceme”yi seçmiş, hangi bölümlerinde “yerel kaydırma”lar ile erek dizge alıcısının yapıtı bütünlüğü içinde daha iyi kavramasına çalışmıştır? Bu seçimleri yönlendiren çeviri öncesi ve çeviri

süreci normları neler olabilir? Yapıtın hangi bölümlerinde “yeterlilik”, hangi bölümlerinde “kabul edilebilirlik” ilkelerine yakın durmayı tercih etmiştir? Ahmet Vefik’in bir “kültür planlayıcısı” olarak tiyatroya katkıları nasıl belirginleşmektedir? Çalışmanın sınırları içinde bu sorular, **Le Tartuffe** ile **Tartüf**’ün çoğuldizgeci bakış açısından değerlendirilmesi çerçevesinde tartışılmaya çalışılacaktır. Eleştirmenler tarafından Molière’in en önemli yapıtlarından biri sayılan **Le Tartuffe** adlı oyunun ilk üç fasılı Versailles’da kral için 12 Mayıs 1664’te sahnelenmiştir. Oyunun beş fasıldan oluşan bütünü ise, prenze 29 Kasım 1664’te, halka ise 5 Ağustos 1667 ve 5 Şubat 1669’da kraliyet oyuncularından Palais-Royal’de oynanmıştır (Jouanny 621). Hayatının önemli bir bölümünde, “tek bir doğru normun doğayı, aklı ve özgürlüğü uzlaştırdığı”na inanan Molière için komedinin işlevi, **Le Tartuffe**’ün önsözünde yazdığı gibi, “kötülükleri düzeltmek”tir (Rohou 209).

“Özgürlükçü” çevrelerde kendine yer edinmiş olan Molière, sofular için hedef konumundadır (Rohou 216). Ayrıca, oyunun yazıldığı 17. yüzyıl Fransasında, kilise en güçlü kurumlardan biridir (215). 1944’te yayımlanan **Tartuffe** çevirisinin önsözünde Orhan Veli’nin belirttiği gibi, Molière, dine saldırmak ile suçlanır. Molière’in kralın himayesi altında olması bile, oyunun sahnelenmesinin beş yıl boyunca yasaklanmasının önüne geçemez (x).

Fransızca aslına uygun olarak nazım biçiminde aktarılan Vefik Paşa’nın çeviri-uyarlaması **Tartüf** ,1879-1882 yılları arasında yayımlanmıştır. Ancak, Osmanlı’da sahnelenmiş olduğuna ilişkin bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Oyunun özgün metne dayanan kısa bir özeti şu şekilde yapılabilir:

Zengin bir adam olan Orgon, sık sık kilisede dua ederken gördüğü yoksul Tartuffe’ü evine almış, el üstünde tutmaktadır. Takıntılı biçimde sadece Tartuffe’le ilgilenmektedir. Kızı Mariane,

LE TARTUFFE’TEN TARTÜFE: AHMET VEFİK PAŞA’DAN BİR ÇEVİRİ-UYARLAMA

Valère adlı bir adamla evlenmek üzere olduğu halde Orgon kızını Tartuffe’e vermeyi kararlaştırır. Bu arada Tartuffe, Orgon’un eşi Elmire’e ilan-ı aşk eder. Orgon’un oğlu Damis bu durumu Orgon’a söyleyince Orgon ona inanmaz. Oğlunu evden kovup tüm mal varlığını Tartuffe’ün üstüne geçirir. Elmire, Tartuffe’le bir buluşma ayarlayıp Orgon’un da gizlice seyretmesini sağlayarak Tartuffe’ün Orgon’a olan ihanetini açıkça gösterir. Orgon, Tartuffe’ü evden kovmaya kalkışınca Tartuffe, evin yasal sahibi olduğunu Orgon’a anımsatır. Orgon’un yapabileceği bir şey yoktur. Üstelik bir arkadaşının kaçarken ona emanet ettiği ve devlet tarafından sakıncalı bulunabilecek evrakı içeren bir çekmeceyi de Tartuffe’e vermiştir ve Tartuffe’ün onu ispiyonlamasından korkmaktadır. Önce bir görevli gelerek resmen Tartuffe’e ait olan evin hemen boşaltılması gerektiğini söyler. Ardından Valère, Tartuffe’ün Orgon’u ispiyonladığını, Orgon’un tutuklanacağını haber verir. Orgon kaçmak üzereyken bir saray muhafızı gelir ve Tartuffe’ün aranan bir sabıkalı olduğunu söyleyerek prensin emriyle hapsedileceğini açıklar. Aile, krala teşekkür etmek için yola çıkarken, Orgon, Mariane ve Valère’i evlendireceğini söyler.

Oyunların karşılaştırılması sırasında ilk olarak dikkati çeken, **Le Tartuffe**’te sıklıkla geçen belli sözcüklerin **Tartüf**’te doğrudan çevrilmemesi, farklı farklı sözcüklerle karşılanması, bazen de aktarılmadan bırakılmasıdır. Bunlardan biri, “doğru, iyi adam” anlamlarının yanısıra “dindar, sofu” gibi anlamları da karşılayan “homme de bien” ya da “les gens de bien” sözcükleridir. Vefik Paşa çevirisinde bu sözcükler her defasında farklı bir şekilde geçmektedir. İlk geçtiği yerde “salih adam” biçiminde çevrilen sözcük, değişik yerlerde “allah adamı”, “salih ve dindarlar” (tous les gens de bien), “ehl-i hayır” (les gens de bien) olarak çevrilmiştir. Başka bir yerde ise erek metinden atılmıştır.

Benzer biçimde, önemli sözcüklerden biri olan ve 17. yüzyılda dinsizlik ve inançsızlık anlamına gelen² “libertinage” sözcüğü, erek metnin bir yerinde “isyan kokusu” olarak çevrilirken, bir başka yerinde “küfr” ve yine başka bir yerde “havayî meşrep” olarak geçmektedir. “Münkir fasit” de sözcüğün farklı çevirilerinden biridir.

² “Libertinage”, 19. yüzyıldan itibaren yalnızca “cinsel özgürlükçülük” anlamında kullanılmaya başlanmıştır.

3 “Un peu trop prompt peut-être à souffrir votre ardeur”

Bu bağlamda “sorunlu” sözcüklerden biri de “ateşlilik”, “şevk” ve “tutku” gibi anlamlara gelen “ardeur” sözcüğüdür. Elmire’in Tartuffe’ün iki yüzlülüğünü eşi Orgon’a kanıtlamak için, Tartuffe’ün aşkına karşılık verir gibi görüldüğü sahnede söylediği “Ateşinizden yanmaya belki biraz acele edersem”³ biçiminde çevrilebilecek sözleri, erek metinde “Derunum belki acele eder/ De açılırsa...” (115) biçiminde, “ardeur” sözcüğü çevrilmeden aktarılmıştır. Tartuff’ün oynadığı oyunu ortaya çıkarmak için olsa bile, erek metinde Elmire gibi “iyi” ve “namuslu” bir kadının “ardeur” sözcüğünü karşılayacak sözler etmesi uygun bulunmamıştır.

Metindeki “prince” sözcüğü de farklı yerlerde farklı biçimde aktarılan sözcüklerdendir. Kaynak metindeki “Prens tarafından” (la part du Prince) “emr-i âli”, “Prensın yararı” (l’intérêt du Prince) “şaha sadakat”, “prens” (prince) ise “cihanban” olarak uyarlanmıştır. Benzer biçimde, “prensine hizmet için” (pour servir son prince) söz grubu, “prens”in (princesse) “sultan”a uyarlandığı gibi uyarlanmamış, onun yerine “devlet uğruna” söz grubu tercih edilmiştir.

“Dindar, sofu”, “inançsızlık”, “ateşlilik, şevk, tutku” ve prensin erek dizgedeki karşılığı olabilecek “veliaht” ya da “hükümdar” gibi anlamlara gelen sözcüklerin doğrudan çevrilmemesi, Ahmet Vefik tarafından kullanılan bir çeviri stratejisi olarak değerlendirilmelidir. Politik anlamda “tehlikeli” olabilecek bu sözcüklerin her defasında farklı çevrilmesi veya hiç aktarılmaması, onların etkisinin azalmasına, dolayısıyla anlamlarının muğlâklaşmasına neden olmaktadır. Sahte dindarlık üzerine bir oyun olan **Le Tartuffe**’te sıklıkla geçen ve oyunun anlam bütünlüğünü oluşturmada önemli etkiye sahip bu sözcüklerin farklı biçimlerde çevrilmeleri bir bütün olarak **Tartuff**’ün verdiği mesajın gücünü ve vurgusunu da azaltmaktadır.

Vefik Paşa’nın çeviri-uyarlamasında “yerel kaydırma” olarak nitelebilecek pek çok örnek de yer almaktadır. “Prens” (princesse) “sultan”, “altı mangır” (six deniers) “altı akçe”, “mal sahibi gibi yerleşmek” anlamına gelen “s’impatroniser” deymi ise “ağalar gibi hükümet sürmek” olarak aktarılmıştır. Teoloji alanında bir kişi

LE TARTUFFE’TEN TARTÜFE: AHMET VEFİK PAŞA’DAN BİR ÇEVİRİ-UYARLAMA

için kullanılan “doktor” (docteur) sıfatı da erek metinde “hoca” olarak uyarlanmıştır. Görüldüğü gibi bu farklılıklar erek kültür açısından oyunun daha iyi alımlanmasını sağlayan değişikliklerdir ve bir tür eşdeğerlik olarak yorumlanabilirler.

“Yerel kaydırma” olarak değerlendirilebilecek başka bir örnek, kaynak metinde Tartuffe’ün yemekten sonra bir kaç kadeh şarap yuvarlaması örneğidir. Erek metne bu cümle “üç beş fincan kahve attı” biçiminde uyarlanmıştır. Bu farklılık, erek kültürde, bir din adamının şarap içmeyeceği beklentisi ile uyumludur.

Doğrudan dinî gönderme içeren “église” sözcüğü ise “eşdeğerlilik” gözetilerek Türkçe karşılığına uygun biçimde “kilise” olarak çevrilmiştir. Böylece oyunun eleştirel anlamda can alıcı noktalarında, Tartuffe’ün hıristiyan bir din adamı olduğu açıkça ortaya konur. Kaynak metindeki kişi adlarının da erek metinde olduğu gibi korunması, bu bağlamda dikkate alınmalıdır. İlk bakışta bu durumla çelişir gibi görünen ancak anlaşılabilir olan bir nokta da, erek metne (bazen kaynak metinde aynı anlama gelecek bir sözcük bulunmasa da) eklenmiş ve uyarlanmış olan “elhamdüllillah”, “tebarekallah”, “maşallah” gibi sözcüklerin varlığıdır. Ahmet Vefik, Tartuffe’ün iki yüzlü dindarlığının eleştirildiği bölümlerde yapıtta “harfiyyen terceme” yöntemini seçerek bu oyunun batı kültürüne ait olduğunu anımsatmaktadır. Ancak, gündelik ve ilk bakışta siyasî uzantısı belirsiz konuşmalarda “uyarlama”yı hatta “yeniden yazma”yı seçmektedir. Böylece, “kabil edilebilir” çeviri normlarına yakın durarak yeni bir tür olan tiyatrunun halk tarafından benimsenmesine çalışmış olabilir. Örneğin, Tartuffe’ün Dorine’e göğsünü örtmesi yolundaki uyarısı, “ben namahreme bakmak istemem” biçiminde “namahrem” sözcüğünün eklenmesiyle uyarlanmıştır.

Kaynak metinde, eşi Elmire’e ilan-ı aşk eden Tartuffe için Orgon, “iğrenç” biçiminde çevrilebilecek “abominable” sözcüğünü kullanır. Ahmet Vefik Paşa, evli bir kadına aşkını ilan eden Tartuffe’ye bu sıfatı “az görerek” ve Orgon’un verdiği tepkiyi güçlendirmek için ona Tartuffe için “pek habis, pek kerih, pek merdut” sözlerini söyletmiştir. Ayrıca, erek metinde Orgon, Tartuffe’ye karşı kaynak

metne göre daha fazla “öfkelenmiş” gibidir. Çeviri metindeki “Ey, bak edepsiz, gürültü etme!/ Uzatma hemen çık, cehennem ol!” (123) sözleri, özgün metinde “Artık bu lafların zamanı değil/ Evden derhal ayrılmak gerek.”⁴ şeklinde yer almaktadır.

4 “Ces discours ne sont plus de saison:
/ Il faut, tout sur-le-champ, sortir de
la maison”

Tartuffe’ün ikiyüzlülüğüne kanaat getirdikten sonra Orgon’un tüm “dindar”lara (les gens de bien) karşı olacağını söylediği beşinci faslın ilk sahnesinde, erek metindeki söylem güçsüzleştirilmiştir. Vefik Paşa çevirisinde Orgon, “Ah, artık sofu/ Lardan da geçtim bundan sonra ben./ Pek ikrah ettim, onlara yapmıyacağım/ Yoktur.” (129) derken kaynak metinde “şeytan” sözcüğünün varlığıyla bu sözler daha çarpıcıdır: “Artık tamam, bütün dindarlardan vazgeçiyorum:/ Bundan böyle onlara nefretim korkunç olacak./ Ve onlar için bir şeytandan daha beter olacağım”.⁵

Benzer biçimde, Cléante’in “Peki zamanımızda hiç gerçek sofu yok mudur?⁶ şeklindeki sözlerindeki “gerçek” sözcüğü üç sözcükle birden karşılanarak anlamın güçlendirilmesine çalışılmıştır: “Zamanemizde mutekit, zahit, salih sofular yok mudur güya?” (130).

5 “C’en est fait, je renonce à tous les
gens de bien: / J’en aurai désormais
un horreur effroyable./ Et m’en vais
devenir pour eux pire qu’un diable”

6 “Et qu’aucun vrai dévot ne se trouve
aujourd’hui?”

Tartuff’te dikkati çeken önemli noktalardan biri de, “hıristiyanlık”a göndermede bulunan söz ve söz öbeklerinin sistematik olarak metinden çıkarılmış ya da anlamı tam karşılamayan sözcüklerle aktarılmış olduğunun görülmesidir. “Hıristiyan erdemi” veya “Hıristiyan merhameti” biçiminde çevrilebilecek “la charité chrétienne” söz grubunun “lütf” olarak çevrilmesinin yanısıra, “saldırıyı affetmek hıristiyanlık değil midir” gibi çevrilebilecek “n’est-il pas d’un chrétien de pardonner l’offense” söz grubu, “affetmek yok mu?” biçiminde “hıristiyan” sözcüğü atılarak kısaltılmıştır.

Çevirmenin bu seçiminin 19. yüzyıl sonlarında Osmanlı Devletinde artan misyonerlik çalışmalarıyla ilintili olduğu öne sürülebilir. Hıristiyanlığı öven sözlerin erek dizge kültüründe misyoner etkinlikleri desteklemek anlamına gelmesi, Ahmet Vefik Paşa’nın ter-

LE TARTUFFE’TEN TARTUFE: AHMET VEFİK PAŞA’DAN BİR ÇEVİRİ-UYARLAMA

cihlerini doğrudan etkilemiş olmalıdır. Dolayısıyla, Ahmet Vefik’in bu seçimi, erek dizgenin koşulları ve beklentileri çerçevesinde biçimlenmiştir. Bu nedenle, kültür temelli olsa da bu farklılıkların yerel kaydırma olarak değil, bir çeşit sansür olarak değerlendirilebileceği düşünülmektedir.

Ahmet Vefik tarafından aktarılmayan başka bir bölüm de, Tartuffe’ün Dorine’i göğsünü örtmesi için uyardığı sahnede Dorine’in ona verdiği yanittir. Tartuf’ün “Örtün şu göğsünüzü;/ Ben namahreme bakmak istemem./ Ruha bu şeyler sıklet verir de/ Akla türlü şeytanat getirir” biçimindeki uyarısına, erek metinde Dorin şu karşılığı verir: “Siz öyle ise pek mailsiniz,/ Baştan çıkmaya çok kabilsiniz/ Lâkin ben sizin gibi değilim./ Bir kız ağzına eğer yakışsa/ Ben de Molyer’in kavlini derim.” Molière’in özgün metindeki “kavli” ise şöyledir: “Demek suça pek eğilimsiniz,/ Ve çıplak ten, duyularınızı pek etkiliyor?/ Nasıl bir ateşin başınıza çıktığını bilmiyorum:/ Ama gözümü dikmek için ben hiç de sizin kadar aceleci değilim,/ Ve sizi baştan aşağı çıplak görseydim bile,/ Teniniz bana çekici gelmezdi.”⁷(669).

Kaynak metinle karşılaştırıldığında, bu bölümde Dorine’in sözlerinde geçen “çıplak ten, et” (la chair), “duyu” (sens), “ateş, hararet” (chaleur), “çıplak” (nu), “ten, et” (peau) gibi cinsel gönderimi olan “maddî” sözcüklerle kurulan dizelerin aktarılmadığı görülür. Böylelikle, Molière’in oyununda “kutsal” ile “dünyevî” karşıtlığı sorgulanarak Tartuffe’ün bu anlamdaki ikiye bölünmüşlüğü Dorine tarafından onun yüzüne vurulurken Ahmet Vefik’in bu sözcükleri aktarmamayı seçmesi, bu bölümün eleştirel gücünü zayıflatmaktadır.

Erek dizgenin kültüründe ahlak açısından “bir kız ağzına yakışmayacağı” varsayımından hareket eden Ahmet Vefik, bu kısmı sansürlemiştir. Ancak “Molyer’in kavlini derim” biçiminde yeneden yazarken Molière’e göndermede bulunmayı da ihmal etmemiştir.⁸ Ayrıca kaynak metinde benzeri sözcük bulunmadığı halde, erek metinde Orgon’un Dorine’e iki farklı yerde “edepsiz” ve “beşaret” demesi de dikkate değerdir.

7 “Vous êtes donc bien tendre à la tentation,/ Et la chair sur vos sens fait grande impression?/ Certes je ne sais pas quelle chaleur vous monte:/ Mais à convoiter, moi, je ne suis point si prompte,/ Et je vous verrois nu du haut jusques en bas./ Que toute votre peau ne me tenteroit pas.”

8 Bu yeniden yazmanın, erek metne bir anlamda ortaoyunu havası katmış olduğu da söylenebilir.

İki oyun arasında yapılan karşılaştırmada son olarak dikkati çeken nokta, oyunun son sahnesinde Tartuffe'ü tutuklamaya gelen muhafızın sözlerinin aktarılmasıdır. Erek metinde ilk bakışta göze çarpan, muhafızın sözlerinin neredeyse yalnızca yarısının çevrilmiş olmasıdır. Kaynak metinde dikkati çeken ve bazen Tartuffe'e bazen de prense dair olan "o" (il) adının yer aldığı uzunca bölümde, muhafız tarafından ev halkına Tartuffe'ün uzun zamandır aranan bir sabıkalı olduğu ve prensin esas suçluyu bildiği, bu nedenle Orgon'un tutuklanmayacağı anlatılır. Erek metinde ise, bu bölümdeki "o" sözcüğü "Hüda"yı imlemektedir. Oyunun son dizelerinde, kaynak metinde "Prens"ten, erek metinde ise "Hüda"dan bahsedilmektedir. Kaynak metnin son sahnesinde "büyük Prens"e giderek iyiliği için ona teşekkür etmelerini söyleyen Cléante'a Orgon şöyle yanıt verir: "Evet, iyi söyledin: neşeyle onun ayağına gidelim/ Kalbinin bize gösterdiği iyilikler için şükredelim"⁹. Vefik Paşa çevirisinde ise Cléante "Biz şimdi secde-i şükre varıp/ Halimize bin hamededelim" demektedir. Orgon'un buna verdiği yanıt da şudur: "Evet. Söz de bu: Yüzlerimizi/ Yerlere sürüp mahmedet edip/ Ondan gelelim" (155). Böylece "prens", erek metinde "tanrı" ile yer değiştirmiş olur.

9 "Oui, c'est bien dit: allons à ses pieds avec joie/ Nous louer des bontés que son coeur nous déploie".

Konu din, özellikle de sahte dindarlık olunca, "prens" sözcüğü'nün "hüda" olarak aktarılması metnin din eleştirisi gibi algılanmaması açısından Ahmet Vefik tarafından başvurulmuş bir yol olabilir. Böyle bir değişiklik ise oyunun bütünü ve genel anlamı düşünüldüğünde oldukça çarpıcıdır. Son kertede "önünde diz çökülerek" kendisine sadakatin pekiştirildiği otorite mercii, kaynak metinde olduğu gibi devlet veya hükümdar değil, din ve Tanrıdır. Bu sonuç, Parla'nın Tanzimat edebiyatında "mutlak bir İslâm kültürü ve epistemolojisi"ne (Babalar ve Oğullar, 20) bağlılık olarak yaptığı saptama ile açıklanabilir.

Hıristiyanlıkla ilgili söz ve söz öbeklerinin sistematik olarak aktarılmaması, Dorine'in fiziksel ve cinsel gönderimleri olan sözlerinin sansürlenmesi ve son sahnede iyilikleri için şükredilecek mercii Tanrı olarak belirlenerek yeniden yazılması, Ahmet Vefik'in Tartuffe'te erek kültürün "kabul edilebilirlik" ilkelerine yakın durmayı tercih ettiği örnekler olarak değerlendirilebilir.

LE TARTUFFE’TEN TARTUFE: AHMET VEFİK PAŞA’DAN BİR ÇEVİRİ-UYARLAMA

Çalışmanın sınırlı çerçevesi içinde ortaya çıkan sonuçlardan ilki, çevirinin salt dilbilimsel bir etkinlik değil, kültürler arası bir etkileşim olarak görülmesi gerekliliğidir. **Le Tartuffe** ile **Tartuf**’ün çoğuldizgeci bakış açısından çözümlenmesinde gösterilmeye çalışıldığı gibi, Ahmet Vefik’in karar ve seçimlerini “eklektik, tesadüfi ve dağınık” olarak nitelendirmek mümkün değildir. Tersine, erek kültürün ve dizgenin koşulları çerçevesinde belli seçimlerde bulunmuş olduğu görülmektedir. Bu kararlardan belki de en önemlisi, onun, yeni bir tür olarak batılı anlamda tiyatroyu erek kültürün “repertuvar”ına tanıtma girişimidir.

Tanzimat döneminde yapılan çeviri etkinliklerinin nitelikleri ve 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı’da “terceme” üzerine yürütülen metin-dışı tartışmalar çerçevesinde düşünüldüğünde “çeviri”, “uyarlama”, “özgün” yapıt tanımlarının arasındaki geçişkenliğin bu dönemdeki çeviri etkinliklerini değerlendirmede vazgeçilmez bir ölçüt olduğu belirtilmelidir.

Tanımlar arasında böyle bir geçişkenliğin kabulü de, bu dönemde aktarılan oyunlara ilişkin çeşitli eleştirmenler tarafından “çeviri” veya “uyarlama” olarak yapılmış katı ve kesin sınıflandırmaların geçerliliğiyle bağdaşmamaktadır. Aynı yapıt içinde çeşitli stratejilerin (ya da tariklerin) kullanıldığını görmek mümkündür. Erek kültürün beklentileri ile çevirmenin seçtiği hedefler, kaynak metindeki kimi sözcüklerin ve cümlelerin sansürlenmesine ve bazılarının yeniden yazılmasına neden olabilir.

Vefik Paşa’nın dönemin egemen kültürü sayılabilecek Fransız kültürünün dilinden ve batılı tiyatronun ürünlerinden çeviri ve uyarlamalar yapmayı tercih etmesi, dikkate değer öğelerdir. Molière gibi Fransız edebî kanonunda önemli yere sahip olan bir yazarın on dokuz yapıtını bir külliyat halinde aktarmış olması, Ahmet Vefik’in bir Tanzimat aydını olarak “kültürel aktarım” ve “kültürel dönüşüm” gibi kavramlar çerçevesinde değerlendirilmesini olanaklı kılmaktadır.

Bu çerçeveden bakıldığında, Ahmet Vefik Paşa’nın “kültür planlılığı” ile çeviri etkinliği arasındaki ilişkinin kurulması, onun çe-

viri politikası ve Tanzimat döneminde oynadığı önemli rolü daha iyi anlamak için gerekli görünmektedir. Vefik Paşa'nın yeni bir tür olan tiyatrodan yapmayı seçtiği çeviri ve uyarlamalar, onun bir Tanzimat dönemi yazarı olduğu düşünüldüğünde, tiyatronun "benimsenmesi" çerçevesinde kültürel aktarım olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda Vefik Paşa yalnızca kültürel aktarımın değil, kültürel değişimin de öznesi konumundadır.

Batı kültürüne açılma çerçevesinde bir "modernleşme projesi" yürütme görevini üstlenen Tanzimat yazarlarından biri olan Ahmet Vefik, bir taraftan erek kültürün beklentilerini gözeterek uzlaşım salı olanı üretmek, öte taraftan erek kültürün benimseyip sahiplenebileceği yeni kültürel öğeleri tanıtmak arasında denge kurmaya çalışmaktadır.

Tartüf'ün çözümlemesinde gösterilmeye çalışıldığı gibi, Ahmet Vefik dinî ve ahlakî gönderimleri olan kimi dizeleri ve sözcükleri, erek metne ya hiç aktarmamış ya da çeşitli taktikler kullanarak sözcüklerin ve dolayısıyla oyunun bütünü'nün etkilerini yumuşatarak aktarmıştır. Ahmet Vefik'in **Tartüf**'te politik anlamda "tehlikeli" olabilecek noktalarda kaynak metne ve "yeterlilik" ilkesine yakın dururken görece "sorunsuz" noktalarda erek kültürün "kabul edilebilirlik" ilkesini gözettiği söylenebilir. Reşat Nuri'nin deyişle "bire anlaşılmaz kukladan ibaret kalan kontlar, kontesler, şövalyeler" yerine, "kabul edilebilir" çeviri ilkelerinin gözetilmesi, yeni türü erek kültüre mal etmek (appropriation) amacı çerçevesinde anlaşılırır.

Ahmet Vefik Paşa, Molière gibi eleştirel bir bakış açısına sahip ve komediyi yanlışları düzeltmek için araç olarak gören bir yazarın yapıtlarını erek kültüre aktarmayı seçmiştir. Bir başka deyişle "süreç öncesi çeviri normları", Ahmet Vefik'in yeni bir tür olan tiyatroyu ve Molière'i seçmesine yönelik işlemiştir. Jean Rohou'nun öne sürdüğüne göre, Molière'in içinde bulunduğu toplumsal sınıf, gerçekçi (réaliste) ve akılcı (rationaliste) eleştiriye eğilimli ve aristokrasinin baskınlığına karşı olmasına rağmen monarşik düzene hizmet ederek kendini var eden bir sınıftır. Bu durum, Molière'in yaşamı boyunca süren bir ikilemdir (Rohou 206). Molière'in bir taraftan eleştirel bakış açısına sahipken öbür taraftan monarşiyle olan zorunlu bağı ve burjuva bir yaşam biçimi benimsemiş olması, Tanzimat dönemi aydınlarının çelişkileri-

LE TARTUFFE’TEN TARTÚFE: AHMET VEFİK PAŞA’DAN BİR ÇEVİRİ-UYARLAMA

ne benzetilebilir. İki dönemin aydınlarının koşulları arasındaki bu benzerlik, Ahmet Vefik’in süreç öncesi çeviri normlarını etkilemiş olmalıdır.

Epistemolojik açıdan farklı Osmanlı ve Batı gelenekleri arasında kültürel aktarımda bulunma görevini üstlenen ve erek dizgenin “repertuvar”ını genişletmeye çalışan Ahmet Vefik’in, tiyatro gibi erek kültür için yeni bir edebî türü seçmiş olması, onun bir “kültür planlayıcısı” olması çerçevesinde özellikle anlamlıdır.

KAYNAKÇA

Aksoy, Berrin. **Geçmişten Günümüze Yazın Çevirisi**. Ankara: İmge Kitabevi, 2002.

And, Metin. **Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)**. Ankara: Türkiye İş Bankası, 1972.

Baker, Mona. **In Other Words: A Course Book on Translation**. London: Routledge, 1992.

Bastin, Georges L. “Adaptation”. Baker 5-8.

“Commedia dell’Arte”. 31 Mayıs 2004. <<http://www.american.edu/>>.

Dino, Güzin. **Türk Romanının Doğuşu**. İstanbul: Cem Yayınevi, 1978.

Enginün, İnci. **Mukayeseli Edebiyat**. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992.

Even-Zohar, Itamar. “Yazınsal Çoğuldizge İçinde Çeviri Yazının Durumu”. **Çeviri Seçkisi II**. Çev. Saliha Paker. Rifat 191-201.

Fawcett, Peter. “Ideology and Translation”. Baker 106-111.

Güray, Sevim. **Ahmet Vefik Paşa**. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1966.

Gürçağlar, Şehnaz Tahir. “Çoğuldizge Kuramı: Uygulamalar, Eleştiriler”. Rifat 243-268.

Holbrook, Victoria R. “Concealed Facts, Translation and The Turkish Literary Past”. Paker 77-107.

Kanık, Orhan Veli. “Önsöz”. **Tartuffe**. (ix-xxiv). Ankara: Maarif Matbaası, 1944.

Kudret, Cevdet. **Ortaoyunu II**. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1994.

— —. **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman**. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1940.

Molière, Jean Baptiste. **Oevres Complètes de Molière**. Haz. Robert Jouanny. Paris: Classiques Garnier, 1989.

— —. “Le Tartuffe ou L’Imposteur”. Jouanny 621-706.

— —. **Tartüf**. Çev. Ahmet Vefik. Bursa: Bursa Vilâyet Matbaası, 1879-1882.

— —. **Tartüf**. Çev. Mustafa Nihat Özön. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi,

1933.

Önertoy, Olcay. **Tanzimat Döneminde Edebiyat Anlayışı**. Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi, 1981.

Özön, Mustafa Nihat. "Tartüf İçin". **Tartüf**. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1933.

Paker, Saliha. "Çeviride 'Yanlış/Doğru' Sorunu ve Şiir Çevirisinin Değerlendirilmesi". *Rifat* 153-164.

— —. "Tanzimat Döneminde Avrupa Edebiyatından Çeviriler: Çoğul-Dizge Kuramı Açısından Bir Değerlendirme". **Metis Çeviri** 1. (Güz 1987): 31-43.

— —. "Nineteenth-Century Ottoman Adaptations of Molière". **Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association**. Münih: Space and Boundaries, 1988. 383-387.

Parla, Jale. **Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**. İstanbul: İletişim, 1993.

Perin, Cevdet. **Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri**. İstanbul: Pulhan Matbaası, 1946.

Popovic, Anton. "Çeviri Çözümlemesinde 'Değiş Kaydırma' Kavramı". Çev. Yurdanur Salman. **Çeviri Seçkisi II**. *Rifat* 133-140.

Rohou, Jean. **Histoire De La Littérature Française Du XVIIè Siècle**. Paris: Nathan Université, 1989.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**. İstanbul: İbrahim Horoz Basımevi, 1956.

Toska, Zehra. "Evaluative Approaches to Translated Ottoman Turkish Literature in Future Research". Paker 58-76.

Toury, Gideon. "Culture Planning and Translation". 1 Aralık 2003. <<http://www.spinoza.tau.ac.il/>>.

— —. "Çeviri Normlarının Doğası ve Çevirideki Rolü". Çev. Arzu Eker. **Çeviri Seçkisi II**. *Rifat* 233-254.

Türkmen, Nihal. "Ortaoyunu'nun Eskiliği". 31 Mayıs 2004. <<http://www.halksahnesi.org/>>.

Ülken, Hilmi Ziya. **Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü**. İstanbul: Ülken Yayınları, 1997.

Yalçın, Murat, haz. **Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

