



Bir Geleneğin Çevirisi: Tanzimat Dönemi Türkçe Molière Çevirilerinde Osmanlı Halk Tiyatrosu Öğeleri*

Translation of a Tradition: Elements of Ottoman Popular Theater in the Turkish Translations of Molière in the Tanzimat Era

Çiğdem Kurt Williams¹ 



*İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü ile Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı tarafından 11-12 Mayıs 2022 tarihlerinde düzenlenen "Molière 400 yılında" sempozyumunda sunulan bildirinin gözden geçirilmiş halidir. Makale, Ahmet Vefik Paşa'nın Zor Nikâhı başlıklı çevirisinden alınan örnekler dışında "Reformlar Çağında Türkiye'de Molière'in Yeniden Yazımı: 19. Yüzyılın İkinci Yarısı" (Strazburg Üniversitesi-Yıldız Teknik Üniversitesi, 2015) başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

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, İstanbul, Türkiye

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

Başvuru/Submitted: 16.09.2022

Kabul/Accepted: 03.11.2022

Atıf/Citation:

Kurt Williams, Çiğdem. "Bir Geleneğin Çevirisi: Tanzimat Dönemi Türkçe Molière Çevirilerinde Osmanlı Halk Tiyatrosu Öğeleri." *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 35, (2022): 83-99.

<https://doi.org/10.26650/jtcd.1176142>

öz

Molière tiyatrosu homojen, tek kaynaktan çıkmış, bugün anladığımız anlamda "özgün" metinlerden oluşmaz. Çok katmanlı bir malzeme üzerine kuruludur ve girift bir yapıya sahiptir. Bu tiyatro on dokuzuncu yüzyılın başlarından itibaren Türkçeye çevirmeye başlandığında, farklı tarihsel dönem ve kültürlerle ait tiyatro geleneklerinden beslenmiş bir gelenele, Karagöz ve Ortaoyunu'ndan oluşan halk güldürüsüyle karşılaşır. Molière tiyatrosuyla Osmanlı halk tiyatrosu arasında beslendikleri kaynaklar açısından yadsınamayacak ortaklıklar vardır. 1869-1882 yılları arasında Molière'i Türkçeye çeviren, uyarlayan ya da Türkçede yeniden yazanlar da bu iki tiyatro geleneği arasındaki paralellikleri öne çıkartmış, Fransız tiyatro adamının Osmanlı seyircisine en tanıdık gelebilecek oyunlarını kaynak metin olarak seçip yine Karagöz ve Ortaoyunu'yla büyümüş seyirciye en tanıdık gelebilecek şekilde Türkçeye çevirmek için gerekli müdahaleleri yapmakta sakinca görmemiştir.

Anahtar Kelimeler: Molière, Karagöz, Ortaoyunu, Çeviri, Komedi

ABSTRACT

Molière's plays aren't composed of homogeneous, single-source, or "original" (original in the sense we would understand the term today) texts. They are built on multi-layered material with an intricate structure. When these plays were first translated into Turkish in the first half of the 19th century, they were translated into a context with a preexisting popular comedy tradition consisting of *Karagöz* and *Ortaoyunu*, which were influenced by different theater traditions from various historical periods and cultures. But there are undeniable similarities between Molière's plays and Ottoman popular theater in terms of the resources they draw from. The translators, adapters or rewriters of Molière into Turkish between 1869-1882 highlighted these parallels between the two theater traditions, choosing as the source text the plays of the French playwright that would be most familiar to Ottoman audiences. They went to considerable lengths to translate these comedies in a way that would keep them familiar to Ottoman audiences who grew up with *Karagöz* and *Ortaoyunu*.

Keywords: Molière, Karagöz, Ortaoyunu, Translation, Comedy



EXTENDED ABSTRACT

Molière's plays aren't composed of homogeneous, single-source, or "original" (original in the sense we would understand the term today) texts. They are built on multi-layered material with an intricate structure. Molière reused the text within his plays fairly often. For example, *Le Médecin Malgré Lui* (1666) borrowed various themes from *Le Médecin Volant* (1659) and *L'Amour Médecin* (1665). He also used a thirteenth-century French fabliau called "Le Vilain Mire/Le Paysan Médecin" (The Farmer as a Doctor) as the base for *Le Médecin Malgré Lui*.

The translations of Molière's comedies into Turkish started in the very early years of the nineteenth century, and then accelerated in the second half of the century, particularly during the period between 1869-1882. All the Turkish translations of Molière from the Tanzimat Era were either prepared or published between 1869-1882. The popularity of Molière's plays on the Ottoman stage wasn't an accident. In these years, the "Ottoman Theater" run by Agop Vartovyan/Güllü Agop functioned as a "national theater", it was patronaged by Ottoman statesmen and supported by Ottoman intellectuals and writers. But the main problem of this theater was the absence of plays written in Turkish. Turkish translations of Molière's comedies filled this gap and were prominently added into the Ottoman-Turkish theater repertoire.

The choice of Molière as source material wasn't an accident either. There are undeniable similarities between Molière's plays and Ottoman popular theater in terms of the sources they draw from. The translators, adapters or rewriters of Molière into Turkish between 1869-1882 highlighted these parallels between the two theater traditions, choosing as the source text the plays of the French playwright that would be most familiar to Ottoman audiences. They went to considerable lengths to translate these comedies in a way that would keep them familiar to Ottoman audiences who grew up with *Karagöz* and *Ortaoyunu*.

In *Zor Nikâhı* (Ahmet Vefik Paşa's 1869 translation of *Le Mariage Forcé*), *Ayyar Hamza* (Âli Bey's 1871 translation of *Les Fourberies de Scapin*), *Pinti Hamit* (Teodor Kasap's 1873 translation of *L'Avare*) and *İşkilli Memo* (Teodor Kasap's 1874 translation of *Sganarelle ou le Cocu Imaginaire*), the translators essentially rewrote the source text incorporating elements of Ottoman popular theater. First, all action was transposed so that it took place inside the borders of the Ottoman Empire, creating the atmosphere of an Ottoman neighborhood similar to that which exists in *Karagöz* and *Ortaoyunu*. Secondly, their translations featured characters well-known to Ottoman popular theater. For example, Karagöz and his wife featured prominently. Çelebi, the gallant and the elegant dandy of Karagöz, was just as prominent. And the bullies of Karagöz (Tuzsuz, Efe, Matiz, Sarhoş, Külhanbeyi) were easily recognizable even when their names were changed. Thirdly, the quips and comedy were all adapted to dialogues more recognizable to an audience familiar with those of Karagöz and Hacivat or Kavuklu and Pişekâr, where much of the comedy was based on Turkish word play or Ottoman-specific verbal cues.

Finally, *Karagöz* or *Ortaoyunu* breaks down the fourth wall on a regular basis, and this same technique was brought to performances and translations of Molière's plays to emphasize to the audience that this was a play and not real life.

The Turkish translations of Molière from the Tanzimat Era are mostly hybrid texts in which Molière's plays and Ottoman popular theater were blended in a mix tailored specifically to Ottoman audiences of the period. These plays were massively successful throughout the 19th century and into the early 20th century in a number of Ottoman cities as a result, as the translators successfully adapted both notions of what Molière was, but also notions of what Ottoman theater itself could be.

1. Giriş

Fransız gazeteci, edebiyat eleştirmeni ve romancısı Léo Claretie (1862-1924), 1906 yılında Bükreş Milli Tiyatrosu'nda izlediği Molière'in *L'Avare/Cimri* adlı oyunu hakkında şunları söyler:

Molière'in Cimri'sinin orada Rumence'de tam metniyle Avarul [başlığıyla] temsil edildiğini gördüm. Harpagon'u canlandıran oyuncunun bir komedi ve trajedi oyuncusu olarak ilginç özellikleri var. Comédie-Française geleneklerinin hiçbirini bilmediği için, oyun tarzı bizim için ilginç bir yenilik kazanıyor. Doğuluların sahip olduğu aşırı hareketlilikteki fizyonomiyle "Hırsız var!" sahnesine ürpertici bir gerçekçilik yoğunluğu veriyor. Mimikleri bana İstanbul'da Molière oyunlarını oynayan büyük komedyen Abdürrezzak'ı hatırlattı. Ama aynı zamanda, Rumence'deki tonlama ve Latince'ye has çekimler oyuna bir İtalyan havası veriyordu ve Gelosi veya Signor Fiorelli'nin bir Commedia dell'arte'sine tanık olmuş gibi hissettim. Molière komedisi böylece kökenleriyle yeniden ilişki kurmuş oluyor.¹

Léo Claretie'nin bu yorumunda birden çok önemli nokta vardır: Birincisi, Molière'in Türk izleyicisinin iyi bildiği *L'Avare* başlıklı oyununun aynı yıllarda hem Bükreş'te hem de İstanbul'da, halk tiyatrosu geleneğinden gelen oyuncular tarafından klasik Fransız tiyatro oyunculuğundan farklı bir yorumla sahneleniyor olması ve bu iki yorumun birbirine benzemesidir. İkincisiyse, bu sahnemelerden Rumence olanının Molière tiyatrosunun kökenlerini, özellikle de Fransız tiyatro adamı için yoğun bir beslenme kaynağı olan İtalyan tiyatro geleneği "commedia dell'arte" etkisini açığa çıkartmasıdır.

Léo Claretie'nin de işaret ettiği gibi, Molière tiyatrosu homojen, tek kaynaktan çıkmış, bugün anladığımız anlamda "özgün" metinlerden oluşmaz. Örneğin 1666 tarihli *Le Médecin malgré lui*, *Le Médecin volant* (1659) ve *L'Amour médecin*'den (1665) motifler taşır. Bu oyun ayrıca Ortaçağ'da söylenen kısa ve koşuklu halk öykülerinden biri olan "Le Vilain Mire/Le Paysan Médecin" den birçok izlek ödünç almıştır.² 1668 tarihli *Cimri* de, Plautus'un *Çömlek* adlı oyununun 1658 tarihli yeni bir Fransızca çevirisinden hareket ederken bu antik malzemeyi, seyircinin beklentisi doğrultusunda dönüşüme uğratmaktan geri durmaz.³ Molière'in sınırsız kaynakları arasında farklı coğrafyalara ve tarihsel dönemlere (Plautus ve Terentius gibi temsilcilere sahip Latin tiyatrosu; eski ya da çağdaş Fransız, İtalyan, İspanyol edebiyatı vb.) ait farklı metin türleri (oyunlar, şiirler, öyküler ve romanlar) vardır. Molière bunları kendi ihtiyaçları doğrultusunda serbestçe dönüştürerek (büyük oranda uyarlayarak, kısmen esinlenerek, seçtiği parçalardan kolaj yaparak vb.) açık veya örtük olarak komedilerinde kullanır.⁴

1 Léo Claretie, "Bucarest Moderne", *Revue Illustrée*, 20 Aralık 1906, 384-385. Alıntının Fransızcadan Türkçeye çevirisi tarafımdan yapılmıştır.

2 Lise Michel ve Claude Bourqui, "Le Médecin Malgré Lui/Notice"/Molière'in *Œuvres complètes I* (Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui) kitabına açıklama (Paris : Éditions Gallimard, 2010), 1467.

3 Georges Forestier ve Claude Bourqui, "L'Avare/Notice"/Molière'in *Œuvres complètes II* (Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui) kitabına açıklama (Paris : Éditions Gallimard, 2010), 1316.

4 Bkz. Claude Bourqui, "Premiers Résultats et Perspectives de Recherches Futures", *Les Sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques* (Paris: Sedes, 1999), 22-33.

Farklı tiyatro gelenekleriyle yoğrulmuş, çok katmanlı ve girift bir yapıya sahip olan Molière tiyatrosu, 1840'lardan itibaren çeviri yoluyla Türkçeye taşınarak Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde çeşitli şehirlerde seyirciyle buluşmuştur. Bunun ilk örneği, başkentte pandomim olarak sahnelenen B. Kasbar Tüysüz'e ait *Le Médecin malgré lui* çevirisi *Zorla Hekim*'dir.⁵ Molière'in Türkçe çevirileri ve bunlar üzerine kurulu temsiller 1869-1882 arasında yoğunluk kazanır. Metin And'ın açıklamasına göre 1860'ların sonlarında Sadrazam Mehmed Emin Âli Paşa, imparatorluğu oluşturan tüm milletlerin sahipleneceği bir Osmanlı tiyatrosu kurmak ister. 28 Aralık 1869 günü Darülfünundan Âli Suavi Efendi sadrazam adına ve onun verdiği yetkiyle birkaç yüksek görevli ve tanınmış kişiyi çağırır: Bunlar arasında Türk, Rum, Ermeni ve Bulgarlar vardır. Toplantının amacı beraber düşünerek, anlaşarak bir tiyatro kurmaktır. Tiyatronun adının "Tiyatro-yu Sultanı" olması kararlaştırılır. Tasarıya göre bu tiyatrodaki seçkin ve ahlâka uygun oyunlar Türkçe, Rumca, Bulgarca ve Ermenice olarak oynanacaktır.⁶ Ancak girişim başarıya ulaşmaz. Yerine Agop Vartovyan/Güllü Agop yönetimindeki Osmanlı Tiyatrosu'na 10 yıllık tekel verilir. Bu aslında, iki tarafın da haklarını ve birbirine karşı sorumluluklarını yazıya döken bir sözleşmedir. Örneğin Güllü Agop, mevcut tiyatrosunu işletirken buna yenilerini de eklemek ve her yıl belli sayıda temsil vermek zorundadır.⁷ Dolayısıyla gösterimlerin devamlılığını sağlayacak oyunlara ihtiyaç vardır fakat telif oyunlar sayıca yetersizdir. Bu noktada devreye çeviri oyunları girer. İmparatorluğun tüm bileşenleri tarafından benimsenecek bir "Osmanlı tiyatrosu" fikrine destek veren aydın, yazar ve tiyatro adamları Molière tiyatrosunu çeşitli çeviri stratejileriyle Türkçeye aktararak yeni bir tiyatro repertuarının oluşmasını sağlamışlardır.⁸

Tanzimat Dönemi Molière çevirilerinin neredeyse tamamı 1869-1882 yılları arasında yapılmış ya da basılmıştır. Ancak bunların yalnızca bir bölümü sahnelenmiş ve seyirciyle buluşabilmiştir.⁹ Sahne üzerinde başarı kazanan ve birden fazla tiyatro sezonu boyunca gösterimde kalan Molière çevirilerinin tümü "kabul edilebilir çeviri"lerdir. Çağdaş çeviribilim çalışmalarında kullanıldığı biçimiyle kabul edilebilir çeviri, çevirmenin erek kültürdeki normlara

5 Oyun metni için bkz. Metin And, *Şair Evlenmesi'nden Önceki İlk Türkçe Oyunlar* (İstanbul: İnkılâp ve Aka, 1983), 151-179.

6 Metin And, *Osmanlı Tiyatrosu* (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları), 54-55.

7 A.g.e., 55-56.

8 Çeviribilimci Itamar Even-Zohar'a göre, kriz halinde, dönüm noktalarından geçmekte olan ve edebî boşluklar barından bir ulusal edebiyat söz konusu olduğunda çeviriler, edebiyat çoğuldizgesinin çevresinden merkezine taşınıp belirleyici bir konuma gelebilir. Tanzimat Edebiyatı bu durumun en iyi örneklerinden biridir. Molière çevirilerinin telif oyunların yerine geçmesi de yine Even-Zohar'ın öne sürdüğü savı doğrulamaktadır. Bu konuda bkz. Itamar Even-Zohar, « The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem », *The Translation Studies Reader*, Ed. Lawrence Venuti (Londra ve New York : Routledge, 2004), 192-197.

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

bağlı kalarak kaynak metni hedef okur ya da izleyici kitlesi için kabul edilebilir kılmasıdır.¹⁰ Kaynak metnin dönüştürülüp alıcı kitle için alışılmış, tanıdık kılındığı “tiyatro uyarlamaları” da aslında bu sınıflandırmaya girer.

Tanzimat Dönemi Molière çevirilerinde “kabul edilebilirlik” iki farklı boyutta karşımıza çıkar. Birincisi, kaynak metnin Osmanlı gündelik yaşamına uyarlanması anlamına gelen “kültürel uyarlama”dır. Buna göre kişi adlarından coğrafyaya, giyim-kuşamdan yeme-içme alışkanlıklarına kadar her şey yerleştirilmiştir. İkincisiyse, kaynak metnin Osmanlı halk tiyatrosu kalıplarına uyarlanması anlamına gelen “estetik uyarlama”dır. Buradaysa, Molière tiyatrosunun biçimsel açıdan Karagöz ve Ortaoyunu’na yaklaştırıldığını görürüz. Ahmet Vefik Paşa, Teodor Kasap, Âli Bey ve Mehmet Hilmi başta olmak üzere birçok çevirmen, bu ikili uyarlama stratejisi çerçevesinde Molière komedilerini yalnızca kendi dillerine değil, kendi kültürlerine ve tiyatro geleneklerine de çevirmişler; halk tiyatrosuna alışkın olan ve biçim ya da içerik bakımından yabancılik barındıran oyunları reddetme eğilimi gösteren¹¹ izleyici kitlesinin beklentilerini göz önünde bulundurarak Molière tiyatrosunu Osmanlı zevkine uyarlamışlar ve bir tiyatro geleneğinden başka bir tiyatro geleneğine çeviri yapmışlardır.

Çevirmenlerin Molière tiyatrosuna yönelmeleri elbette nedensiz değildir. Molière tiyatrosu ne kadar yoğun bir malzemeden oluşuyorsa, Osmanlı halk tiyatrosunun güldürü kolunu oluşturan Karagöz ve Ortaoyunu da yine aynı şekilde farklı tarihsel dönem ve coğrafyalara ait tiyatro anlayışlarından beslenmiş bir malzemeyi içerir ve bu iki farklı tiyatro geleneği arasında beslendikleri kaynaklar açısından yadsınamayacak ortaklıklar vardır. Kerem Karaboğa, Osmanlı tiyatrosunun çeviriler aracılığıyla Molière’le karşılaşmasının “ilginç bir yolculuğa”¹² denk düştüğünü belirttikten sonra bu ortaklığı şöyle açıklar:

*Bizans Mimus’unun İtalya’ya, Venedik’e gidip İstanbul’un fethinden sonra orada Commedia dell’Arte diye adlandırılacak bir doğaçlama tiyatrosunun kökenini oluşturduğunu, daha sonra Paris’te yerleşik bir Comédie-Italienne topluluğunun kurulduğunu ve Molière’in de bizzat bu topluluğun önemli oyuncularından Tiberio Fiorelli’den Commedia dell’Arte eğitimi aldığını biliyoruz. [...] Öte yandan Osmanlı’ya dönüp baktığımızda fetih sonrasında Bizans eğlencelerinin büsbütün ortadan kaldırılmadığını, bir tür kol yapısı içinde sürdürüldüğünü ve bu kolların İspanya’dan 1492 sonrası gelen Sefarad Yahudileri eliyle ortaoyunu yapısını kuracak biçimde evrildiğini, ortaoyununun Abdülaziz döneminde Zuhûri kolu ve Han kolu olarak iki kola ayrılıp temsiller verdiğini biliyoruz.*¹³

10 Çeviribilimci Gideon Toury, herhangi bir çevirideki eşdeğerliğin derecesinin ve türünün saptanmasında “norm” kavramı üzerine kurulu betimleyici yöntemin kullanılmasını savunur ve üç tür normdan söz eder: Öncül norm, süreç öncesi normlar ve süreç normları. Bunlar arasında öncül norm en temel olandır ve çevirmenin hangi kutbun (kaynak-erek) dilsel ve kültürel normlarına bağlı kalacağını belirler. Çevirmen kaynağa yakın duruyorsa çeviri “yeterli”, ereğe yakın duruyorsa “kabul edilebilir”dir. Bkz. Şehnaz Tahir Gürçağlar, *Çevirinin ABC’si* (İstanbul: Say Yayınları, 2019), 133-139.

11 And, *Osmanlı Tiyatrosu*, 165.

12 Kerem Karaboğa, “Molière’in Yolculuğu”, *İBB Arşivlerinde Molière’den Molyer’e Sergi Kataloğu*, Haz. Özde Nalan Köseoğlu ve Reha Keskin (İstanbul: İBB Basın Yayın Şube Müdürlüğü Basımevi, 2022), 27.

13 A.g.e.

Yine Karaboğa'ya göre, Molière Tanzimat Dönemi'nde çeviriler yoluyla Osmanlı İmparatorluğu'na geldiğinde, aslında aynı kökenden gelen iki gelenek (Ortaoyunu'ndan Tulûat'a evrilen güldürü geleneğiyle Molière'in "commedia dell'arte"den getirdiği gelenek) doğudan batıya-batıdan doğuya döngüsel bir yolculuk yaparak buluşmuştur.¹⁴ Bu ortaklık elbette, kaynak metinlerin seçimi ve bunların içerik ve biçim açısından dönüştürülmesi aşamasında dönemin çevirmenlerinin işini kolaylaştırmıştır.

1860'lı yılların sonlarından 1880'li yılların başlarına kadar olan dönemde, gerek Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu gerekse çeşitli Tulûat kumpanyaları tarafından oynanan *Zor Nikâhı* (*Le Mariage forcé*) (çev. Ahmet Vefik Paşa, 1869), *Ayyar Hamza* (*Les Fourberies de Scapin*) (çev. Âli Bey, 1871), *Pinti Hamit* (*L'Avare*) (çev. Teodor Kasap, 1873) ve *İşkilli Memo* (*Sganarelle ou le cocu imaginaire*) (çev. Teodor Kasap, 1874) başlıklı çevirilerde, kaynak metinlerin de buna imkân vermesi sayesinde, Osmanlı halk tiyatrosu öğeleri yoğun olarak karşımıza çıkar. Bu dört çeviriyle eski ("kâr-ı kadîm") ve yeni ("nev-icâd") Karagöz oyunları ya da Ortaoyunları arasında önemli paralellikler, örtüşmeler ve metinlerarası bağlantılar da olduğu söylenebilir.¹⁵ Bunları birkaç başlıkta toplayabiliriz:

2. Mahalle ortamı yaratılması

Mekânın belirginleştirilip somutlaştırılması bu uyarlamaların olmazsa olmazı gibidir. Tıpkı Osmanlı halk tiyatrosundaki gibi bir mahalle ortamı yaratılır ve olay burada geçer. Bilindiği gibi Osmanlı kent yaşamında mahalleler son derece önemlidir. Mahallede herkes birbirini tanır ve ortak bir hayat paylaşılır. Yavuz Pekman'ın da belirttiği gibi, "*Karagöz perdesi, halk yaşamı ve kültürünün çekirdeği olan bir İstanbul mahallesidir.*"¹⁶ Karagöz ve Ortaoyunu'nda, ana karakterlere eşlik eden iki grup ikincil karakter vardır: Bunlardan ilki, mahallelilerken (zenneler, Çelebi, Tuzsuz Deli Bekir, Tiryaki ya da Beberuhi vb.) ikincisi imparatorluğu oluşturan farklı etnik ve dinsel toplulukların üyeleridir ve bunlar mahalleye dışarıdan gelirler.¹⁷ Yukarıda adı geçen çevirilerde mahalle ortamının oluşturulması, kaynak metnin gerek kültürel gerekse estetik uyarlama sürecinde geçirdiği birincil dönüşümdür.

Molière'in *Les Fourberies de Scapin* başlıklı komedisinde olayın Napoli'de geçtiği ("*La Scène est à Naples*"¹⁸) belirtilirken Âli Bey çevirisi *Ayyar Hamza*'ya "*Vakıa İstanbul'da olur*"¹⁹

14 A.g.e., 28.

15 Bu dört çeviriye bir beşincisi de eklenebilir: Mehmet Hilmi tarafından yapılan ve 1880'de basılan *Monsieur de Pourceaugnac* çevirisi *Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fattan Zaman İnsana Neler Yapmaz*. Ancak bu oyun daha önce benzer bir çerçevede incelendiği için burada tekrar ele alınmamıştır. Bkz. Çiğdem Kurt Williams, "Chambord Şatosu'ndan Osmanlı Sahnelerine Taşınan Şamata: Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fattan Zaman İnsana Neler Yapmaz", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 29 (2019), 1-15.

16 Yavuz Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik* (İstanbul: Mitoş & Boyut Yay., 2002), 46.

17 A.g.e.

18 Molière, "Les Fourberies de Scapin", *Œuvres complètes II*, Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui (Paris: Éditions Gallimard, 2010), 368.

19 Âli Bey (çev.), *Ayyar Hamza*, Haz. Mustafa Nihat Özön (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1968), 27.

notu düşülür. Böylece eylem Osmanlı İmparatorluğu başkentine taşınır. Kaynak metinde Octave, Zerbinette'in evini tarif ederken “*une petite maison d'une rue écartée*”²⁰ (“sapa bir sokakta küçük bir ev”) ifadesini kullanırken erek metinde bu tarif “*Şehzadebaşı'nda Acemoğlu hamamı sokağının içindeki evlerin birinde*”²¹ biçiminde kesin koordinatlara kavuşur. Yine aynı şekilde kaynak metinde Scapin “*nous nous sommes allés promener sur le Port*”²² (“İmmana gezmeye gittik”) derken erek metinde Hamza “*kalktık birlikte Sarayı'ndan doğru dolaşarak Yalıköşkü'ne indik*”²³ diyerek gezinti yaptıkları yeri belirginleştirir. Son olarak kaynak metinde Carle, Scapin'in bir binanın yanından geçerken binadaki taş ustasının çekicinin başına düşmesiyle “*En passant contre un Bâtiment, il lui est tombé sur la tête un Marteau de Tailleur de Pierre*”²⁴) yaralandığını söylerken erek metinde “bir bina” şeklindeki belirsiz ifade değiştirilir ve sokağın “*köşe başında yapılan kârgir evin altından geçerken nasılsa en üst katta işleyen taşçının çekici Hamza'nın başına düşünce*”²⁵ yaralandığı söylenir. Dolayısıyla Âli Bey, Molière'in belirsiz bıraktığı mekânları belirginleştirerek onları bir mahalle havası yaratacak biçimde tanıdık kılmayı başarır.

Sganarelle ou le cocu imaginaire çevirisi *İşkilli Memo*'daysa, ana karakter İşkilli Memo'nun kıskançlık krizlerinde mahalle vurgusu göze çarpar. Kaynak metinde Sganarelle karısının kendisini Lélie ile aldattığını sanırken erek metinde yine aynı şekilde İşkilli Memo, Safer Bey'in karısının âşığı olduğunu sanmaktadır. Ama Safer Bey'e karşı bir şey yapamadığı için kendine kızarken “*hiç olmazsa fesini olsun başına geçirmeli, paltosuna bir avuç çamur atmalı idim. Veyahut hiç bir şey yapamazsan, 'ırz düşmanı' diye mahallede olsun rezil edemez mi idin, a köpek ?*”²⁶ der. Kaynak metinde de benzer biçimde “mahalleliye rezil etmek” (“*Et sur lui hautement pour contenter ma rage/Faire au larron d'honneur crier le voisinage*”²⁷) ifadesi kullanılır. İşkilli Memo biraz daha ileride de “*işte şimdi gidip bütün mahalleye 'Karımı seviyor' diye ilân edeyim de, o da görsün*”²⁸ diyerek mahallenin genel görüşünün sakinler arasındaki ilişkilerin düzenlenmesinde ne denli önemli olduğunu vurgular. Kaynak metindeyse bunun yerine Türkçeye “her yerde karımla yatıyor diyeceğim” şeklinde çevirebileceğimiz “*Déjà pour commencer dans l'ardeur qui m'enflamme,/Je vais dire partout qu'il couche avec ma femme*”²⁹ cümlesi kullanılmıştır.

20 Molière, “Les Fourberies de Scapin”, 372.

21 Âli Bey (çev.), *Ayyar Hamza*, 39.

22 Molière, “Les Fourberies de Scapin”, 397.

23 Âli Bey (çev.), *Ayyar Hamza*, 88.

24 Molière, “Les Fourberies de Scapin”, 417.

25 Âli Bey (çev.), *Ayyar Hamza*, 119.

26 Teodor Kasap (çev.), *İşkilli Memo*, Haz. Cevdet Kudret (İstanbul: Elif Yayınları, 1965), 41.

27 Molière, “Sganarelle ou le cocu imaginaire”, *Œuvres complètes I*, Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui (Paris: Éditions Gallimard, 2010), 63.

28 Teodor Kasap (çev.), *İşkilli Memo*, 44.

29 Molière, “Sganarelle ou le cocu imaginaire”, 68.

3. Oyun Kişileri

Söz konusu çevirilerde, Osmanlı halk tiyatrosunun ana ya da yan karakterlerini işaret eden, anımsatan, akla getiren karakterleri bulmak mümkündür.

a. Karagöz ve Karısı

İşkilli Memo'da ana karakter İşkilli Memo'nun karısı Kamer Hanım'a hitap şekli Karagöz'ün karısına seslenişi gibidir. Karagöz genel olarak karısına “abla” ya da “bacı” diye seslenir. Örneğin, “kâr-ı kadim” Karagöz oyunlarından *Bahçe*'de, ikili arasında geçen bir diyalogun giriş bölümü şöyledir: “*Karagöz: Abla! / Karagöz'ün Karısı: Ne var herif?*”³⁰ İşkilli Memo da tıpkı Karagöz gibi karısına “abla” diye seslenir: “*Gel, abla! Birbirimizi temizleseک acaba nasıl olur ?*”³¹. Ondan “bacı” (“*Evet efendim, evet! İrzimin düşmanı. Düzce, bizim bacıyı seviyor, bacı da onun için deli divane oluyor.*”)³² ve “kaşık düşmanı” (“*O kim? Bizim kaşık düşmanı değil mi?*”)³³ diye söz eder. Çevirmen tarafından tercih edilen “abla, bacı, kaşık düşmanı” gibi ifadeler Osmanlı halk tiyatrosu ile bağ kurmamızı sağlar.

Esasında Teodor Kasap'ın *İşkilli Memo* başlıklı çevirisinin Osmanlı halk tiyatrosuna kapı açmasında şaşırtıcı bir taraf yoktur çünkü çevirmen tam da bunu amaçladığını önceden açıkça ilan etmiştir. 1860 sonları-1870 başlarında Karagöz ve Ortaoyunu aydınlardan gelen yoğun eleştirilerin odağındadır. Bunlardan bir bölümü bu gösterilerin tümünden ortadan kaldırılmasını isterken bir bölümü de islah edilerek sürdürülmesi taraftarıdır.³⁴ Teodor Kasap ikinci grupta yer alır ve Osmanlı tiyatrosunun Karagöz ve Ortaoyunu'na yaslanarak ilerlemesi gerektiğine inanır. Bu bağlamda, günün beklentilerine yanıt veren, yeni, modern, inceltilmiş, argo dili ya da açık-saçık şakalarıyla genel izleyici kitlesi için rahatsız edici olmayacak Ortaoyunlarının yazılabileceğini *İşkilli Memo* ile kanıtlamak istemiştir. Bununla bağlantılı olarak çeviri, Teodor Kasap'ın *Hayâl* adlı mizah gazetesinin elli sekizinci sayısında (28 Nisan 1874) “*Molière'in İskanarel nâmında olan komedyası esâs itihâz olunarak İşkilli Memo nâmıyla tertib edilen bir fasil orta oyunu bu nüshamızdan başlayarak derc olunacaktır*”³⁵ denerek okura tanıtılır.

b. Çelebi Rolündeki Safer Bey

Molière'in *Sganarelle ou le cocu imaginaire* başlıklı oyununda “sözde çapkın” Lélie karakteri, bize Karagöz'deki “Çelebi” karakterini anımsatır. Metin And Çelebi'yi tanımlarken şu sıfatları kullanır: “*kibar aile çocuğu*”, “*geç*”, “*nazik*”, “*züppe*”, “*çıtıktırıldım*”, “*kadınlara*

30 Alıntılayan Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, 84.

31 Teodor Kasap (çev.), *İşkilli Memo*, 50.

32 A.g.e., 41.

33 A.g.e., 32.

34 Bu tartışmalar için bkz. Cevdet Kudret, *Ortaoyunu*, cilt I (İstanbul: YKY Yay., 2019), 93-104.

35 Alıntılayan Belkıs Yaman, “1869-1876 Yılları Arasında Yayınlanan Mizah Gazetelerinde Tiyatro”, (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1994), 152.

karşı katı yürekli”, “vefasız bir âşık”, “sevda ve gönül işlerinde usta” ve “Zampara Bey”.³⁶ Teodor Kasap, Molière’in kaynak metinde L lie’yi betimlemek için kullandığı ve Türkçeye “kadınlara karşı hoř görünmeye çalışan”³⁷ ya da “ apkın”³⁸ olarak çevirebileceğimiz “galant” sözcüğünü “zampara” olarak çevirir. Sganarelle karısına “*Et tu trembles de peur qu’on t’öte ton galant.*”³⁹ (“Zamparamı elimden alacaklar diye korkudan titriyorsun.”) derken  skilli Memo da Kamer Hanım’a benzer biçimde “*Zamparamı elimden alır diye korktun da mı buraya geldin?*”⁴⁰ diye sorar. “Zampara” sözcüğüyle Tanzimat Dönemi tiyatro izleyicisinin zihninde canlananlardan biri de hiç kuşkusuz  elebi’dir.

c. Kabadayılar ve Sarhoşlar

Molière’in *Le Mariage forc * adlı oyununda ve bu oyunun Osmanlı Türkçesine Ahmet Vefik Paşa tarafından yapılan  evirisi *Zor Nik hi*’nda kaba kuvvet (tehdit, dayak, düello...)  z m  getirir. Olay  rg s  son derece basit olan kaynak metin *Le Mariage forc *’de Sganarelle kendisinden yaşca k c k olan Dorim ne ile evlenip evlenmeme konusunda kararsızdır. Dorim ne’in bu evliliğı yalnızca müstakbel kocasının parası için istediğini duyduğunda evlilik vaadinden vazgeçer. Ancak Dorim ne’in erkek kardeşi Alcidas, Sganarelle’i önce tatlılıkla konuşarak, ardından düelloya çağırarak ve en sonunda da sopayla döverek bu evliliğe razı eder.⁴¹ Bu durum Osmanlı halk tiyatrosuna birebir uyar,  unk  Metin And’ın da belirttiğı gibi, kabadayılar ve sarhoşlar (Karagöz’deki Tuzsuz, Efe, Matiz, Sarhoş, Külhanbeyi) şiddeti bir araç olarak kullanıp oyunları bir  z me, sonuca bağılar ve sözde düzen bağıını kurarlar.⁴² Buna çok benzer biçimde, *Zor Nik hi*’nda K c k Ağa dayak ve düello tehdidine başvurarak  vaz Ağa’yı kız kardeşiyle evlenmeye razı ederken⁴³ kabadayı ve sarhoşları akla getirir.

Ayyar Hamza’da da benzer kişiler karşımıza çıkar. Kaynak metinde uşak Silvestre, gözünü budaktan sakınmayan, eli silahlı bir kabadayı kılığına girip Hyacinte’in sahte erkek kardeşi rolünü oynar. Octave, babası Argante’in yokluğunda onun izni olmadan Hyacinte ile evlenmiştir. Argante bunu öğrenir ve evliliğı bozmak ister. Silvestre de yeni rolünde Argante’i korkutup onun bu evliliğini bozma girişimlerini engellemeyi amaçlar.⁴⁴ Komedideki tüm dolantıları kuran ana karakter uşak Scapin, Silvestre’i bu role hazırlarken “*Enfonce ton bonnet en m chant Garçon. Campe-toi sur un pied. Mets la main au c t . [...] Voil  qui est bien. Suis-moi.*”⁴⁵

36 Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu* (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1985), 477.

37 Tahsin Saraç, *Fransızca-Türkçe Büyük Sözlük I (A-K)* (Ankara: TDK Yay., 1976), 603.

38 A.g.e.

39 Molière, “Sganarelle ou le cocu imaginaire”, 75.

40 Teodor Kasap ( ev.), * skilli Memo*, 48.

41 Molière, “Le Mariage forc ”, * uvres compl tes I*, Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui (Paris:  ditions Gallimard, 2010), 954-959.

42 And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, 484.

43 Ahmet Vefik Paşa ( ev.), *Zor Nik hi*, Haz. Mustafa Nihat  z n (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1970), 80-88.

44 Bkz. Molière, “Les Fourberies de Scapin”, 369-381.

45 A.g.e., 381-382.

(“Kötü çocuklar gibi bereni gözüne kadar indir. Bir ayağına doğru yaslan. Elini beline koy. [...] Güzel oldu. Beni takip et.”) der. Erek metindeyse Hamza Yaver’e “*Fesini tosunca bir yana eğ, bir ayağının üstünde dur; elini beline koy; [...] ha şöyle. Gel ardım sıra.*”⁴⁶ demektedir. Ayrıca erek metinde Yaver’in “*Tosun ağzı taklit ederek*”⁴⁷ konuştuğu vurgulanır. Çevirmen Âli Bey’in bir kabadayı portresi çizerken “tosun” sözcüğünü seçmesi anlamlıdır çünkü bu, 1870’lerde “külhanbeyi” yerine kullanılan oldukça revaçta bir sözcüktür. Mustafa Nihat Özön’ün belirttiğine göre, bu yıllarda “*azılı külhanbeyler için gazetelerde bir müddet ‘tosun’ ve ‘tosunluk’ konuları görülmüştür. Hatta Âli Beyin Tosun Ağa adıyla meydana getirdiği bir piyesin adını Memiş Ağa diye değiştirmiş olmasına zamanın gazetelerinde ‘tosunlardan korkmuş olmak’ ihtimali verilmiştir.*”⁴⁸ Âli Bey bu seçimiyle, dönemin tiyatro izleyicisinin zihninde canlı ve somut bir kabadayı imgesi yaratabilmiştir. On yedinci yüzyıl Molière izleyicileri için düzen dışına çıkmış, suça bulaşmış, eli silahlı kabadayı tipi nasıl büyük bir tehdit unsuruydu on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı izleyicisi için de öyledir.

4. Atışmalar, laf cambazlıkları

Karagöz ve Ortaoyunu’nda olay örgüsü gevşektir, eylem ikinci plandadır. Güldürü büyük oranda atışma ve laf cambazlıklarından oluşan sözel malzemeye dayanır. Yavuz Pekman bu durumu şu sözlerle ortaya koyar:

*Geleneksel tiyatro türlerinin hepsi bütün bütüne birer söz tiyatrosudur. Hareketin tamamen devreden çıktığı öykü anlatıcılığı Meddah ile tasvir ya da figürler üzerine kurulu Kukla ve Karagöz geleneklerinin söze dayalı türler olduğu zaten açıktır. Canlı oyuncuların izleyici ile doğrudan karşı karşıya geldikleri Ortaoyunu’nda durum bir ölçüde farklı olsa, hareket diğer türlere oranla biraz daha fazla yer alsa da, sözün saltanatı bu türde de değişmemektedir.*⁴⁹

Eylem geri itilirken söz öne çıkarılır. “*Ters anlama*”, “*anlamazlıktan gelme*”, “*anlamadan anlamış görünme*”, “*söz uydurma*”, “*söz açma*” gibi farklı teknikler ve “*cinas*”, “*telmih*”, “*nükte*” gibi söz oyunları kullanılarak⁵⁰ üretilen dilsel malzeme güldürünün kaynağını oluşturur.

Osmanlı halk tiyatrosunun bu temel özelliğini ödünç alan ve en iyi yansıtan Molière çevirilerinden biri *Zor Nikâhı*’dır. Mustafa Nihat Özön bu oyun için şöyle der:

*Ahmet Vefik Paşa’nın bu eseri dilimize çevirirken uygulamadaki başarısı, memleketimizde de bir ara bu komedinin en yaygın bir komedi olmasına yol açmıştır. Filozoflar sahnesi uzun zaman okullarımızda sahneye konulup durmuştur. İvaz Ağa, Üstad-i Sani, Hakim Senai tipleri büyük kalabalıkça tanınmıştır.*⁵¹

46 Âli Bey (çev.), *Ayyar Hamza*, 61

47 A.g.e., 103.

48 A.g.e., 60-61.

49 Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, 48-49.

50 A.g.e., 50.

51 Ahmet Vefik Paşa (çev.), *Zor Nikâhı*, 8.

Gerçekten de bu sahneler önemlidir. İvaz Ağa evlilik ve aldatılma korkusu konusunda komşusu olan iki filozofa akıl danışır. Ancak ikisiyle de iletişim kurması mümkün olmaz. Birincisi, Üstad-ı Sani durmadan sözünü keser, onu dinlemez. İvaz Ağa birçok kez eliyle onun ağzını kapatıp birkaç şey söyleyebilir ama Üstad-ı Sani kaldığı yerden monoloğunu sürdürür. “*Halkı dinlemez böyle bir hâkim cehenneme!*”⁵² der İvaz Ağa. İkinci filozof olan Hâkim Senai dinler. Ancak şüphelidir ve İvaz Ağa’nın sorularına açık net yanıtlar vermez: “*Ne bileyim, olabilir, baht işi, mümkün şeydir...*”⁵³ gibi yanıtlar verir. İki Çingene karısı da İvaz Ağa’ya fal bakarlar, kısmetinde güzel bir kadınla evlilik olduğunu söylerler. Aldatılma olasılığını sorduğunda kadınlar, adeta absürt bir tiyatro sahnesindeymiş gibi şarkı söyleyip dans ederek uzaklaşırlar. İvaz Ağa “*Hay çatlayası postallar! Beni merakta koyup gittiler.*”⁵⁴ der bu kez de. Endişe içinde kalır. Ne filozoflar ne de falcılar aradığı yanıtı düzgün, sağlıklı bir iletişim ortamında verip onu sakinleştirebilir.

Kaynak metinde de yer alan bu sahneler⁵⁵ için “komik” yerine “trajikomik” demek herhalde yanlış olmaz çünkü, erek metinde, laf cambazlıkları ve atışmaların ardında Osmanlı halk tiyatrosunda da karşımıza çıkan iletişimsizliği görürüz. Karagöz ya da Ortaoyunu’nda olduğu gibi burada da, karakterler birbirlerini dinlemez, anlamaz, anlayamaz ya da ters anlar. İletişim ortamı yoktur, iletişimin kurulması zordur. Dolayısıyla bu sahnelerde söyleşme (muhavere) değil, söyleşememe vardır ve en azından derdine çare arayan İvaz Ağa açısından bu trajikomik bir durumdur.

5. Göstermecî Tiyatro Unsurları

Yavuz Pekman’a göre, Karagöz ve Ortaoyunu için değil, Osmanlı halk tiyatrosunun diğer ana türleri olan Kukla ve Meddah için de “göstermecî tiyatro” biçimleridir denebilir, çünkü bu dört gösteri biçiminden hiçbiri oyunun oyun olduğunu saklamaz. İzleyicide sahnede gördüklerinin gerçek olduğuna dair yanılsama yaratıp onun oyun kişileriyle duygusal yakınlık kurmasını veya özdeşleşmesini sağlamaya çalışmaz.⁵⁶ Pekman’ın ayrıca belirttiği gibi, Osmanlı halk tiyatrosunun “*en temel özelliklerinden birisi de, izleyicinin, yanılısamacı tiyatrodaki olduğu gibi, sahnedeki oyunda bir gerçeği yaşamak yerine o gerçeğin anlatımını seyretmesidir.*”⁵⁷ Buna bağlı olarak, temsillerin başında hangi oyunun “taklit” edileceği izleyiciye ilan edilir. Pekman’ın da dediği gibi, izleyici, zaten sınırlı sayıda olan oyunları ana hatlarıyla bilir ve bildiği öykünün nasıl taklit edileceğine, nasıl sunulacağına odaklanır.⁵⁸ Osmanlı halk tiyatrosunun göstermecî tiyatro boyutunu Tanzimat Dönemi Molière çevirilerinde farklı biçimlerde görmek mümkündür.

52 A.g.e., 58.

53 A.g.e., 62.

54 A.g.e., 70.

55 Molière, “Le Mariage forcé”, 946-954.

56 Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, 23-34.

57 A.g.e., 26-27.

58 A.g.e., 52.

a. Oyun Olduğunu Saklamama

Molière'in *L'Avare* adlı oyununda cimri Harpagon'un aşçı ve arabacısı Maître Jacques efendisi hakkında insanların ne düşündüğünü dürüstçe yüzüne söyler: “[*J*]e vous dirai franchement qu'on se moque partout de vous [...]. Vous êtes la fable et la risée de tout le monde, et jamais on ne parle de vous, que sous les noms d'avare, de ladre, de vilain, et de fesse-mathieu.”⁵⁹ (“Dürüst olmam gerekirse, her yerde sizinle dalga geçiyorlar [...]. Herkesin alay konusu sizsiniz. Adınızı cimri, pinti, sevimsiz, hasis demeden anmıyorlar.”) Teodor Kasap ise *Pinti Hamid* başlıklı yeniden yazımında, yaratıcılığını kullanarak, Ramazan Ağa'ya şöyle dedirtir: “İstanbul'un içinde nereye gitsen sizin lakırdınız oluyor. [...] Adınızı Pinti Hamid koymuşlar. [...] Pinti Hamid diyorlar. Muameleci cimri diyorlar. Çingene Hamid diyorlar. Adınızı gazetelere yazmışlar. Hatta Gedikpaşa Tiyatrosu'nda bile taklidinizi yapıyorlarmış.”⁶⁰ “Taklidini yapmak” burada anahtar terimdir çünkü yukarıda da ifade edildiği gibi, Osmanlı halk tiyatrosunda oyununun oyun olduğu saklanmaz, izleyicide yanılısma yaratılmaz. Gerek oyuncular gerekse dekor ve aksesuarlar izleyiciye karşısındakinin bir oyun olduğunu hatırlatır. Ayrıca temsilin başında hangi oyunun taklit edileceği söylenir. *Pinti Hamid*, kapak sayfasında da belirtildiği gibi, 1870 başlarında Güllü Agop'un Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu'na metin yazımı ve redaksiyonu, dramaturji, telaffuz gibi konularda destek vermek amacıyla kurulan tiyatro komitesinin çalışmalarına paralel olarak adı geçen bu topluluğun sahnelemesi için hazırlanmış bir oyundur: “*Pinti Hamid. Beş Fasıldan İbâret Mudhikedir. Muharriri: Teodor Kasab. Gedikpaşa Tiyatrosunda oynanacaktır.*”⁶¹ Dolayısıyla, Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu için hazırlanmış bir oyunda Gedikpaşa'dan bahsetmek izleyicinin oyuna yabancılaşp bir tiyatrodaki olduğunu hatırlaması bakımından göstermecî tiyatro unsurlarından biridir.

b. Seyirciyle Konuşma

Molière'in *L'Avare* adlı oyununda Maître Jacques, Harpagon ile oğlu Cléante yani iki rakip âşık arasındaki çatışmada hakemlik yapar, ancak güvenilmezdir. İki tarafa da yanlış mesajlar götürüp diğerrinin aşkından vazgeçtiğini söyler. Harpagon zaferinden memnun olarak ona teşekkür eder. Ardından mendilini çıkartmak için elini cebine atar. Maître Jacques da efendisinin kendisini çabalarından dolayı ödüllendireceğini sanır.⁶² Teodor Kasap *Pinti Hamid* başlıklı çevirisinde Maître Jacques'ın rolünü Ramazan Ağa'ya yükleyerek olduğu gibi korur. Ancak tek bir değişiklik vardır: Tıpkı Maître Jacques gibi o da efendisi elini cebine götürdüğünde bir an kendisine bir şey verecek diye düşünür. Ama efendisinin kusurunu yani cimriliğini hemen hatırlayıp seyirciye döner ve şöyle der: “*Ramazan Ağa (Halka) Vallahi ben de şaşıyordum.*”⁶³

59 Molière, “*L'Avare*”, *Œuvres complètes II*, Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui (Paris: Éditions Gallimard, 2010), 40.

60 Teodor Kasap (çev.), *Pinti Hamid* (İstanbul: Yayıncı yok, 1290/1873), 93-94.

61 A.g.e., 1.

62 Molière, “*L'Avare*”, 57.

63 Teodor Kasap (çev.), *Pinti Hamid*, 133.

Bu sesleniş seyircinin varlığını kabul etmek anlamına gelir. Diğer bir örnek de Pinti Hamid'in paralarının çalındığını fark ettiği sahnedir. Kaynak metinde Harpagon seyirciden hırsızın kimliğini açık etmesini ister.⁶⁴ Pinti Hamid de aynısını yapar, seyirciye seslenir:

*(Halka) Vay vay! Bunlar ne toplanmış buraya? Bu ne kadar adam? Bütün İstanbul halkı işini gücünü bırakmış da seyre mi gelmiş? Kime baksam paramı o çaldı sanıyorum! [...] Aman! Allah aşkına! Gördünüzse söyleyin! Kimdir? Nerededir yoksa aranızda mı?... A zalimler ne bakıp bakıp gülüyorsunuz? Hiç sizde merhamet yok mu? Siz hiç böyle zehir içtiniz mi? Yoksa siz de ortak mısınız? Aranızda paylaşacaksınız öyle mi? Eyvah!*⁶⁵

Kaynak metinden farklı olarak Teodor Kasap'ın çevirisinde muhatap olarak seyirci bir kez ortaya çıktıktan sonra gitgide daha görünür olur. Pinti Hamid ile oğlu Servet arasında geçen yanlış anlamalar üzerine kurulu sahnede Pinti Hamid çalınan parasından, Servet Bey Nadide'ye olan aşkıdan eş zamanlı olarak söz eder. Servet suçunu (aslında aşkını) itiraf eder. Pinti Hamid bu noktada şaşkınlığını seyirciyle paylaşır: “*(Halka) Adamlar bakar mısınız şu utanmaza! Malımı buna terk etmeliymiş de üste para istemediğini de asaletine vermeliymişim!*”⁶⁶ Biraz ileride yine halka hitap eder: “*(Halka) Bakar mısınız! Güya malımı merhametinden çalmış gibi bizi kandıracak!*”⁶⁷ Böylece Teodor Kasap Osmanlı halk tiyatrosunda olduğu gibi seyirciyi de gösterime dahil eder. Yavuz Pekman'ın da ifade ettiği gibi, Karagöz ve Ortaoyunu “açık biçim”e sahip birer tiyatro türüdür: Oyunlar izleyicinin kimliğine, beğenisine ve beklentisine göre gösterimin öncesinde ya da gösterim sırasında anlık olarak yeniden düzenlenebilir, kısaltılıp uzatılabilir; oyun bölümlerinin yerleri değiştirilebilir.⁶⁸ İzleyicinin tepkisi gösterimin yaratıcıları (Karagöz ustaları, Ortaoyunu'nda oyuncular vb.) tarafından dikkate alınır. Pekman'a göre, “*geleneksel tiyatronun seyircisi, sahnede olup bitenin bir oyun olduğunu bilmekle kalmaz, aynı zamanda ona katılabilmek ya da oyuna müdahale edebilme hakkına da sahip olur.*”⁶⁹ İzleyicinin sahneyle kurduğu bu ilişkinin farkında olan çevirmen Teodor Kasap, sahnelenmek üzere hazırladığı metinde izleyiciyi de gösterimin içine çekecek bir tercih yapmıştır.

c. Sessiz Oyunla Duygusal Yakınlığın Askıya Alınması

Molière'in *L'Avare* başlıklı komedisinin beşinci perdesinin beşinci sahnesi Anselme, Mariane ve Valère'in gerçek kimliklerinin ortaya çıktığı bir “anagnorisis” (tanıma-tanınma) sahnesidir. Baba Anselme ile kızı Mariane ve oğlu Valère'in yıllar sonra tekrar birbirine kavuşması ve bu iki evladın babaları tarafından tanınarak sosyal statülerini geri almaları adaletin yerini bulması anlamına gelir ve bu da izleyici üzerinde bir duygusal rahatlama yaratır. Ancak baba ile iki çocuğu birbirine sarılıp kucaklaşırken Harpagon'un zihni halen çalınan paralarıyla meşguldür,

64 Molière, “L'Avare”, 60.

65 Teodor Kasap (çev.), *Pinti Hamid*, 140.

66 A.g.e., 155.

67 A.g.e., 156.

68 Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, 25. Bu konuda ayrıca bkz. Metin And, “Tiyatroda ‘Açık Biçim’ ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 1 (1970), 19-31.

69 Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, 25.

o anda olanlarla hiç ilgilenmez. Sahnenin bir köşesinde iki mumun birden yandığını fark edince cimriliği kabarır ve gidip yanan mumlardan birini söndürür.⁷⁰ Bu küçük jest erek metinde genişler ve Pinti Hamid ile Ramazan Ağa arasında sessiz bir oyuna dönüşür. Pinti Hamid gerçek ya da sahte kimsenin adıyla, kimliğiyle ilgilenmez: “*Ben öyle Recep, Şaban, Ramazan bilmem. Ben paramı isterim. Paramı. Anladın mı? Paramı!*”⁷¹ der ve tıpkı Harpagon gibi gidip yanan mumlardan birini söndürür. Kaynak metinden farklı olarak Ramazan Ağa söndürülen mumu tekrar yakar, efendisi tekrar söndürür. Tekrar yakıldığını görünce de mumları çıkarıp cebine koyar.⁷² Pinti Hamid ile Ramazan Ağa arasındaki bu harekete dayalı, sessiz oyun diğer karakterlerin duygusal açıdan yoğun olan diyaloglarıyla paralel olarak ilerlerken duygusal etkinin önüne geçer, onu gölgede bırakır. Böylece izleyicinin sahneyle duygusal bir yakınlık kurmasının, kişilerle özdeşleşmesinin önüne geçilir ve Karagöz ya da Ortaoyunu’nun her şeyi gülünçleştirme potansiyeli *Pinti Hamid*’de ortaya çıkmış olur.

6. Sonuç

Köken bakımından Molière tiyatrosuyla Osmanlı halk tiyatrosu arasındaki ortaklıklar ve örtüşmeler, Tanzimat Dönemi Molière çevirmenlerinin işini kolaylaştırmış; orta sınıftan gelen ve Karagöz-Ortaoyunu ile büyümüş Osmanlı seyircinin gerek içerek gerekse biçim açısından yadırgamayacağı gösterimlerin metinlerini üretmelerini sağlamıştır. Bu mekânsal açıdan birbirine uzak gibi görünen ama kaynakları bakımından oldukça yakın olan iki tiyatro geleneği arasındaki akrabalık, çevirmenler sayesinde yeniden açığa çıkmıştır. Onların hazırladıkları çeviriler, Molière komedileriyle Osmanlı halk tiyatrosunun iki ayrı katman olarak üst üste gelip birbiriyle iç içe geçtiği melez metinlerdir. Taşıdıkları bu melez karakter sayesinde Tanzimat Dönemi Osmanlı seyircisi tarafından rahatlıkla benimsenmişler ve yalnızca Gedikpaşa’daki Osmanlı Tiyatrosu’nda değil, Tulûat kumpanyalarının temsillerinde (örneğin Léo Claretie’nin bahsettiği gibi Abdürrezzak Efendi/Abdi’nin oyunlarında), hatta Karagöz oyunu biçiminde yeniden düzenlenerek hayal perdesinde de kendilerine yer bulmuşlardır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

70 Molière, “L’Avare/Notes”, *Œuvres complètes II*, Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui (Paris: Éditions Gallimard, 2010), 1345.

71 Teodor Kasap (çev.), *Pinti Hamid*, 165.

72 A.g.e., 166-169.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Ahmet Vefik Paşa (çev.). *Zor Nikâhı*. Haz. Mustafa Nihat Özön. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1970.
- Âli Bey (çev.). *Ayyar Hamza*. Haz. Mustafa Nihat Özön. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1968.
- And, Metin. *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1985.
- And, Metin. *Osmanlı Tiyatrosu*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1999.
- And, Metin. *Şair Evlenmesi'nden Önceki İlk Türkçe Oyunlar*. İstanbul: İnkılâp ve Aka, 1983.
- And, Metin. *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972.
- And, Metin. "Tiyatroda 'Açık Biçim' ve Türk Tiyatrosu Bakımından Önemi", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 1 (1970), 19-31.
- Bourqui, Claude. *Les Sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*. Paris: Sedes, 1999.
- Claretie, Léo. "Bucarest Moderne." *Revue Illustrée*, 20 Aralık 1906, 379-386.
- Even-Zohar, Itamar. « The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem », *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti, 192-197. Londra ve New York: Routledge, 2004.
- Forestier, Georges ve Bourqui, Claude. "L'Avare/Notice"/Molière'in *Œuvres complètes II* (Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui) kitabına açıklama, 1313-1334. Paris: Éditions Gallimard, 2010.
- Karaboğa, Kerem. "Molière'in Yolculuğu", *İBB Arşivlerinde Molière'den Molyer'e" Sergi Kataloğu*. Haz. Özde Nalan Köseoğlu ve Reha Keskin, 27-28. İstanbul: İBB Basın Yayın Şube Müdürlüğü Basımevi, 2022.
- Kudret, Cevdet. *Ortaoyunu*, cilt I. İstanbul: YKY Yay., 2019.
- Kurt Williams, Çiğdem. "Chambord Şatosu'ndan Osmanlı Sahnelerine Taşınan Şamata: Yirmi Çocuklu Bir Adam yahut Fattan Zaman İnsana Neler Yapmaz", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 29 (2019), 1-15.
- Michel, Lise ve Bourqui, Claude. "Le Médecin Malgré Lui/Notice"/Molière'in *Œuvres complètes I* (Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui) kitabına açıklama, 1465-1474. Paris: Éditions Gallimard, 2010.
- Molière. "L'Avare", *Œuvres complètes II*. Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui, 1-73. Paris: Éditions Gallimard, 2010.
- Molière. "L'Avare/Notes"/Notlar Bölümü, *Œuvres complètes II*. Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui, 1335-1346. Paris: Éditions Gallimard, 2010.
- Molière. "Les Fourberies de Scapin", *Œuvres complètes II*. Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui, 367-419. Paris: Éditions Gallimard, 2010.
- Molière. "Le Mariage forcé", *Œuvres complètes I*. Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui, 935-959. Paris: Éditions Gallimard, 2010.
- Molière. "Sganarelle ou le cocu imaginaire", *Œuvres complètes I*. Haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui, 38-81. Paris: Éditions Gallimard, 2010.
- Pekman, Yavuz. *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. İstanbul: Mitos & Boyut Yay., 2002.
- Saraç, Tahsin. *Fransızca-Türkçe Büyük Sözlük I (A-K)*. Ankara: TDK Yay., 1976.
- Tahir Gürçağlar, Şehnaz. *Çevirinin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları, 2019.
- Teodor Kasap (çev.). *İşkilli Memo*. Haz. Cevdet Kudret. İstanbul: Elif Yayınları, 1965.

Teodor Kasap (çev.). *Pinti Hamid*. İstanbul: Yayıncı yok, 1290/1873.

Yaman, Belkıs. «1869-1876 Yılları Arasında Yayınlanan Mizah Gazetelerinde Tiyatro», Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1994.

