



LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

AHMET VEFİK PAŞA'NIN “YORGAKİ DANDİNİ” ADLI UYARLAMASININ YORUMLAYICI ANLAM KURAMI AÇISINDAN İNCELENMESİ

Mehmet KÖLE

Prof. Dr. Suna TİMUR AĞILDERE

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜTERCİM TERCÜMANLIK ANABİLİM DALI
ÇEVİRİ VE KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR BİLİM DALI

ŞUBAT 2019

**AHMET VEFİK PAŞA'NIN “YORGAKI DANDİNİ” ADLI
UYARLAMASININ YORUMLAYICI ANLAM KURAMI AÇISINDAN
İNCELENMESİ**

Mehmet KÖLE

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜTERCİM TERCÜMANLIK ANABİLİM DALI
ÇEVİRİ VE KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR BİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

ŞUBAT 2019

Mehmet KÖLE tarafından hazırlanan "Ahmet Vefik Paşa'nın "Yorgaki Dandini" Adlı Uyarlamasının Yorumlayıcı Anlam Kuramı Açısından İncelenmesi" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ/ ~~OY ÇOKLUĞU~~ ile Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Mütercim-Tercümanlık Anabilim Dalı Çeviri ve Kültürel Çalışmalar Bilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Dr. Suna Timur AĞILDERE

Mütercim-Tercümanlık Anabilim Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye: Doç. Dr. Nurten ÖZÇELİK

Fransız Dili Eğitimi, Gazi Üniversitesi

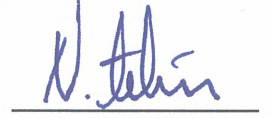
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye: Dr. Öğr. Üyesi Nesrin TEKİN

Mütercim-Tercümanlık Anabilim Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum



Tez Savunma Tarihi: 28.02.2019

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum




Prof. Dr. Figen ZAİF

Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Mehmet KÖLE

28.02.2019

AHMET VEFİK PAŞA'NIN “YORGAKI DANDİNİ” ADLI UYARLAMASININ
YORUMLAYICI ANLAM KURAMI AÇISINDAN İNCELENMESİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Mehmet KÖLE

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Şubat 2019

ÖZET

Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'den yaptığı uyarlamalar şimdiye kadar hem tiyatro hem tarih hem de çeviri araştırmacıları tarafından farklı bakış açıları ve bağlı oldukları disiplinlerin türlerine göre birçok kez incelenmiştir. Bu araştırmada ise Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'in *George Dandin* adlı eserinden uyarladığı Yorgaki Dandini, tarihsel bağlamda komedy ve gülme kuramı çerçevesinde konumlandırılıp çeviribilim açısından değerlendirilmiş ve bu değerlendirmeler ışığında Ahmet Vefik Paşa'nın uyarlaması günümüz çevirileri ile karşılaştırmalı incelenmiştir. Uyarlamayı incelerken benimsenen yöntem ve oluşturulan kuramsal çerçeve öncelikle tiyatro tarihini ve özellikle komedyanın evrimini kapsamaktadır; zira bu kuramsal çerçeve sayesinde çevirmenin neden Molière'in eserlerini seçtiği, komedyanın bizim kültürümüzle olan bağlantısı ve bunların çeviri ile ilişkisi bir bağlamda incelenebilmiştir. Sözü edilen yöntemle elde edilen bulgular, çeviri eylemini incelerken yalnızca eldeki metinlerin karşılaştırması ile sınırlı kalınamayacağını göstermiş ve geniş bir alanı kapsayan dil-ötesi bilgilerin bu eylemi hangi açılardan etkilediğini ortaya koymuş ve günümüz çevirileri ile karşılaştırma olanağı sağlamıştır. Bu karşılaştırma ise Ahmet Vefik Paşa'nın yorumlayıcı anlam kuramı bağlamında uyarlamasının ötesinde bir anlam taşıyan bir çeviri eylemi gerçekleştirdiğini ortaya koymuştur.

Bilim Kodu: 30501

Anahtar Kelimeler : Ahmet Vefik Paşa, tiyatro, Tanzimat, Yorumlayıcı Anlam Kuramı

Sayfa Adedi : 129

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Suna TİMUR AĞILDERE

THE EVALUATION OF AHMET VEFİK PASHA’S ADAPTATION NAMED
“YORGAKI DANDINI” IN THE FRAMEWORK OF INTERPRETATIVE THEORY

(M. S. Thesis)

Mehmet Köle

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF EDUCATION

February 2019

ABSTRACT

The adaptations made by Ahmet Vefik Pasha from Molière have so far been studied by both theater and history researchers, according to the different perspectives and the types of disciplines to which they belong. In this study, *Yorgaki Dandini*, adapted by Ahmet Vefik Pasha from Molière's *George Dandin*, was positioned in the context of comedy and laughter in the historical context, and it was evaluated in terms of translation studies. The method and theoretical framework employed in the study, primarily encompasses the history of theater and the evolution of comedy in particular and under favour of this theoretical framework, the reason why the translator chose the works of Molière, the connection of comedy with our culture and their relationship with translation could be examined in a context. The findings provided by this method show that the process of examining the translation activity cannot be confined only to the comparison of the texts, and has demonstrated the extent range of metalinguistic context and information affects this activity and allowed for a comparison of the adaptation of the work with its contemporary translation. This comparison revealed that Ahmet Vefik Pasha, according to the interpretive theory, carried out a succesful translation act beyond an adaptation.

Science Code : 30501

Keywords : Ahmet Vefik Pasha, theater, Tanzimat, the interpretive theory of translation

Page Number : 129

Supervisor : Prof. Dr. Suna TİMUR AĞILDERE

TEŐEKKÖR

Tez çalıŐmalarım süresince değerli katkılarıyla beni yönlendiren, kıymetli tecrübelerinden faydalandığım danışmanım Prof. Dr. Suna TİMUR AĞILDERE'ye teşekkürü bir borç bilirim.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TİYATRO TARİHİ

1.1. Yunan Tragedya ve Komedyasının Kuramsal İncelemesi.....	7
1.2. Latin Tragedya ve Komedyasının Kuramsal İncelemesi	13
1.3. Anglo-Sakson Tragedya ve Komedyasının Teorik İncelemesi	20
1.4. Modern Tiyatro	21

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK TİYATROSU

2.1. Tanzimat Dönemi Öncesi Türk Tiyatrosu	25
2.1.1. Türk Tiyatrosunun Özellikleri	27
2.1.1.1. Hokkabazlık	31
2.1.1.2. Köçeklik ve çengilik	33
2.1.1.3. Meddahlık	34
2.1.1.4. Kukla oyunu.....	36
2.2. Karagöz ve Ortaoyunu	39
2.3. Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu	49

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

OSMANLI'DA ÇEVİRİ FAALİYETLERİ VE AHMET VEFİK PAŞA

3.1. Ahmet Vefik Paşa ve Dönemi.....	55
--------------------------------------	----

3.2. Babîali Tercüme Odası	59
3.3. Encümen-i Dâniş.....	62

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

GÜLME VE ÇEVİRİ KURAMLARI

4.1. Gülmenin Kuramsal İncelemesi ve Evrimi.....	67
4.2. Çeviri Kuramları ve Uyarlama.....	72
4.2.1. Çoğul Dizge Kuramı.....	73
4.2.2. Betimleyici Çeviri Kuramı	74
4.2.3. Skopos Kuramı	76
4.3. Yorumlayıcı Anlam Kuramı	77

BEŞİNCİ BÖLÜM

GEORGE DANDİN VE YORGAKİ DANDİNİ

5.1. Eserin İncelemesi	91
5.2. Uyarlamannın İncelemesi	93
5.2.1. Özel İsimlerin İncelemesi ve Eşdeğerleri.....	94
5.3. Karşılaştırmalı Örnekler.....	94

SONUÇ.....	123
------------	-----

KAYNAKLAR	125
-----------------	-----

ÖZGEÇMİŞ	129
----------------	-----

GİRİŞ

Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'den yaptığı uyarlamalar şimdiye kadar hem tiyatro hem tarih hem de çeviri araştırmacıları tarafından farklı bakış açıları ve bağlı oldukları disiplinlerin türlerine göre birçok kez incelenmiştir. Bu araştırmada ise Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'in *George Dandin* adlı eserinden uyarladığı *Yorgaki Dandini*, tarihsel bağlamda komedyaya ve gülme kuramı çerçevesinde konumlandırılıp çeviribilim açısından değerlendirilecek ve bu değerlendirmeler ışığında Ahmet Vefik Paşa'nın uyarlaması günümüz çevirileri ile karşılaştırmalı incelenecektir.

Ahmet Vefik Paşa'nın uyarlamalarını tek bir bağlamda veya başka bir deyişle tek bir disiplin altında incelemek, bu uyarlamaların döneme yaptığı katkı ve etkilerin yalnızca bir tarafını aydınlatmakta ve diğer yanları karanlıkta bırakmaktadır; zira bu incelemeler Ahmet Vefik Paşa'nın nevi şahsına münhasır kişiliğinden başlayarak, bu kişiliğin oluşup gelişmesinde önemli yer tutan Osmanlı kurumlarından, döneme özgü kültürel ve tarihî gerçekliklere; dönemin tiyatro faaliyetlerinden, tiyatro binalarına; Saray tiyatrosundan, tiyatro tekellerine; Gayrimüslim tüccarlardan, Terceme Odasına; tiyatro ve komedyaya tarihinden, Türk tiyatro ve komedyaya tarihine kadar uzanan geniş bir alanı kapsamaktadır. Dolayısıyla Ahmet Vefik Paşa'nın uyarlamalarını incelemek, yalnızca çeviri eylemiyle sınırlı kalan bir çalışmayı değil, aynı zamanda bütün bu alanlarla olan etkileşimi dikkate alındığında bir anlam kazanan ve eksik veya karanlıkta kalan yanlarını gün yüzüne çıkaran bir çeviri eylemini incelemek demektir.

Bu çalışma yukarıda bahsedildiği gibi geniş bir alanı kapsayan bir inceleme gerektirse de, inceleme, adı geçen eserin bu alanlarla olan etkileşimi bağlamında ele alınacağı, tanımlanacağı ve soyutlama yoluyla bu etkileşim diyalektik açıdan sınırlandırılacağı için bu görece geniş çalışma alanı, bir anlamda daraltılmış olacak ve incelemenin konusu eser hakkında varılan yargılar nesnel bir zemine oturtularak eserin günümüz çevirileri ile karşılaştırılmasına imkân doğacaktır.

Çeviri dilsel aktarımdan başka, kültürler arası bir köprü kurarak kaynak metinlerdeki kültürel öğeleri erek metinlere taşımaktadır. Bu kültürel öğeleri aktarırken çevirmenlerin bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde uygulamaya çalıştıkları bazı yöntemler vardır. Bu yöntemlerin seçimi bazı durumlarda öznel bir karakter taşıırken bazı durumlarda

çevirmenin karar mekanizmasını aşan tarihî ve dilsel nesnel olgulara dayanır. Bu yöntemlerden bir tanesi de uyarılma yöntemidir. “Bugün biyoloji, sosyoloji, optik, müzik, sanat ve yazınsal alanda kullanılan bir terim olan uyarılma, genel olarak "bir şeyin başka bir şeye uydurulması. Bir varlığın başka bir varlıkla veya içinde yaşadığı çevreyle bağdaştırılması" anlamına gelir” (Bulut, 2017: 8). Tanımda da görüldüğü üzere uyarılma terimi belirli bir disiplininin sınırlarını aşan bir alanı kapsamaktadır ve genel olarak bir şeyin, organik bir bağı bulunmadığı başka bir şeyle olan uyum süreci olarak özetlenebilir.

“Dilimiz ve kültür dünyamıza "adaptation/adaptasyon" şeklinde giren terimin kökeni, Latince -e doğru, -e anlamındaki "ad-" önekiyle, uyarılmak, uydurmak, uygun kılmak anlamındaki "aptare" fiilinin bir araya getirilmesiyle türetilen Latince "bir bağlama uydurmak" anlamındaki "adaptare" fiiline dayanır” (Bulut, 2017: 6). Bulut’a göre dilimize uyarılma olarak yerleşen “adaptation” teriminin çeviri alanındaki tanımı ise şöyledir: “Uyarılma çevirmenin, erek kitlenin beklentilerini karşılamak için, kaynak dildeki bir toplumsal-kültürel gerçeğin yerine erek dile özgü toplumsal-kültürel bir gerçeğin koyulmasına dayanan bir çeviri işlemidir. Dolayısıyla da “erek metin ve kültürü ön planda tutan ‘erek odaklı’ bir çeviri yöntemi olarak ‘anlama göre’ ya da ‘serbest’ çeviri şubesi içinde yer alır” (2017: 10). Çalışmamızın konusunu da bu bağlamda, Ahmet Vefik Paşa’nın Molière’in *George Dandin* adlı eserinden uyarladığı *Yorgaki Dandini* oluşturmakta ve uyarılma yöntemi geniş kapsamda ele alınmaktadır.

“Türk çeviri yazını içerisinde Molière çevirileri önemli bir yere sahiptir. Yapılan çeviriler Türk tiyatro yazınının gelişimine katkı sunmuştur. Tiyatro metinleri çevirisi kendine özgü çeviri zorluklarını içinde barındıran bir alandır” (Kara ve Aslan, 2015: 268). Bu çeviri zorlukları hem çeviri disiplinine özgü sorunsallardan hem tiyatroyun kendi iç dinamiklerinden kaynaklanan olgulardan hem de tiyatro, özellikle komedyanın evrimi ve bu evrimin çeviri ile olan ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, çalışmada ele alınacak olan uyarılmanın, döneme özgü çeviri yönteminin neden ve sonuçlarını ortaya koymasının ötesinde Türk tiyatro tarihi ve genel olarak Batı tiyatrosunun Türk tiyatrosu ile olan etkileşimini aydınlatması gibi bir işlevi de vardır ki, bu etkileşim uyarılmanın değerlendirmesinde nesnel ölçütlerin belirlenebilmesi açısından dil-ötesi bilgiler sağlamaktadır.

Nesnel ölçütlerin belirlenmesinde kullanılacak olan bilgiler Ahmet Vefik Paşa'nın sıradışı şahsiyetinden başlayarak, nevi şahsına münhasır kişiliğinin oluşup gelişmesinde önemli yer tutan Osmanlı kurumlarından, döneme özgü kültürel ve tarihî gerçekliklere; dönemin tiyatro faaliyetlerinden, tiyatro binalarına; saray tiyatrosundan, tiyatro tekellerine; Gayrimüslim tüccarlardan, Tercüme Odası'na; tiyatro ve komedyaya tarihinden, Türk tiyatro ve komedyaya tarihine kadar uzanan geniş bir alanı kapsamaktadır. Bu geniş alanı kapsayan incelemenin amacı söz konusu uyarlamada çevirmen tercihini ve dönemin çevirini yöntemini etkileyen karar mekanizmasının nasıl işlediğini ortaya koymak ve bir çeviri eleştirisi yaparken göz önünde bulundurulması gereken olguların dilsel öğelerin ötesine geçtiğini, dolayısıyla da uyarlamayı günümüz çevirileri ile karşılaştırırken farklı ölçütlerin kullanıldığını ortaya koymaktır. Zira "o dönemde Türk tiyatrosunda ilk iki unsur nitelik ve nicelik olarak yetersizdir. Bu yetersizlik seyirci için de geçerlidir. Geniş halk kitleleri henüz nitelikli oyunları izleyebilecek bir seviyede değildir. Bu gerçeği bilen Ahmet Vefik Paşa Türk seyircisinin Geleneksel Türk Tiyatrosundan dolayı çok da yabancı olmadığı komedi ile işe başlar" (Yıldız, 2007: 643). Dolayısıyla bu "yetersizlik" in çeviri eylemine etkisi aşîkârdır ve değerlendirmede göz önünde bulundurulmadır.

Araştırmanın önemi her şeyden önce konunun tarihî niteliğinden kaynaklanmaktadır. Çünkü o dönemde yapılan uyarlamalar Tanzimat ile başlayan Osmanlı aydınlanmasına etkide bulunmuş ve bu dönüşüm veya gelişim sürecine katkı sağlamıştır. Dolayısıyla da döneme özgü herhangi bir çalışma incelendiği takdirde hem kuramsal hem uygulama anlamında bu etki ve katkıların neler olduğu ve nelerin dışarıda bırakılıp nelerin benimsendiği ortaya çıkarılabilmektedir. Örneğin, araştırmaya konu olan uyarlamayı ele aldığımızda gözümüze ilk çarpan özellik dildeki sadeliktir ve bu olgu dönemi etkisi altına alan bir akım haline gelmiştir. "Dildeki söz konusu yerelleşme ve sadeleşme eğilimi öncelikle çoğunlukla sahnelenmek üzere kaleme alınan tiyatro edebi türünün gereğidir. Sahnelenen eserin anlaşılma kaygısı olacaktır"(Bulut, 2017: 47). Dolayısıyla, bu kaygıyla Bulut'a göre "erek kitlenin bu yeni türü yadırgamadan rahatlıkla anlayabilmesini ve kendisinden de bir şeyler bulup sevmesini sağlayabilmek için konuşma dili yalınlığını hedefleyen, erek dilin kendi kültürel zenginliğine yaslanan, atasözü, deyimler, yerel ağız özellikleri ile yoğrulmuş sade ve yerli bir dile ihtiyaç olacaktır" (2017: 47).

Yukarıda dil konusunda verilen örnek incelemenin yalnızca dil boyutunu kapsarken, eser daha derinlemesine incelendiği takdirde hem tiyatro hem çeviri hem de döneme özgü

nitelikler ortaya çıkmakta ve inceleme süresince ve sonucunda bu nitelikler niceliğe dönüşmekte ve dolayısıyla da bu nicelikler araştırılan alanlarının niteliklerini zenginleştiren diyalektik bir yöntem sunmaktadır.

Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'in *George Dandin* adlı eserinden uyarladığı *Yorgaki Dandini*'yi incelerken oluşturulacak kuramsal çerçeve her şeyden önce tiyatro tarihini ve özellikle komedyanın evrimini kapsar; zira bu kuramsal çerçeve sayesinde Ahmet Vefik Paşa'nın neden Molière'in eserlerini seçtiği, komedyanın bizim kültürümüzle olan bağlantısı ve bunların çeviri ile ilişkisi bir bağlamda incelenebilir. Bu çerçevenin zorunluluğu komedyanın içeriği ile daha iyi anlaşılır: "Komedyaya çatışmayı, kovulma ya da ölümü izleyen yeniden doğuşu kapsamaktadır" (Sokullu, 1993: 5). Bu bağlamda komedyaya tragedyanın tersi olduğu söylenebilir. Bu bağlamda Sokullu'ya göre komedyaya "yeniden doğuş ya da yenilenme, düğün ve şöleni içeren bir şenlikle kutlanır ki buna komos da denir. Burada düğün, Toprak Ana ve Gök Babanın ezeli birleşmesini imgesidir. Böylece, çatışma, yeniden doğuş, zafer şarkısı ve hayat gizini simgeleyen-düğün öğeleri ile komedyaya türü, verimliliği, yenilenmeyi, yaşamı kutsayan bir ritüel anlama temellenmiştir" (1993: 5). Öyleyse, komedyaya türünün seçimi dönemin aydınlanma ruhunu da açıkça uygun düşmektedir.

Tiyatro ve komedyanın kuramsal çerçevesinin içine ister istemez gülme eyleminin kuramsal boyutu da girmektedir ki, Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'in eserlerini seçiminde bu olgunun önemi büyüktür; zira gülme eylemi her şeyden önce kuramsal bir eylemdir. Öyle ki, herhangi bir şeye gülmek için o şeye hem yabancılaşmamız hem de yaklaşmamız gerekir. Ahmet Vefik Paşa bu nedenle *George Dandin*'i çevirirken o dönemde Osmanlı tebaası olan Rumlardan yola çıkarak yaratılan tiplerden yararlanarak komik olanı hem yabancılaştırmış hem de yakınlaştırmıştır. Bu tipler de zaten Osmanlı toplumuna estetik açıdan uzak tiplerdir; zira bu tiplere Karagöz'de, Ortaoyunu'nda sıkça raslanmaktadır. Dolayısıyla kuramsal çerçevenin bir ayağını da gülmenin kuramsal boyutu ve Osmanlı'da mizah anlayışı oluşturmaktadır.

Son kuramsal ayak ise elbette alanımız gereği çeviridir. Uyarlama terimi alan dışında bir kategoriye belirtse de çeviribilim içerisinde bir çeviri stratejisi ürününü temsil eder, bir başka deyişle çeviribilimsel bir olgudur. Ancak bu kavram çeviribilim sınırları içerisinde de çeşitli çeviri kuramları tarafından farklı şekilde yorumlanır. Araştırmamızda bu farklı

tanımlara kısaca değindikten sonra konuya çeviribilim açısından kuramsal bir çerçeve çizmek amacıyla *Yorumlayıcı Anlam Kuramı* açılanmaya çalışılacaktır; zira bu kuramın yoruma dayalı olması ve uyarlamamanın nesnel dayanaklarını göstermesi açısından Ahmet Vefik Paşa'nın gerçekleştirdiği çeviri eyleminin derinlemesine incelenmesine imkân sağlamaktadır.

Bu çerçevenin içine alt alanlar olarak ise Osmanlı dönemine ait kurumlar, çevirmenin hayatı ve kişiliği, yazarla olan edebî ilişkisi vb., olgular da dahil edilecektir.

Molière'in eserleri, eser adlarından da anlaşılacağı üzere cimrilik, kıskançlık gibi evrensel kavramlar üzerine inşa edilmiştir. Bu eserlerde karakterlerden ziyade tipler göze çarpar; öyle ki bu tipler cimrilik, kıskançlık gibi kavramlara asılı dururlar. Böylece tip kavramı değil, kavram tipi belirlenmiş olur. Bu açıdan bakıldığında Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'i seçmesi bir tesadüf değildir. Başka bir deyişle Ahmet Vefik Paşa'nın Molière uyarlamaları, yazarın eserlerinin uyarlamaya müsait olmasından kaynaklanmaktadır. Öyle ki, *George Dandin* tiplemesi yerine Osmanlı toplumunun aşına olduğu bir Rum tiplmeyi, *Yorgaki Dandini*'yi rahatlıkla geçirebilmektedir. Ona bu rahatlığı sağlayan tiplerin asılı durduğu kavramsal mülktür. Dolayısıyla, Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'in *George Dandin* adlı eserinden uyarladığı *Yorgaki Dandini*, yazarın özgün metindeki tiplerin üzerine astığı evrensel kavramları incelikle veren bir uyarlamadır ve dönemin eksiklik ve yetersizliklerin farkında olarak hem kuramsal hem uygulama alanındaki imkânlar göz önünde bulundurularak, dönemin aydınlanma hareketleri içerisinde Osmanlı kültür ve sanat öğelerinin de özünü kaybetmemesine dikkat ederek yapılmış bir çeviri eylemidir.

“Çeviribilimsel açıdan tiyatro çevirisi değerlendirildiğinde kaynak dil ve kültürde oluşturulmuş çok katmanlı bir yapının, başka bir dile ve kültüre aktarıldığında dikkate alınması gereken etmenlerin belirlenmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır” (Kara ve Aslan, 2015: 267). Dolayısıyla söz konusu uyarlamamanın incelenmesi dil-ötesi öğelerinde hesaba katılmasını ve bu dil-ötesi öğelerin birbirleriyle olan etkileşimin çeviri eylemine yansımaları önem kazanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında eserin incelemesinde Molière'in hayatı ve dönemi, tiyatro tarihindeki önemi ve yeri; çevirmenin hayatı ve dönemi, Osmanlı kurumlarının kişiliği ve yaşamı üzerindeki etkisi; dönemin edebî hayatı ve bu alanda öne çıkan türler; Türk tiyatro tarihi, Batı ve Türk tiyatrosu etkileşimi; Gayrimüslim oyuncuların

dramaturji açısından önemi vb. gibi alanlar öne çıkmakta ve yukarıda belirtildiği gibi dikkate alınması gereken etmenler olarak göze çarpmaktadır. Bütün bu etmenler çeviri eyleminin bir parçasını oluşturmakla kalmayıp çeviriyi aşarak yeni bir edebiyat dizgesinin de oluşumuna katkı sağlamaktadır.

Söz konusu uyarlamamanın özgün halinin Osmanlıca olması ve dolayısıyla eseri bu dilde incelenme imkânı bulunmadığı için incelemede Kanaat Kütüphanesi Yayınları'nın 1933 yılında Molière'in dört eserini topladığı çeviri kitabı temel alınırken, günümüz çevirisi için Mitos-Boyut yayınlarından 2007 yılında Erkay'ın çevirisi ile çıkan *Scapin'in Dolapları-George Dandin* adlı eserden faydalanılacaktır.

Veriler toplanırken her şeyden önce, toplanacak veriler diyalektik bir soyutlamaya tabi tutulacaktır; zira bu soyutlama sayesinde araştırma nesnesine temel olan kuramsal sacayaklarının her biri eseri her yönüyle ele almaya imkân sağlayacak ve çok geniş gibi görünen araştırma alanını kısıtlamanın temelini oluşturacaktır. Başka bir deyişle, araştırma nesnesi çeviribilimsel kuramsal bir çerçeve içinde incelenirken, bu çerçevenin içinde bulunan diğer kuramsal sacayakları bütünün bir parçası gibi işlev görecektir ve veriler bu temelde toplanırken genellemelere uygun bir zemin hazırlanmış olacaktır.

Yukarıda belirtilen şekilde toplanan verilerin analizi öncelikle dilsel ve kültürel bağlamda yapılacak ve daha sonra bu analiz ile elde edilen veriler, dil ötesi bilgilerle karşılaştırılarak kuramsal çerçevenin içinde kapladığı hacim ölçüsünde örneklendirilmeye çalışılacaktır. Örneğin, söz konusu eserde geçen özel adlar ve bu adların Türkçe karşılıklarının birbirine ne ölçüde eşdeğer olduğunu bulabilmek için adların birincil anlamlarından, bu adların toplumsal ve kültürel işlevlerine kadar uzanan geniş bir alan tahlil edilecektir ki, karşılaştırmaya konu adlar tüm yön ve işlevleriyle ortaya serilsin ve çeviribilim açısından bir örnek teşkil edebilsin.

BİRİNCİ BÖLÜM

TİYATRO TARİHİ

Araştırmanın konusu olan uyarılmanın her şeyden önce bir tiyatro metni olması ve bu metnin Batı kültürü ile koşullanmış olması dolayısıyla, metni incelemeye başlamadan önce Batılı anlamda tiyatronun nasıl ortaya çıktığı ve bunun kuramsal evriminin incelemesi, hem Türk tiyatrosu ile benzerlik ve farklılıkları görmek hem de metnin anlamını doğru yorumlamak için atılacak ilk adımdır. Bu bağlamda tiyatro tarihi, Atina kent devletinden çağdaş tiyatroya kadar uzanan bir çerçevede ele alınmıştır.

1.1. Yunan Tragedya ve Komedyasının Kuramsal İncelemesi

Herhangi bir tartışmaya ve araştırmaya girmeden önce üzerine yoğunlaşılacak kavram için tıpkı Kartezyen ekolünde olduğu gibi işe tanımlama ile başlamak en doğru yoldur. “Tiyatro, bir yazar tarafından önceden yazılmış ya da tasarlanmış bir metnin, belirli bir yerde, belirli bir süre içerisinde ve belirli kişiler tarafından canlandırılmasıdır” (Yalçın ve Aktaş, 2002: 15).

Bu anlamıyla kullandığımız tiyatro sanatının ne zaman ve nasıl ortaya çıktığı hakkında kesin bir görüş birliği yoktur. Kimi kuramcılar tiyatronun dansla birlikte orta çıktığı görüşünü savunurken, kimileri de taklitle doğduğu görüşünü ileri sürmektedirler. İkel insanların yapıtlarına baktığımız zaman ise mitlerden, kahramanlık hikâyelerinden yola çıkarak tiyatronun doğuşuna ilişkin bazı ipuçları görebiliyoruz ama günümüzdeki anlamıyla bir tiyatrodan bahsetmek henüz mümkün değildir. “(...) Yaygın bir görüşe göre tiyatronun temeli büyücülüğe, yağmur yağdırma törenlerine, hasat törenlerine kadar uzanıyor.” (Fuat, 1970: 34).

Kökene büyücülüğe kadar uzanan tiyatro her şeyden önce bir oyundur. Türk kültürü bağlamında incelendiği takdirde oyun sözcüğünün tiyatroyu kapsadığı görülmektedir. And’a göre “oyun sözcüğünün çeşitli anlamları, düşünüldüğünde, bunların pek çoğu şamanın büyüsel törenlerdeki çeşitli öğelerde içerildiği görülür. Şaman bu törende dans ediyor, ses ve çalgı müziğine yapıyor, yüz kaslarını kullanarak, karnından sesler çıkararak taklit ve dramatik öğeye başvuruyor ve şiir okuyordu” (1974: 25). Görüldüğü

gibi Türk kültüründeki şaman törenlerinde gerçekleştirilen oyunlar, içerik açısından her türlü teyatral öğeyi kapsamaktadır. Kısacası “oyun sözcüğüyle tiyatro, dans ve türlü seyirlik oyunlarının kökeni şamanda ve onun eyleminde toplanmış oluyordu” (1974: 25). Bu törenlerin kökeninde ise simgesel öğeleri etkileyerek nesneyi etkile çabası yatmaktadır: “Simgeyi etkileyerek nesneyi etkileme umudu: İşte bu duygularla ve bu düşüncelerdir ki ilkel topluluğun insanı, nesnelere dünyasında karşılaşmış ve çözemediği (örneğin kıtlık, ölüm gibi) büyük sorunlar karşısında sihre başvurabilir. Sorunlarını, onların simgelerini etkileyerek çözmeye çalışabilir” (Şenel, 2006: 204).

Bu açıdan bakıldığında zaman, kendini doğanın bir parçası olarak gören insanlığın elindeki kısıtlı imkânlarla doğa üzerinde bir hâkimiyet kurma, onu bir şekilde etkileme ve dolaylı bir biçimde de olsa içinde bulunduğu ortamı şekillendirme çabası göze çarpmaktadır. Doğayı ve mensubu olduğu topluluğu etkileme çabası zamanla ritüele dönüşmüş ve tiyatronun temelini atmıştır. Bu etki-tepki ikilemi ise günümüz tiyatro anlayışında dahi kendini hissettirmekte ve konumuz olan Ahmet Vefik Paşa ve *Yorgaki Dandini* uyarlamasının da önemini ortaya sermektedir.

İnsanlık, maddî koşullarının değişip gelişmesi sayesinde animizmi terk edip çok tanrılı bir inanç sistemine geçince, atalarını, topluluğun önderlerini, büyücülerini kutsallaştırmaya veya tanrılaştırmaya başlar. Tanrılaşan kişiler, bu maddî koşulların sürekli değişip gelişmesi nedeniyle kimi zaman ölür ve ölümü de büyük bir ilgiyle karşılanır, çünkü tanrı olmalarından dolayı dirileceklerdir. Dionisos’un ölümü ve dirilişi için yapılan törenler de her yıl tekrarlanırsa tekrarlanırsa Yunan Tragedyası’nın doğmasına yol açmıştır. “(...) Eski Yunan’da şarap ve bolluk tanrısı Dionysos adına yapılan ölüp dirilme törenleri işte bu dinsel ve büyüsel kökeni içerir. Daha ziyade Trakya, Anadolu, Mezopotamya ve Mısır yörelerine özgü olan bu ölüp dirilme törenleri komedyaya ile tragedyanın öz ve biçimini vermiştir” (Sokullu, 1993: 1).

Temelini ritüellerden alarak gelişen tragedya da “(...) doğadaki gelişime koşut diyalektik bir gelişme ile bireyin tanrılara ve kadere karşı çıkışı, çatışması, bağlandığı değerler uğruna ölümü göze alışı sergilenir. Tragedyada uğruna savaşılan değerler evrenseldir. Bireyin giriştiği bu eylemde özgür iradesi vurgulanır” (Sokullu, 1993: 6). Birey ve dolayısıyla bireyin özgür iradesi ön plana çıkar ama kendini aşan güçlere karşı çıktığı için kahramanın sonu genellikle ölümdür veya ölümün ifade ettiği bir ciddiyettir:

“(…) Trajik eylem genellikle insanın yaptığı büyük bir hatanın farkına varmasıdır. Birey, hayatının bütün imkânlarını tükettiği için büyük bir acı çekmektedir ve belki de ölmektedir” (Barnet, Berman, Bruno, 1977: 3). Komedyada ise bunun tam tersi bir şekilde izleyen bir mekanizma vardır. Tragedya’da ölüm ve dolaylı olarak ciddi meseleler vurgulanırken Komedyada komik vurgulanır. Sokullu’nun tanımı ile söylenirse komedyada “(…) insanın özünü toplumsal insan olarak belirleyerek tragedyadan ayrılır. Kişi toplumsal olmayan davranışlarından ötürü toplumdan sürülerek cezalandırılır” (Sokullu, 1993: 6).

“Dünya duyanlar için tragedya, düşünenler için komedyadır, denilmiş” (Sokullu, 1993: 1). İngiliz sanat tarihçisi Horatio Walpole’un söylemiş olduğu bu söz, tiyatro dünyası veya tiyatro tarihinin salındığı iki ucu temsil etmekle beraber, yukarıda Yunan Tiyatrosu’nun doğuşunda da bahsedildiği gibi, bu iki uç arasında siyah ve beyaz gibi bir karşıtlık yoktur. Tragedya ve komedyanın alt kategorileri bu iki uç arasında bir karşıtlıktan ziyade diyalektik bir ilişki olduğunu göstermektedir; öyle ki ölüm yaşama, yaşam da ölüme içkindir. Yine de bu iki uç, temsiliyet bağlamında birbirinden farklıdır. Sokullu’ya göre “(…) İnsanın ölümlü olduğunu bilmesi tragedyanın hareket noktasını oluşturur” (1993: 1). Tragedya ölümü, kahramanca bir ölümü veya daha iyi bir ifadeyle, bir amaç uğruna her şeyin feda edilerek bile bile gerçekleştirilen bir ölümü temsil eder. Ancak yine de her tragedya ölümle bitmez.

Komedyada ise yaşama, gündelik yaşama iç içedir ve onun bütün aksaklık ve kusurlarını kapsar. “Komik eylem çoğu zaman budadalağın teşhididir ve insan doğasının bitip tükenmesinden ziyade yeniden doğuşunu simgeler” (Barnet vd., 1977: 3). Öyle ki insan yaşamı ve kendisini bütün unsurlarıyla ele alarak onun “(…) kusurlarını, eksiklerini de görür. Üstelik bu kusur ve eksikleri ile olması gereken yetkinlik arasında bir karşılaştırma da yapabilir. İşte bu kendini bilme, komedyanın hareket noktasıdır. Bu bakımdan komik öz aydınlatıcı, uygarlaştırıcı bir sanatı oluşturur” (Sokullu, 1993: 1). Olması gereken ile olmaması gereken arasındaki karşıtlık gülünç bir biçimde verilir ve bu sayede ahlâkî ve dolayısıyla toplumsal bir yarar elde edilir; öyle ki, komedyada sayesinde toplum kendini meşrulaştırır.

“Komedyaların sonu genellikle evlilik ile biter. Bu evlilik ise yeni bir yaşam önerisi, neşe ve verim anlamına gelmektedir” (Barnet vd. 1977: 3-4). Komedyada kişi “(…) kendini ortaya atarak benliğini açık eleştiriye sunar ve böylece hem onu tehlikeye atmış,

hem de arıtarak korumuş olur” (Sokullu, 1993: 1). Diğer uçta ise Sokullu’ya göre “(...) tragedya kahramanının, o soylu başkaldırışı, ölümü pahasına inandığı doğruları gerçekleştirme savaşı hayranlık uyandırır. Bu acı serüvende kişi kendine yakınlıkla, kendi ben’i üzerinde kıvrılır” (1993: 1). Bir uçta kişi kendini ortaya atarken diğer uçta kendi üzerine kapanır, başka bir deyişle; birinde kişi kendini eleştiriye açar, diğerinde ise eleştiriye ölümü pahasına kendisi yapar. Ancak ikisi de bireyde yoğunlaşmış bir toplum ve ahlâk eleştirisidir.

Dinî ritüellerden temel alarak ortaya çıkan Yunan tiyatrosu ayrıntılı bir şekilde incelendiği zaman üç çeşit oyun tipinin öne çıktığı görülmektedir: Kahramanlık hikâyeleri ile ilgili olan tragedya; kahramanların hayatını gülünçleştiren açık seçik hikâyeler olan satir ve konularını daha çok günlük hayattan alan komedyalar. Bu üç çeşit oyun türü de kentle ilgili dinî törenlerde oynanmaktaydı. Bu törenler her ne kadar dinî bir görünümde olsa da kentle ilgilidir ve dolayısıyla bir toplumsal ve ahlâkî içeriğe sahiptir. Üçünde de sahnelerin birbirine geçişini sağlayan, yani bir köprü vazifesi gören korolar vardı ve bu korolar ilerleyen dönemlerde komedyanın doğuşuna yol açacaktır. Bu tiyatroların metinleri ölçü ile yazılır ve üçünde de maske kullanılırdı (Fuat, 1970: 39). Bu maskelerin işlevi öncelikle her oyunun üç oyuncu ile oynanmasından dolayı ortaya çıkan zorlukların üstesinden gelmek ve bu geniş hacimli maskeler sayesinde amfinin en arkasında oturan seyirciye bile konuşmayı duyurulabilmektir. Bu maskeler ayrıca bilindiği gibi tiyatronun bir simgesi sayılan ağlayan ve gülen surat olmak üzere iki biçimdeydi. Oyuncular oynadığı tipe göre gerekli maskeleri takmaktaydı. O dönemde henüz karakter derinliği olmadığı için de böyle bir uygulama, tiplerin dramatik zenginliği artıran bir tekniktir. Bu maskelerin gelişmiş biçimi daha sonra “Commedia Dell’arte”de kullanılmıştır. “Commedia Dell’arte” ile kültürümüzün bir parçası olan Ortaoyunu arasındaki içerik ve teknik benzerliğe ise Türk tiyatrosu bölümünde değinilecektir.

“Atina’da tiyatro tek bir tanrıya, Diyonisos’a adanmıştır. Diyonisos, verimlilik tanrısıdır” (Cohen, 1988: 65). Diyonisos’a adanan bu oyunlar sırasında “Phales”e okunan “phallus” şarkıları Aristo’ya göre komedyanın doğuşuna yol açar. Başka bir deyişle komedyaya, tragedyanın içinden filizlenmiştir; öyle ki, bu şarkıların niteliği artık bir niceliğe bürünmüş ve yeni bir oyun türünün doğmasına yol açmıştır. Ayrıca, tragedya ile komedyaya arasındaki esas benzerlik doğanın doğurganlığı ve bereketiyle ilgilidir. İlk komedi oyuncularının sahnede taktıkları “phallus”lar doğanın doğurganlığının ve gücünün

simgesidir. Phallus şarkıları kısaca Phales adlı tanrıya okunan açık seçik şarkılardır (Fuat, 1970: 40). Osmanlı dönemindeki *Karagöz* oyunlarında da buna benzer özellikler bilinmektedir. Buradan, komik olanın çıkış noktasının o dönemde ahlâka aykırı, dolayısıyla da topluma aykırılıkla ilgili olduğu söylenebilir; zira dönemin felsefesine de uygun olarak sahnede komik olan kişi, toplumun yaşayış biçimine ve kurallarına aykırı davranan kişi durumundadır ve bu sayede de toplum kendini meşrulaştırma imkânı bulmaktadır. "Komedya ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir. Bununla beraber komedya her kötü olan şeyi taklit etmez, tersine gülünç- olanı taklit eder ve bu da soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü gülünç olanın özü soylu olmayışa ve kusura dayanır. Ama bu kusur hiçbir acı ve zarar veren etkide bulunmaz. Nasıl ki komik maskenin çirkin ve kusurlu olmakla birlikte asla acı veren bir ifadesi yoktur" (Sokullu, 1993: 7). Tanımdan da anlaşılacağı üzere ortalamadan aşağı olan, komik olandır Aristoteles'e göre ve bu komik acı veren bir komik değildir; tersine bu komik topluma yabancılaşmıştır ve dolayısıyla da acıdan ziyade komiğin özünü oluşturmaktadır.

Komedyanın diğer bir özelliği yukarıda da belirtildiği gibi tragedyanın aksine yaşamı ve yeniden doğuşu temsil etmesidir. Komedyanın hem toplumu meşrulaştırması hem de yeniyi temsil etmesi biçimsel olarak bir paradoks gibi görünebilir. Yerleşik kuralların temsiliyetini kabul ederken nasıl bir yenilikten söz edilebilir? sorusunun cevabı ancak diyalektik bir biçimde yanıtlanabilir. Yeni, eskiye her zaman içkindir; tıpkı doğanın diyalektiği gibi.

İleriki bölümlerde ayrıntılı olarak bahsedeceğimiz Ahmet Vefik Paşa'nın çalışmaları bu diyalektik bağıntıya güzel bir örnektir. Ahmet Vefik Paşa, Tanzimat ile başlayan Osmanlı aydınlanması döneminde eski ile yeniyi kuramsal olarak bağdaştırmayı başarmıştır. Uyarlamalarında Batı'dan gelen etkiyi Osmanlı'nın kültürel öğeleriyle tiyatronun kendine özgü ilkelerini de hesaba katarak kuramsal bir biçimde eritebilmiştir. Dolayısıyla biçimsel olarak paradoks gibi görünen şey, içerik bakımından tam anlamıyla tutarlı bir bütün oluşturmaktadır.

Komedyanın ve tragedyanın tarihine geri döndüğümüzde, komik olanı kuramsal bir çerçevede tanımlamaya çalışan Aristoteles'in tanımlamalarının, belirli bir süre sessiz kaldıktan sonra tekrar gün yüzüne çıkarak bütün Latin dünyaya egemen olduğu görülmektedir; öyle ki, "(...) yüzyıllar boyunca *Poetika'da* kullanılan kavramlar ve

tartışmalar daha sonraki tiyatro kuramlarının özellikle Batı tiyatrosundaki teorilerin gelişmesini önemli şekilde etkilemeye devam etmiştir ve etmektedir” (Gökdağ, 2003: 167). Aristoteles’in teorik bir çerçevede kullanmış olduğu bu kavramlar hem tragedyayı hem de komedyayı kapsayan bir bütünlük oluşturur. Gökdağ’a göre “(...) Aristoteles *Poetika*’da bu türlerin doğasını inceler ve etkilerini nasıl var ettiklerini araştırır. Bunu o dönemde doruk noktasına çoktan ulaşmış olan büyük tragedya yazarlarının eserlerini inceleyerek, yani gerçek örnekleri çalışarak gerçekleştirir. Yine bu eserlere dayanarak, kuramlarını geliştirir ve bazı tanım ve genellemelere yönelir” (2003: 167). Aristoteles’in tragedya hakkında vardığı genellemeler şu şekildedir:

(...) ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü [mythos] değildir. *‘Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir* (Aristoteles, 1983: 22; Akt. Gökdağ, 2003: 169).

Açıklamadan da anlaşılacağı üzere tragedya, ortalama insanların düzeyinin üstünde bulunanlara vurgu yaparak toplumsal bir fayda elde gayesi gütmektedir. Komiğin ise yukarıda belirtildiği gibi bunun aksi yönde işleyen bir mekanizması vardır. Aristo, komedyanın içerdiği komiği biraz daha açıklamaya çalışır. Ona göre komik “(...)acı vermediğine göre yüzeysel, zarar vermediğine göre hafif kusurlardır” (Sokullu, 1993: 10). Bu kusurlar sahnede gösterilerek bir etki yaratılmaya ve bu yüzeysel ve hafif kusurların törpülenmesine çalışılmıştır. “(...) Tutkulu ve bir şeyleri yapma, olma konusunda kararlı insanlar için bir hayranlık duyarız bazen. Onun, etrafındaki yasalara itaat eden insanlara karşı üstünlüğünü hissederiz (kendisinin de histteği gibi). Belki de en çok hayatın yasaları ve tutkunun ifadesi arasında bir uyumsuzluk, bireyin asaletinin onu felakete götürdüğünü gördüğümüz zaman hissederiz bunu. Ancak öyle zamanlar ve bağlamlar vardır ki bu tutkunun ifadesi komik bir hâl alır” (Cohen, 1988: 9). Bu ikisi arasındaki karşıtlık açıklamadan anlaşıldığı üzere zaman zaman komik bir durum haline gelmektedir. Ancak bu karşıtlık tragedyanın aksine zarar veren bir karşıtlık değildir ve alayı etmeyi içermez. Bireyden ziyade durum önplandadır. “(...)Gerçekten Aristoteles, gülünç karşılığında ‘gelion’ kelimesini kullanmıştır. Güldürücü, gülünç anlamındadır. Küçük düşürücü alay ‘psegon’ ise ayıplanan kusur, özür, hata anlamına gelmekte ve Yunanca övgü ‘epaino’ karşılığı kullanılan bir kavramı içermektedir” (Poetica, 1965: 35; Akt. Sokullu, 1993: 10). Aristoteles’in kullandığı kavramlara baktığımızda da komik ile küçük düşürücü bir alay

arasında bir ayrıma gittiği sonucu açıkça görülmektedir. Bu ayrımın temel sebebi, komik olanın karşı tarafta yapıcı veya onarıcı bir etkide bulunmasıdır. Burada Sokullu'ya göre "Aristoteles'in gülüncü insanda bıraktığı etkiye göre tanımlaya çalıştığını görüyoruz" (1993: 10). Yunan Tiyatrosu'nun Aristoteles özelinde yapılan bu teorik tartışmalar ise Batı dünyasında belirli bir süre sonra duyulacak ve tekrar tartışılmaya başlayacaktır.

1.2. Latin Tragedya ve Komedyasının Kuramsal İncelemesi

Bir önceki bölümde de belirtildiği gibi, Aristoteles'in komedyası Latin dünyasını bir biçimde etkilemiştir. "Romalı yazarların Yunan oyun yazarlarını taklit ettikleri muhakkaktır. Romalı yazarların eserleri tetkik edildiğinde nicelik ve nitelik bakımından, Yunan eserlerine tıpatıp benzediği görülmektedir" (Kurtuluş, 1974: 10). Ayrıca, bu etki yalnızca tiyatro alanında sınırlı olmayıp hem felsefe hem de bilim alanını kapsamaktadır. Ancak yine de, Yunan Tiyatrosu ve kuramsal altyapısı maddî koşulların değişimi nedeniyle belirli bir döneme kadar suskun kalacaktır. Fuat'a göre ise:

Trajedi Atina'nın Persleri geri püskürttüğü, demokrasi anlayışı içinde yaşadığı günlerde doğmuştu. Pelonezya Savaşı'nın yarattığı kargaşalıklar, acılar, iç çöküntüler içinde öldü. İ. Ö. beşinci yüzyılın büyük sanatçıları arkalarında büyük bir boşluk bırakarak gittiler. Onların yerini dolduracak çapta yazarların yetişmemesi tiyatronun gösteriye, sahne ustalıklarına yönelmesine yol açtı. Diyanisos'un tiyatrosu da, tıpkı kendisi gibi ölümsüz ruhuna düşman olanlarca parça parça edilmişti. Ama o da –gene tıpkı Diyanisos gibi- bir gün yeniden doğacaktı Rönesans'da (1970: 63).

Yunan Tiyatrosu bu şekilde varlığını sona erdirse de etkileri Latin dünyasına ulaşmış, ancak bu etki dönemin koşulları gereği biçimsel kalmış ve dolayısıyla büyük bir gelişim gösterememiştir. Roma'yı ele aldığımızda, Roma'nın her şeyden önce savaşçı bir imparatorluk olduğu göze çarpar. Bütün kurumlar da bu nedenle bu temel üzerinde yükselmiştir. "Roma Tiyatrosunda sözden çok hareket vardır. Bu hareket heyecan halindedir. Sahne ise stadyuma dönüşmüştür" (Kurtuluş, 1974: 11). Sahne sanatları da bu bağlamda şekillenmiştir; öyle ki, Roma'da bir tiyatro oyunu seyreden kişi kendini gladyatör savaşçıları seyrediyor hissine kapılabilirdi, çünkü sahnede birinin ölmesi gerekiyordu. Seyirciyi heyecanlandıran sahnedekinin ölmesiydi. Ölenler ise doğaldır ki bir tiyatro oyuncuları değil, kölelerdi. Çökme sürecinde olan Roma tiyatrosunun işleyişi bu şekildeydi. Yunan Tiyatrosu'nun mirasçı olan Latin Tiyatrosu nasıl bu hale geldiği sorusunun cevabı elbette dönemin koşullarıyla ilgilidir (Fuat, 1970: 64-65). Fetih üzerine

kurulu bir imparatorlukta tiyatronun ikincil bir nitelikte olması ve amacının Roma'nın üzerinde yükseldiği ideolojiyi yaymak, halkı oyalamak olması oldukça doğaldır. Dolayısıyla, sahne sanatlarının yalnızca eğlence amacıyla yapılmadığı ve bunun kuramsal, ideolojik bir altyapısının olduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır.

Yunan Tiyatrosu'nun mirasçısı olan Latin Tiyatrosu'nun bu mirası yalnızca biçimsel olarak içselleştirmesi ve özellikle komedyaya, tragedya hakkında tezler ileri süren kuramcılarının, kendilerinin de birer soylu olması dolayısıyla, bu sanatın toplumla olan diyalektik ilişkisini görmezden gelip üslûpta diretmeleri, dönemin koşulları gereği gayet doğaldır; öyle ki Latin şairleri "(...) Horatius ve Donatus dramatik şiir alanında yegâne yetkili sayılmışlardır. Belki bu sebepten komedyaya üzerindeki eleştiriler genellikle komedyaya ve tragedyanın üslup ve ahlaki amaçları bakımından karşılaştırılması konusunda yoğunlaşmıştır" (Sokullu, 1993: 10). Rönesans'a kadar ve hatta Rönesans'ta dahi, Latin Tiyatrosu'na bu anlayış egemen olmuştur. Bunun temel sebeplerinden biri, Batı'nın Aristo ile geç tanışmasıdır: "Tüm önemine rağmen Sevda Şener'in *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* adlı kitabında da belirttiği gibi Batı yazarları *Poetika*' dan önce Horatius 'un *Ars Poetika* adlı eserini tanımışlardır" (Gökdağ, 2003: 168). Bu geç tanışmanın neticesinde Latin yazarlarını benimsemişlerdir: "Horatius, *Ars Poetika*"sı ile biçimsel ayrıntılar üzerinde durduğu, özgün bir sanat anlayışını dile getirmedeği halde Batı yazarlarını en çok etkileyen yazar olmuştur. Rönesans eleştirmenleri Aristoteles'ten önce Horatius'u tanımışlardır" (Şener, 1991: 65; Akt. Gökdağ, 2003: 168).

Sokullu'nun da belirttiği gibi "16'ncı yüzyılın ikinci yarısında eleştirici ve araştırmacılar Aristoteles'in komedyanın temel niteliği olarak işaret ettiği gülünç kavramı üzerinde durmağa başlamışlardır" (1993: 11). Rönesans ile birlikte komiğin tekrar tartışılmaya başlaması yeni döneme girildiğinin de habercisiydi ve komik bu çerçevede ele alınıyordu: "Günümüzdeki anlamıyla mizahı, Ortaçağ dogmasına karşı, bir uyanışı, yeniden dirilişi ifade eden Rönesans hareketi belirlemiştir. Bu dönemde mizah en büyük mücadelesini mantık ile yürütmüş sayılır. Aristo mantığının Eski Yunan'dan çok, Ortaçağ'da yaygın bir egemenlik kazandığı doğrudur. Yarı kutsallık yüklenen bu mantık günlük hayata uymadığı noktalarda, Rönesans için zengin bir mizahın oluşumuna yol açmışlardır" (Öngeren, 1988: 20). Aristoteles'in fikirlerinin mantık çerçevesinde günlük hayatta bağlantısı bağlamında eleştiriden geçirildiği görülmektedir. Yani komik olanın özünde ne olduğu sorusu gerçek anlamıyla gündeme gelmiştir. Sokullu'ya göre "1550'de

yayınlanan ‘De Ridiculis’ adlı makalesinde Madius, Aristoteles'e dayanmakla birlikte gülüncün temelindeki çirkinlik ögesine yeni bir öge daha katar: ‘Admiratio’ Bu kelimeyi yenilik (Novitas), ve beklenmedik, umulmadık (Nova) kavramlarıyla eş anlamda kullanır” (1993: 11). Bu yüzyıldan itibaren kuramcılar, diğer her alanda olduğu gibi Yunan klasiklerine doğru bir dönüş sergilerler ve Aristoteles’in komik üzerine olan görüşlerine yer vererek onları yeni bir düzlemde yorumlarlar. Öngören’e göre “(...) Burada doğrudan Aristo mantığının değişimleri açıklayamaz yapısı kadar, Ortaçağ kurumlarının bütünüyle gününü doldurmuş ve çözülmüş bir yapı taşımaları da söz konusudur” (1988: 20-21). Dolayısıyla hem Aristoteles’in değişimi açıklayamayan yapısı hem de Ortaçağ’ın köhne durumu birleşerek yeni bir mizah anlayışının doğuşuna sebep olmuşlardır. “Madius sürekli çirkinliğin gülme yerine iğrenme getirdiğini, gülmeyi uyandırması için çirkinliğin beklenmedikle verilmesi gerektiğini savunur” (Sokullu, 1993: 11). Görüldüğü üzere, çirkinliğin olduğu gibi verildiği takdirde komikten ziyade tiksinti uyandıracacağı ve dolayısıyla da çirkin olana bir şeyin eklenmesi gerektiği ve bu şeyin beklenmedik olan olduğu vurgulanmaktadır. Çirkinlik ve beklenmedik olan ise toplumu o dönemdeki siyasal değişimler ve dolayısıyla estetik ile koşullanmıştır. Dolayısıyla Öngören’e göre “(...) Mizahçı, sosyal değerler ve mantık yönünden kavgasını soylular sınıfına karşı sürdürürken, yeni yeşermeye başlayan zenginler, burjuva sınıfına, ayrıca halkın genel benimsemesine sığınabiliyordu” (1988: 21). Kısacası, çirkin olan şey, koşullu bir çirkinliktir ve komiğin ne olduğuna ilişkin iddialar da bu çerçevede anlam kazanır

. Bu çerçevede tarihsel süreci özetlemeye çalışan Sokullu’ya göre “Trissino, açıklamasına niçin güleriz sorusu ile girer; O’na göre kahkaha duyularımız dolayısıyla doğar. Zevk verici duyuların hayranlık yerine kahkahayı doğurması için çirkinlikle karışık olmaları gerekir” (1993: 11). Dolayısıyla beklenmedik çirkinlik, komik olanın özünü oluşturmakta ve komiğin ortaya çıkabilmesi için, başka bir ifadeyle komedi gülüşü ile mutluluk gülüşü arasında bir ayırım yapabilmek için çirkin olana ihtiyaç vardır. Örneğin, eşeğe binmenin hiçbir komik tarafı yoktur; eşeğe ters binmenin ise, beklenmedikle bir ilişkisi vardır. Öngören’e göre “(...)Tek başına bu görüntünün bile bizde mizah tadını yarattığına işaret edelim. (...) Alışılmadık, beklenmedik görüntüler mizahı sağladığı gibi gerçekdışı görüntülerin bir bölümü de mizah etkisi sağlayabiliyor” (1988: 27). Bunun dışında “uygunsuz bir kelime, yanlış bir telaffuz, biçimsiz bir yüz gibi şeyler hemen güldürür; çünkü daha iyi nitelikler beklediğimiz şeyler karşısında yalnız duyularımız değil ümitlerimiz de bozuma uğramıştır” (Sokullu, 1993: 11). Yunan klasiklerine dönüşün

simgesel anlatımını bu cümlede bulabiliriz: Platon'un öğrencisi Aristoteles de tıpkı hocası gibi idealistti ve ona göre ideal olana benzer şeyler iyi ve güzeldir. İdealden uzaklaştıkça şeyler kusurlu görünmektedir. Dolayısıyla komiğin özünü oluşturan çirkinlik de, beklentilerimize uymayan şeylerin beklenmedik bir şekilde yüzeye çıkmasıdır.

Ludovico Castelvetro'ya göre "gülünç'ün ne olduğuna, neye güleriz sorusunun cevabı:

O'na göre dört çeşit gülme vardır. Birincisi sevgi ve şefkatten doğan gülmedir ve gülünç'ü içermez, ikinci çeşit gülme gerçek gülünç'ü içerir ve başkalarının yanılmasına dayanır. Zira insan cinsi, türdeşlerinin başına gelen kötülüklerden zevk alır. İnsanlar başkalarının bahtının kötüleşmesinden, böbürlendikleri şeylerdeki başarısızlıklardan ve şakalara aldanmalarından zevk duyarlar. Hilekârlık ve fiziksel bozukluklar üçüncü çeşit gülme nedenleridir. Dördüncü çeşit gülmeyi ise açık saçıklık oluşturur. Castelvetro müstehcenin örtülü olarak sunulmasının dolaysız söylenmesinden daha başarılı olduğunu söyleriz (Akt. Sokullu, 1993:11).

Yunan tiyatrosunun mirasçısı Latin tiyatrosunun kuramsal evrimi, önceleri bu mirasın maddî koşullar çerçevesinde biçimsel olarak benimsenmesi yönüyle, Ortaçağ boyunca ve Rönesans ile birlikte diğer her alanda olduğu gibi tiyatro anlayışında da Yunan klasiklerine "öz" bakımından bir dönüş sergilemektedir. Yunan klasiklerine geri dönüş ve özellikle Aristoteles'in Batı'da geç tanınmasının ise belirli nedenleri vardır. Gökdağ'a göre "Bunun en büyük nedeni *Poetika'nın* gerçek değerinin bu dönemdeki yazarlar tarafından anlaşılması değil, *Poetika'nın* Aristoteles'in ölümünden sonra yaklaşık iki yüzyıl fiilen kaybolmasından kaynaklanmaktadır" (2003: 168). Çalışmanın Batı tarafından tanınması ise Doğu sayesinde olur: "Bir hipoteze göre *Poetika'nın* bazı anahtar niteliğindeki el yazmaları 1453 tarihinde Bizans imparatorluğunun yıkılması ve İstanbul'un Türklerin eline geçmesiyle buradan kaçanlar tarafından Batı'ya getirilmişti" (2003: 168-169). Dolayısıyla Rönesans ile birlikte kuramcılar, komedyayı ve dolayısıyla da komiği biçimsel çerçeveden çıkarıp daha kuramsal düzeyde ve daha sistematik işlemeye çalışmışlardır.

Ortaçağ boyunca ise tiyatro belirli nedenlerden dolayı suskun kalmak zorunda kalmıştı. Bu nedenlerin başında elbette Kilise geliyordu: "Bu çağda hıristiyan kilisesi tiyatronun tam anlamıyla karşısındadır. Bu çağda tiyatro; bilgisiz, cahil, skolastik zihniyeti papazları hedef almıştır. Bu yüzden kilisenin hükümranlığı altındaki devlet de, tiyatroyu yasaklamıştır" (Kurtuluş, 1974: 12). Ancak bu yasaklama, tiyatronun faaliyetlerinin bir

şekilde de olsa yürütülmesine engel olamamıştır ve hatta tiyatro anlayışının nitelik olarak değişmesine katkıda bulunduğu söylenebilir. Kurtuluş'a göre "(...)Tiyatro gizli de olsa faaliyetine devam etmişti. Tiyatroyu devam ettirenler bilhassa gezici tiyatrolardı. Bu tiyatro topluluklarında oyuncular, cambazlık, hokkabazlık, kuklacılık ve saz şairliği de yapıyorlardı" (1974: 12).

Ortaçağ, skolastik düşüncenin çerçevesi içinde genellikle kapalı, tutucu ve olumsuz bir şekilde değerlendirilir; ancak Kurtuluş'a göre Ortaçağ boyunca bu zihniyetin farklı tepkilere de yol açması kaçınılmazdır:

"Tiyatroyu yasaklamış olan kilise sonradan tiyatronun gelişmesine yardımcı oldu. Bu gelişim önce kilisede başlamış 'High Mass' dini törenleri yerini dîni tiyatroya bıraktı. 'Quem quacritis' diye bilinen Meryem ile Üç melek metni, tiyatro gibi oynanmağa başlandı. Bu oyunda Hz. isanın mezar dekoru da yer almaktaydı. Dini tiyatro geliştikçe metin ve dekorlarda da gelişme olmuş; yeni yeni öğeler dini tiyatrodaki kendisini kabul ettirmiştir. Cehennem ve şeytanla ilgili bu komedi öğeleri dîni tiyatroya hakim olmaya başlayınca, kilise yöneticileri tiyatroyu kilisenin dışına attı. Böylece tiyatro, kilisenin önündeki meydanlıkta, daha sonra da pazar yerlerinde oynanır oldu. Pazar yerlerinde oyunlar çok zengin dekorlar içinde oynanıyordu. Bu dekorların kapsadığı anlam da genişti. Oyunların metin kişileri, dini kitaplardan alındığı gibi, günlük hayatın gerçek kişileri de olabiliyordu. Bu kişiler sevmek, acımak, açlık, oburluk gibi duyguları da manâlandırmaktaydı" (1974: 12).

Kilise'nin dışına taşan tiyatro kendine halktan parçalar, özellikle dans ve şarkılar, günlük hayattan kişiler eklemeye başlar. Bu gelişim gezici kumpanyaların ortaya çıkmasına yol açmış ve özellikle İspanya ve İngiltere'de ön plana çıkmıştır. Öngören'e göre "Kilise ve papazlara karşı çok zengin bir mizah salgını, halk arasında bu dönemde belirecektir" (1988: 21).

Tiyatro ile ilgili tartışmalar, Rönesans'a kadar ve Rönesans döneminde yalnızca Roma'da değil daha sonraları İtalya'da da hem komedyaya hem de tragedyada köklü bir gelişim sağlayamamıştır: Ancak yine de "Rönesans Tiyatrosu Ortaçağ Tiyatrosundan çok değişik bir anlam taşımaktadır. Dante, Petrarch, Boccaccio'nun eserleri Rönesans Tiyatrosuna ışık tutmuş, akademilerin kurulmasına yardımcı olmuştur. Daha sonraları bu akademilerde Latin Komedi, trajedyalar oynanır oldu" (Kurtuluş 1974: 13). Görüldüğü üzere Rönesans'ta dahi olmak üzere Yunan klasiklerinden çok Latin yazarların oyunları oynanmaktaydı ama yine de akademilerin kurulması bağlamında önemli gelişmeler kaydedilmiştir. Kurtuluş'a göre "(...) Olimpia Akademisi en önemli akademilerden biriydi.

Diğer taraftan İtalya’da Halk Tiyatroları da kuruldu. Açık havada kurulan sahnelerde oynanan bu oyunların yazılı metinleri yoktu, tuluata dayanmaktaydı” (1974: 13). Bu doğaçlama sayesinde bir yazılı metinde görülebilecek süslü üslup rahatlıkla göz ardı edilebilmekte ve dolayısıyla da halkın dilinden konuşulabilmektedir. Bu türün en çok bilineni İtalyan halk tiyatrosu “Commedia dell’arte”dir. Bozer’e göre “(...). Senaryonun ancak ana hatları belli olduğu commedia dell’arte’de dialoglar lazzi denen kalıplaşmış tekerlemelere dayalıdır. Belirli durumları ve duyguları belirtmek için, örneğin kıskançlık, nefret, ölümsüz aşk ve aldatılma hakkında adeta standartlaşmış lazzi vardır” (Bozer, 1992: 21). Türk kültüründeki Ortaoyunu’nda olduğu gibi görüldüğü üzere bu türde de senaryodan çok belirli söz kalıpları göze çarpmaktadır ve ayrıca Kurtuluş’a göre “(...) oyuncuların çoğu cambaz gibi, çevik kimselerdi. İşte bu tiyatroya Commedia dell’arte deniyordu. Commedia deli arte’nin başka bir özelliği de, Lazzi (zaman zaman sözle veya hareketle yapılan şakalar) nin yer almasıydı. Moliere, Tartuffe, Cimri, Scapin’in Dolapları adlı eserlerindeki kişileri, Commedia dell’artenin kişilerinden faydalanarak meydana getirmiştir” (1974: 13).

İtalya’da komedyacı yazarları çıkaramaması nedeni her şeyden önce komedyanın köklerinin tıpkı Aristoteles’in söylediği gibi soylu olmayanda bulunduğu gerçeğine dayanmaktadır ve dolayısıyla da bu dönemde İtalyan halk tiyatrosu ön plana çıkmış ve diğer bölgeleri de etkisi altına almıştır. Fuat’a göre İtalyan halkı doğaçlama üzerine kurulu ve maskelerle icra edilen “Commedia dell’arte”ye oldukça düşkündür o dönemde. “Commedia dell’arte” kumpanyaları hem İtalya’yı hem sınırlarını aşarak Fransa, İspanya gibi bölgeleri gezmekte ve büyük ilgi görmektedir. Bu kumpanyalar Fransa’da halkın olduğu kadar Fransız Sarayı’nın da ilgisini çekmiş; Madrid avlu tiyatrolarında büyük başarılar kazanmış ve İngiltere Sarayı’nda oyun oynama onurunu bile elde etmiştir. Bu kumpanyaların yabancı oyun yazarları üzerinde büyük etkileri olduğu aşikârdır. Örneğin Fransa’da Molière, *Tartuffe*, *Cimri*, *Hastalık Hastası*, *George Dandin*, *Scapin’in Dolapları* adlı oyunlarında İtalyan halk komedilerinin karakterlerinden yararlanmıştır” (1970: 125-126). Ayrıca, Molière “Commedia dell’arte” sanatçılarından gezici kumpanyası döneminde komedyacı dersleri almıştır ve Saray’da kazandığı başarısını oynadığı komedyalara borçludur.

Bütün olumlu yanlarına rağmen İtalyan Rönesansı’nın en azından tiyatro bağlamında köklü bir gelişim gösterdiği söylenememektedir. İspanya’da ise ulusal bir tiyatronun

gelişimi diğer bölgelere nazaran daha geç başlıyor. Bunun başlıca sebepleri, İspanya'nın büyük bir kesiminin Arap boyunduruğu altında bulunması ve Katolik Kilisesi'nin yasaklarıdır. Bölge uzun yıllar boyunca savaflara tanık olmuş ve dolayısıyla da tiyatro gibi tali kurumlara özen gösterilmemiştir. Arap boyunduruğunun kalkmasından sonra İspanya, bu sefer de Katolik boyunduruğuna takılır. Tiyatro oyunları hep Kilisenin egemenliği altındadır; öyle ki, bu oyunları belirli bir süre için papazlar icra etmişlerdir (Fuat, 1970: 128). Katolik Kilisesinin Yunan tiyatrosu ile uzlaşması olanaksızdır. Dolayısıyla klasiklere dönüş konusunda en geç kalanlar İspanya olmuştur. Ancak yine de İspanyol halkının dinsel olsun olmasın tiyatroya ilgisi büyüktür.

Avrupa'da halk komedilerinin başarısı elbette her şeyden önce halkın kullandığı dili, yani konuşma dilini kullanmasından kaynaklamaktaydı. Yunan klasiklerine bir geri dönüş vardı ama bu dönüş belirli bir zümre için geçerliydi ve dolayısıyla halk, sahnede kendini gördüğü ve konuşma dilini kullanan oyunları tercih ediyordu.

Rönesans'a kadar olan süreçte ve hatta Rönesans döneminde dâhi tiyatro konusundaki durgunluk her şeyden önce Yunan mirasının yalnızca gösteriye eğilimli, yaban kısmının benimsenmesi; ilerleyen dönemlerde ise klasik anlamda tiyatrunun, nüfusun çoğunluğunu oluşturan halkın düzeyinde olmayışından ve halktan kopuk olmasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca, halkı bu düzeye çekme gibi bir gaye güden bir çaba da göze çarpmamaktadır. Bu boşluğu, halkın dilini konuşan kumpanyalar doldurmaktadır. Osmanlı kültüründe ise bu boşluğu ileride daha ayrıntılı bir şekilde göreceğimiz gibi Karagöz ve Ortaoyunu doldurmaktadır. İkisi de halkın dilini kullanmaktadır ve her ikisi de tiyatro terminolojisindeki adıyla "açık oyun" türündedir. Ahmet Vefik Paşa dönemindeki dilde sadeleşme girişimi ise Osmanlı tebaası ile ilk önce dilsel bir temas, daha sonra da halkın düzeyini yukarı çekmek olarak değerlendirilebilir; zira Ahmet Vefik Paşa'nın tragedya yerine komedyaya türünü ve Molière gibi "commedia dell'arte" halk tiyatrosu ile temas etmiş bir komedyen ve oyun yazarını seçmesi tesadüften ziyade tamamen teorik bir seçimdir.

Genel olarak Latin tiyatrosunun temel sorunsalı, Yunanlılardan aldığı mirası yalnızca biçimsel olarak kullanması, Aristo'yu geç keşfetmesi ve Latin yazarların izinde gitme konusunda ısrarcı olmalarıdır. Ayrıca, Yunan Tiyatrosu'nda ölçülü metni anlayabilecek düzeyde bir seyirci kitlesi varken, Latinler dönemin koşulları gereği tiyatroyu bir gösteri ve

propaganda aracı olarak kullanmışlar ve biçimsel olarak ölçülü metne sağdık kalmayı yeğlemişlerdir. Belirli bir süre sonra halkın düzeyinin düşmesi ve buna paralel olarak da iyi oyunların ortaya çıkarılmaması görece bir durgunluğa neden olmuş ve dolayısıyla da tiyatro metinlerinin halkla organik bağı kopmasında zayıflamıştır. Bu nedenle de halk artık kendi içinde çıkardığı, kendi dilini konuşan halk tiyatrolarına, özellikle halk komedilerine yönelmiştir.

1.3. Anglo-Sakson Tragedya ve Komedyasının Teorik İncelemesi

İngiltere coğrafi bakımdan her ne kadar Latin Dünyası'ndan ayrı bir görünüm sergilese de bu ayrılık her anlamda geçerli değildir. İngiltere de İtalyan Rönesansı'ndan haberdar olmuştu. Aydınlar ve sanatçılar Kıta Avrupası'nda filizlenmeye başlayan Hümanizma hareketini yakından deneyimlemek için İngiltere'den İtalya'ya geçtiler. Geri döndüklerinde ise burada görüp öğrendiklerini üniversitelerde, okullarda uygulamaya çalıştılar. Sahneye klasik oyunlar koydular ve bu oyunları ünü o kadar yayıldı ki, Saray'da bu oyunların taklitleri oynanmaya başlandı. Elizabeth I dahi, bu oyunları seyretmek için ya üniversitelere veya okullara giderdi ya da öğrenciler başarı kazanmış oyunlarını sahneye koymak için Saray'a getirtirdi (Fuat, 1970: 149). Bu durumu bir fırsat olarak gören Saray çevresi ise belirli imtiyazlar elde edebilmek için bu kumpanyalara destek olmaya başladılar.

Fuat, İngiltere'de klasiklere dönüşü: "Kıta Avrupası'nın aksine, bir taklitten ziyade hümanizma anlayışını benimsemek yolunda ilerledi. Eskiye öğreniyorlardı ama yüzleri geleceğe dönük" olması ile ilişkilendirmekte ve İngiliz tiyatrosunun doğuşunu aşağıdaki tespitlerle ifade etmektedir:

Klasikleri bir süreliğine adapte ettikten ve Latince, Yunanca özgün oyunlar yazdıktan sonra kendi dillerinde oyunlar yazmaya başladılar. Elizabeth döneminde ise çocuk oyunları önem kazanmaya başladı. Çocuklar zaten kilise korusunda şarkılar söylüyorlardı. Buna ek olarak, yetişkinler için yazılmış oyunların bir de çocuklar tarafından oynanmasına başlandı. Çocuk oyunları tiyatroya yeni bir soluk getirmekte, klasiklerden uzaklaşmayı sağlamakta ve ayrıca oyunların esnekliğini arttırmaktaydı; öyle ki, bu oyunların Shakespeare'in ortaya çıkmasında önemli rol oynadığı söylenir. (1970: 149).

Shakespeare'in doğuşu yalnızca büyük bir oyun yazarının ortaya çıkmasından öte bir anlam taşımaktadır: Shakespeare'in doğuşu aynı zamanda yeni bir tiyatro anlayışının da doğuşu anlamına gelmektedir.

Kısacası, Rönesans her ne kadar İtalya'da ortaya çıksa da, en azından tiyatro bağlamında bu anlayışın işler hale getirilmesi İngiltere'de gerçekleşmiştir. Belirli bir ilerlemeden sonra ise özellikle Püritenlerin çabalarıyla tiyatro bir durgunluk dönemine girmiştir.

1.4. Modern Tiyatro

Tiyatro, 15. ve 19. yüzyılları boyunca Batı'da daha çok "commedia dell'arte" ve melodram tarzı oyunlarla varlığını sürdürme yoluna gitmiştir. Çünkü Yunanlıların ve Rönesans'ın ölçülü oyunlarından ziyade, özellikle Sanayi Devrimi'nden sonra düzyazıyı temel alan diyaloglar benimsenmişti. İngiltere'de yeni bir tutum benimsenmesine ve kuralların dikkate alınmayarak yeni bir tiyatro anlayışının filizlenmesine rağmen, özellikle Püritenlerin baskısı nedeniyle tiyatro sanayi devrimine kadar bir durgunluk dönemi yaşamıştır. Aydınlanma döneminin etkisiyle önceleri sahnede yer almaları yakışıksız görülen kadın oyuncular ise 18. yy. dan itibaren sahnedeki yerlerini yavaş yavaş almaya başladılar.

Kıta Avrupası'nda ise Fransız oyun yazarı ve oyuncu J. B. Molière, "commedia dell'arte" ve Fransız Farslarını bir araya getirerek yeni bir komedyaya anlayışı yaratma çabasına girmiş ve bu yeni komedyaya anlayışında oldukça başarılı olarak diğer ülkeleri de etkisi altına almıştır. Bu etkiyi, Fransız ve Osmanlı yakın diplomatik ilişkileri dolayısıyla da özellikle Tanzimat sonrası Osmanlı Tiyatrosu'nda açıkça görmek mümkündür. Bu konu ilerleyen bölümlerde ayrıntılı işlenecektir. Kurtuluş'un yeniçağ ile görüşleri ise şu şekildedir:

Yeniçağda tiyatro ile uğraşanlar daha iyi bir tiyatro düzenine sahip olmak gayesini güttüler. Bu çağda klâsik tiyatro anlayışı yerine romantik oyunlar yer aldı. Romantizm hareketi Viktor Hügo, Lord Bayron ile başladı, Romantizimden sonra tiyatroya Natüralizmin hâkim olduğu dikkati çekiyor. Emile Zola, Concourt Kardeşler'in eserleri, yeni çağ tiyatrosunda etkisini sürdürüyor. Eamond Rostand, Maurice Macterlinck, Gabriele d'Annunzio, gibi yazarlar şiirsel oyuna, romantik trajedyayı getirdiler. J. Cocteau J. Giadaux,

natüralizm ile realizmi birleştirerek, gerçekçiliği tiyatroya getirmeyi başardılar (1994: 18).

19. yüzyıla gelindiğinde ise, Fuat'a göre dönemin bir devrimler çağı olması nedeniyle, tiyatro anlayışı da bundan nasibini almıştır. Oyun yazarlığında devrimler gerçekleşiyor, buna paralel olarak yine de eskide diretenler oluyordu. Ancak Sanayi Devrimi gerçekleşmiş, başka bir deyişle maddî koşullar değişmiş, dolayısıyla da bu maddî temel üzerine kurulu bütün kurumlar da değişikliğe uğramıştır. Bu maddî temel üzerinde estetik anlayışının değişmesi şüphesiz kaçınılmazdır. İktidar artık burjuvazinin elindedir. Ortaya çıkan bu yeni sınıf başlangıçta tiyatroya önemli katkılar sağladı. Oyun yazarları klasik oyun anlayışından uzaklaşarak bireyin ön plana çıktığı romantizme, romantizmden de bireyle arasındaki mesafeyi açarak gerçekçiliğe yöneldiler. Oyunlar, yıldız oyuncularının gösterisi olmaktan çıkıp kolektif bir çalışmanın ürünü olarak görülmeye başladı. Bunun sonucunda da oyunlar daha doğal hale geldi. Bilimlerdeki ilerlemeler de bu oyunlara hem içerik hem de biçim açısından katkılar sağlıyordu. Önceden üzerinde fazla durulmayan tarih ve dekor-kostüm uyumuna dikkat edilmeye başlandı ve gerçeğe daha yakın kostüm ve dekorlar benimsendi (1970: 258).

20. yüzyıla gelindiğinde ise, modern anlamda tiyatronun son şeklini aldığı, hatta modernin ötesine geçildiği göze çarpmaktadır; öyle ki, bu yüzyılda yalnızca tiyatro değil, bütün kurumlar post-modern bir eleştiriye maruz kalmış, birçok tartışmaya yaşanmış, hâlâ da yaşanmaktadır. Bu çağda tiyatro alanında geliştirilen kuramlar, yapılan denemeler, birbirine karşıt görüşlerden elde edilen başarılar, tiyatro tarihi üzerine yapılan araştırmalar hiçbir çağda Fuat'a göre eşi benzeri görülmemiş bir derinliğe ve genişliğe ulaşmıştır (1970: 296). Bu yüzyılda gerçekleşen iki dünya savaşı tiyatroya da damgasını vurmuş ve tekrar sorgulanmasına neden olmuştur. “20. yüzyılda ortaya çıkan yeni tiyatro anlayışları ile birlikte izleyici ile oyuncu arasındaki ilişkide, izleyicinin oyuna katılması düşünülmüş, hatta oyuncuların izleyicilerin arasından sahneye çıkmaları sadece bir sahne düzenlemesi olarak bakılmamış aksine oyuncu ile izleyicinin bütünleşmesini sağlamaya yönelik bir anlayış olmuştur” (Yalçın ve Aktaş, 2002: 16). Batı bu bütünleşmeyi kuramsal olarak yeniden tartışmaya açsa da, Osmanlı kültüründe var olan “açık oyun” türü bu kuramı zaten *defacto* biçimde uygulamaktaydı. Özellikle Ortaoyunu, seyircinin oyunla bütünleşmesi bağlamında bahsedilen kuramın açık bir uygulamasıydı. Öyle ki Brecht'in tanımı, neredeyse bir Ortaoyunu tanımıdır: “Brecht'in geliştirdiği Epik tiyatro anlayışında, izleyici oyuncu ilişkisine yapılan katkı, izleyicinin eski disiplininden kopması, gerektiği

zaman oyunun akışına katılması, hatta salonda istediği kıyafetle oyun izlemesi ve kabuklu yemiş yemesi oyuna yapılacak katkı olarak kabul edilmiştir” (Yalçın ve Aktaş, 2002: 16).

Bu yüzyılda tiyatro anlayışında gerçekleştirilen diğer “(...) yapısal özellik ise tiyatronun, yeniden büyük kalabalıklara seslenmesidir” (Yalçın ve Aktaş, 2002: 15). Bir başka deyişle, tiyatronun kapsama alanının hem nicel hem nitel olarak artırılmasıdır. Hem tıpkı ilk çağlardaki gibi binlerce kişiye aynı anda seslenebilme hem de tiyatro ile birçok kişiyi etkisi altına alma çabası bu yüzyıla damgasını vurmuştur. Bütün bu kuramsal evrimi göz önünde bulundurarak, bir sonraki bölüme geçmeden önce konumuz olan komedy ile ilgili kuramsal ve uygulamalı anlamda aşağıdaki gibi tanımlamalar yapılabilir:

1. Komedy, tragedyanın aksine yaşamı ve yeniden doğuşu temsil eder.
2. Zamanla geleneksel üslubun yerini konuşma dili almış, metinde her çeşit kaba söze yer verilmiştir.
3. Komedyada kişisel ve dolayısıyla toplumsal bozuklukların neden olduğu komik durumlar sahnelenmiş, seyircinin güldürülürken düşündürülmesi ve doğru yola yönlendirilerek ahlâkî faydalar elde etmek hedeflenmiştir.
4. Komedy konularını, günlük hayattan; kişilerini, halktan seçer.



İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK TİYATROSU

Birinci bölümde kısaca özetlenmeye çalışılan Batı tiyatro tarihine ek olarak bu bölümde Türk Tiyatrosu'nun genel özellikleri ve tarihsel süreci incelenmiştir. Bu incelemenin amacı Batı ve Türk Tiyatrosu'nun benzeştiği veya birbirinden ayrıldığı noktaları ortaya çıkarmak ve Batı'dan gelen etkinin Türk tiyatrosunu hangi bağlamda değiştirdiğini göstermektir.

2.1. Tanzimat Dönemi Öncesi Türk Tiyatrosu

Türk Tiyatrosu denilince akla genellikle Cumhuriyet dönemi gelir. Böylesi bir algının oluşması ise elbette doğaldır. Yüzünü Batı'ya ve aydınlanmaya dönmüş yeni bir Cumhuriyet'in kültür alanında atılım gerçekleştirmesi beklenen bir durumdur. Ancak Cumhuriyet öncesi ve hatta Tanzimat öncesinde bir tiyatro geleneğine sahip olduğumuz da bir gerçektir. “Tanzimat'la birlikte Batı tiyatrosunu benimsemeden önce yüzyıllar boyunca bize özgü, özgün geleneksel tiyatromuz vardı. Çevre bakımından birbirinden farklı iki gelenek günümüze kadar yaşayabilmiştir. Bunlardan biri ‘Köylü Tiyatrosu geleneği’, ikincisi ise Halk Tiyatrosu geleneğidir” (And, 2006: 11). Kuramsal evrelerinin bir önceki bölümde kısaca gösterilmeye çalışıldığı Batı tiyatrosu, Osmanlı kültürü üzerinde etkide bulunmaya başlamadan önce And'ın da belirttiği gibi, Osmanlı'da iki ayrı gelenekten ve çevreden kaynak alan tiyatro pratiği vardı. “(...) Türkiye halkının büyük çoğunluğu olan toprağa bağlı Türk köylüsünün eski bolluk kuttörenleri ve canlılık (*animisme*) inançlarını sürdürdüğü seyirlik oyunları zamanla biçim ve öz bakımından değişikliklere uğramasına karşın, günümüze değin yaşayabilmiştir” (2006: 11). Bu seyirlik oyunların örneklerini Anadolu'nun bazı köylerinde bayramlar veya düğünler vesilesiyle hâlâ görmek mümkündür. Bu geleneğin kökeni ise Hititler'e kadar uzanmaktadır. Öngren'e göre “(...) *Purulli* törenleri, bol ürünü karşılama şenlikleri olarak, mizahın en eski biçimlerini sergiliyor. İlkbaharda yapılan ve ürün sevincini işaret eden bu eğlence, sınırsız bir şenliğin, dünyada biline en eski örnekleri. Bu çılgınca eğlenişler, içki içişler, her türlü bağımsızlık, Anadolu mizahının en eski kaynakları sayılabilir” (1988: 40). Görüldüğü üzere, tıpkı Diyonisos şenlikleri gibi Anadolu'da kaynağını hasat şölenlerinden alan bir oyun anlayışı hâkimdir. Ayrıca And'a göre bu oyunlara, “(...) hayvan benzetmeceleri, danslar,

kukla, çeşitli doğmaca oyunları kapsayan köy çocuklarının oyunlarında da rastlamaktayız” (2006: 11). Dolayısıyla kökeninin izlerini yalnızca seyirlik oyunlarda değil, çocuk oyunlarında dahi görmek mümkündür.

“Halk Tiyatrosu ise değişik bir çevrenin malıdır; kentlerde, daha doğrusu başkentte oluşmuş bir tiyatrodur. Türkiye’nin başka yerlerinde de görülmekle birlikte Karagöz, Ortaoyunu gibi geleneksel halk tiyatrosu türleri İstanbul’un malı olmuştur” (And, 2006: 11). Bunlardan Ortaoyunu’nu geleneği Sevengil’in Martinovitch’ten aktardığına göre Selçuklu saraylarına kadar uzanmaktadır (Sevengil, 2015, 37-38). İki farklı geleneğin ve çevrenin ürünü olan bu tiyatro anlayışları arasında kesin ayrımlar yapmak oldukça zordur; zira hem Karagöz hem de Ortaoyunu’nda köy seyirlik oyunlarından parçalara ve hatta tipllemelere rastlanabilmektedir. Yine de biçimsel bir ayrılık yapmak gerekirse seyirlik oyunlarına daha çok Anadolu’da, halk tiyatrosuna Osmanlı’nın başkenti İstanbul’da rastlanmaktadır. İstanbul’un başkent olması ve Batı’dan gelen etkiyi ilk halk tiyatrosunun alması şüphesiz çok doğaldır ve nitekim And’a göre “(...) bu önemli türler, 19. yüzyılda geleneksel Halk tiyatrosu Batı tiyatrosuyla bir birleşim yaparak Tulûat tiyatrosunun ortaya çıkmasına yol açmıştır” (2006: 12). Kökeni Selçuklara kadar uzanan geleneğin diğer bir yanlış yorum ise Sevengil’e göre şu biçimdedir: “(...) Küçük Asya ve Balkanlar’ı adım adım istila eden Türkler, Bizans mirasçısı olarak tiyatroyu da onlardan almıştır. Akdeniz’e yaptıkları birçok sefer sonucu İtalya kıyılarına kadar gelmiş olduklarından tiyatroyu onlardan öğrenmişlerdir. İkinci varsayım Selçuklu sarayındaki temsili açıklayamamaktadır” (2015, 38). Bu ikinci varsayım elbette her şeyin kökeninin Batı’da olduğu yorumuna dayanmaktadır. Ancak ister köy ister kent tiyatrosu olsun And’a göre “her iki gelenek de Doğu Akdeniz kültüründen doğmuştur. Bugün Avrupa tiyatrosunun kökeninde her iki geleneğin de yeri vardır. Halk tiyatrosu geleneğine *mimus* geleneği de diyebiliriz. Geleneksel Tiyatro başlığı altında hem köylü tiyatrosu geleneğini, hem halk tiyatro geleneğini anlıyoruz. Bunların birbirleriyle değinmeleri olmamasına karşın benzeşen yönleri vardır” (2006: 12).

Her ne kadar Avrupa Tiyatro geleneği ile Türk Tiyatro geleneği arasında bir ayrıma gidilmeye çalışılsa da, Avrupa kültürü, kültürünün kökeni olarak Antik Yunan Kültürü’nü benimsediği sürece iki kültürün kültürel bağlamda birbirine yakınlık ve benzerliği kaçınılmazdır. Bütün bu kültür Akdeniz Havzası’ndan filizlenmiştir. Ancak yine de değişen koşullar nedeniyle belirli ayrımlardan söz edilebilir. And’a göre Türk tiyatrosu,

“(…) Batı tiyatrosundan ayırıcı olan yönleri üzerinde durursak, her şeyden önce sahnesiz bir tiyatrodur ve yazılı bir metne dayanmaz. Şarkı; dans, söz oyunları başlıca nitelikleridir. Güldürü ögesi asaldır, gerçekçi değildir” (2006: 12). Gerçekçi olmaması, gerçek olaylara dayanmamasından ziyade, Türk ve Doğu kültürünün sembolik anlatımlara dayalı olmasından kaynaklanmaktadır; zira Batı’nın ve Doğu’nun kendine has yaratma faaliyeti vardır: “Bunlardan birincisi ‘mimesis’tir. Dış dünyadan alınan unsurlarla, üzerinde yaşadığımız dünyaya benzer ama ayrı bir dünya yaratma işi ‘mimesis’in esaslarına göre gerçekleştirilir. Bu durumda ortada bir model vardır, bu dış dünyadır, kurmaca dünya bu modele benzer” (Aktaş, 2015: 23). Batı anlatı geleneğini açımlayan bu modelde dış dünya ile kurmaca dünya arasında büyük bir uzaklık bulunmamaktadır. Doğu anlatı geleneğinde ise “(…) birincisine göre daha üst seviyede olan dış dünyadaki varlık, hadiselerin kendilerine değil, insan üzerinde bıraktığı izlenimlerden hareketle kurmaca dünyasına vücut verir. Bunda varlık ve hadiselerin sebep olduğu hâller, dilin bünyesine giren sembollerle ifade edilir. Sanatkâr bu sembolleri kullanarak daha üst seviyede bir dünya yaratır” (Aktaş, 2015: 23). Dolayısıyla da gerçekçi olmaması, Batılı anlamda gerçekçi olmaması anlamına gelir, gerçek olaylara dayanmaması bağlamında değil. Bu özelliklere ek olarak And’a göre Türk tiyatrosu “(…) devamlı olmaktan çok takvime ve çeşitli vesilelere dayanır. Tiplerin karakter niteliği olmayıp hepsi önceden belirlenmiş, kalıplaşmış tiplere dayanır” (2006: 12). Bu özellikler Türk Tiyatrosu’nu kuramsal anlamda Batı Tiyatrosu’ndan ayıran temel ilkelerdir.

2.1.1. Türk Tiyatrosunun Özellikleri

Bir önceki bölümde bahsedilen özelliklerin yanı sıra Türk Tiyatrosu’nda ayrıca dramatik, dramatik olmayan ve sözlü, sözsüz gibi bir ayrıma daha gidilebilir. Bunlar da kendi aralarında ortak özelliklerine göre sınıflandırılabilir. Örneğin Türk seyirlik oyunlarının dramatik, özellikle sözlü olanlarında birtakım ortak noktalar görülmektedir. And’a göre bunları şöyle sıralayabiliriz:

Taklit en önemli yeri tutuyordu. Başlıca çatışma ve kişileştirme yöntemiydi. Bunun iki anlamı vardır. Birinci anlamıyla, bir oyunun, bir *action*'un taklididir. Bu, bir bakıma, Aristoteles’in *Poetika*’daki tanımına uyar. Pişekâr, Ortaoyunu’na başlarken “Falan oyunun taklidini aldım” der ki, söz konusu olan bu taklit belli bir oyun, bir olaylar dizisinin taklididir; burada kısaca incelediğimiz taklidin ikinci anlamından değişiktir. İkinci anlamda taklit, insanların, hayvanların: kimi zaman cansız nesnelerin hareketlerine,

davranışlarına, görünüşlerine benzemek ve benzetmektir. Çeşitli ağızların, dillerin, deyişlerin, kusurlu kişilerin, uğraşların taklidi yapılırdı. *Mimus* gibi çeşitli halk tiyatrolarında görülen bu taklit çoğu kez alay edici, aşağılayıcı, taşlayıcı bir yoldan yapılırdı. Bu yöneme esnafın da kendi sanat ve uğraşlarını gösteren gösterimlerde başvurduğunu biliyoruz (2006: 12-13).

Öyleyse, Türk tiyatrosunda taklit hem olayların tekrar canlandırılması anlamında hem de kişi ve hayvanların taklidi anlamında kullanılmaktadır. And'ın da detaylı bir şekilde açıkladığı gibi birincil anlamda kullanılan taklit Aristo'nun "mimus" kavramına eşdeğer bir kavram olmasına karşın daha sembolik öğeleri içerisinde barındırmaktadır. Örneğin yukarıda sözü edilen "*Purulli* törenlerinde bir yılanın öldürülüşü söz konusu; kötülüğün sembolü yılanın, içki içirilerek öldürülmesinden sonra, sevinç ve eğlenti başlar" (Öngeren, 1988: 40). Görüldüğü üzere, sembolik anlatımın izlerini Hititler'de dahi görmek mümkündür. And'a göre Türk tiyatrosunun ve mizahının diğer bir özelliği belirli söz kalıplarına dayalı olmasıdır:

Sözlü ve söyleşmek oyunlarda karşıtlıklardan yararlanılıyordu. Söyleşen iki kişi arasında bu karşıtlığın belirtilmesi en önemli öğelerden biriydi. Bunlarda 'dişi' konuşan diyebileceğimiz kişi, karşısındakine nükte yapmak fırsatını verir, lâfı, söyleşmeyi açar. Buna Tulûat tiyatrosunun ağzında "anahtar vermek" denir. Karagöz'de Hacivat, Ortaoyununda Pişekâr, Hokkabaz'da Usta veya Pişekâr, Kukla ve Tulûat tiyatrosunda İhtiyar Efendi bu türlü 'dişi konuşan' kişilerdir. Bu türlü kişiliklere eski metinlerde şirinkâr, letâ ifendis, şetâret-pişe deniyor. Buna karşılık 'erkek konuşan' diyebileceğimiz, cevap veren, lâf yetiştiren; Karagöz'de Karagöz, Ortaoyununda Kavuklu, Hokkabaz'da Yardak veya Yardakçı, Kukla ve Tulûat oyununda İbiş ve Komik'tir. Bunların sesinin tonu bile karşısındakine göre daha kaim, erkekçe, gırtlaktan çıkar. Bunlara da 'mukallit', 'mudhik', 'nekre' gibi adlar verilirdi. Sözsüz oyunlarda da bu karşıtlıkları buluyoruz, örneğin bir yanda çengiler, köçekler oynarken, gülünç giyimli curcunabazlar onları beceriksizce taklit ederler, böylece ikisi arasında bir karşıtlık çizilmiş olurdu. Hayvan taklitlerinde bile kedi ile fare; gelincik ile fare veya iki deve arasında çatışma canlandırılırdı (2006: 13).

Türk seyirlik oyunlarının diğer ortak özelliği sürekli bir karşıtlık yaratılmasıdır. Gerek diyalogla, gerekse de kostüm ve dekorla yaratılan bu karşıtlık bir biçimde komiğin özünü oluşturmaktadır; öyle ki, Batı etkisi altında kalan Ortaoyunu'ndan filizlenen Tulûat oyununda dahi bu karşıtlık yerini korumuştur. Çünkü bu karşıtlık komiğin temel öğelerinden biridir: "(...) Aykırı sınıflamaları bir araya getirdiğimizde, bir de üstelik, ortada karşıtlık ve zıtlık durumu eklenebiliyorsa, zaten ortaya çıkmış olan mizaha bu, bir çeşni katmakta, söz gelimi, yoğunlaştırmakta, keskinleştirmekte, sempatik kılmakta, daha

geniş hoşgörü toplamakta, etkinliği arttırmaktadır” (Öngören, 1988: 26). And’a göre, Türk oyunlarında ortaya çıkan bu mizah durumunu destekleyen yardımcı öğelerden de bahsetmek mümkündür:

Bu oyunlarda rastladığımız, özelliklerden biri de bunlarda dans, müzik, şarkı, şaklabanlık ve soytarılığın birbirine karıştırıldığıdır. İster Karagöz, Ortaoyunu, ister Hokkabazlık, Kukla ve Tulûat olsun bütün bu oyunlarda müziğe, dansa, şarkıya bol bol yer verilirdi. Kolların içinde de her türlü oyuncu, çalgıcı bulunuyordu. Yalnız dramatik veya sözlü oyunlarda değil, fakat bunların dışında kalan gösterilerde, örneğin güreşçiler bile müzik eşliğinde güreşiyorlardı (2006: 13-14).

Görüldüğü üzere, diğer bir özellik oyunlara dans ve müziğin sürekli eşlik etmesidir. Bu dans ve müzik ile amaçlanan ise oyunlarda hem geçişi sağlamak hem de seyircinin gerçeklikten kopmasına müsaade etmemektir. Bu oyunların diğer bir özelliği ise And’a göre aşağıdaki gibidir:

Eski seyirlik oyunlar birbirinin içine geçmişti. Karagöz oynatanın meddahlık veya hokkabazlık ettiği Ortaoyununa çıktığı çok görüldüğü gibi, pek çok seyirlik oyun içinde başka seyirlik oyunlara yer veriliyordu: Nitekim Karagöz perdesinde küçük bir Karagöz perdesi daha kurulup oynatılıyor, cambaz, ortaoyunu gösterildiği de oluyordu. Ortaoyununda hokkabazlık yapılıyor, Karagöz oynatılıyordu. Avrupa’da da gezici sanatçılar Juglares, Jongleurs gibi adlar altında değişik oyunları gösteriyorlardı (2006: 14).

Bu oyunların, bölümün başında da belirtildiği gibi, diğer bir özelliği başka seyirlik oyunların tiplene ve karakterlerini içerisinde barındırması ve oyunların iç içe geçerek bir bütünlük oluşturmalarıdır. Bu tipleneğin ise kendilerine has söz dağarcığı vardır ve belirli bir metne dayanmazlar. Bu oyunların en önemli özelliği ise, And’a göre doğaçlama üzerine kırılmalarıdır:

Bir önemli özellik de oyunların belli bir yazılı metne dayanmadan doğmaca [doğaçlama] oynanması ve sahneli, örgütlenmiş tiyatro gibi oyun yerlerinin bulunmamasıdır. Ortaoyununun 19. yüzyılda sahnede oynanması denenmiş, bu arada Batı tiyatrosunun Türkiye’ye girmesiyle Ortaoyununun bu Batı örneği tiyatroya uygulamak için denemeler yapılmış, bu arada Tulûat tiyatrosu ortaya çıkmıştır. Ancak, bu denemeler daha çok Batı etkisindeki Türk tiyatrosu olarak tiyatro tarihimizin bir değişik dönemini ilgilendirmektedir (And, 2006: 14).

Türk Tiyatrosu’nu Batılı anlamdaki tiyatrodan ayıran en önemli özelliği doğaçlama üzerine kurulu olmasıdır. Biçimsel olarak mukaddime, fasıl, vs. gibi bölümlere sahip olan

bu oyunlar, seyirciyle bütünleşerek oynanmakta ve dolayısıyla doğaçlama parçalar sayesinde güncel olayların bir eleştirisine de imkân vermektedir.

Türk Tiyatrosu'nun sacayaklarından biri olan geleneksel köy seyirlik oyunlarının çoğu ise "(...) eski ritüel kalıntılarıdır. Bunların dramatik niteliği en azından oyuncunun, kendisinden başka bir kişiliği canlandırmasında görülür. Dramatik nitelik, kılık değiştirme, yüzünü boyama, maske ve çeşitli donatımların kullanılması, sözlü oyunlarda söyleşmeye de başvurulması ile sağlanır. Ayrıca kimi oyunlarda eylemin, olaylar dizisinin bir yansılması bulunmaktadır. Bundan başka içinde çatışma (agon) da görülür" (And, 2006: 16). Açıklamadan da anlaşılacağı üzere köy seyirlik oyunlarının kökeninde tıpkı Yunan Tragedya ve Komedyası'nın ortaya çıkışında olduğu gibi ritüeller yatmaktadır. Bu ritüellere yine aynı şekilde maske, yüz boyama gibi eklentilerle ve karşıt görüş temeline dayanan diyaloglarla dramatik bir etki kazandırılmaktadır.

Bu seyirlik oyunların bir kısmı Sevensil'e göre "(...) geleneğe uygun bir temayla yine geleneksel tiplere sadık kalarak yere ve zamana göre bazı özellikler gösteren özel anlamlı eğencelik niteliğindedir. Bu tür oyunlarda komik karakterler daha çok görülür. Bu grup temsiller genellikle fars şeklindedir" (2015: 76). Bu oyunların temelinde ise komiği oluşturan çatışma yer alır. Öyle ki And'a göre "kimi kez oyun yalnızca bu çatışmaya dayanır, ya iki kişi arasında -ki bu iki hasım yanın karşıtlığı çoğunlukla ak ve kara ile simgelenir- ya da iki grup arasında olur" (2006: 16). Genellikle Karagöz ve Ortaoyunu'nda görülen bu çatışmanın köy seyirlik oyunlarında da olduğu göze çarpmaktadır. "Bu oyunların bir özelliği de süremlilik olmaları, gün tün [gece] eşitliği, gün durumu, kış yansı, yılbaşı gibi belli günlerde yapılmalarıdır. Gerçi giderek bu tarihler uygulanmamış, oyunlar daha çok eğlence gibi oynanmaya çalışılmıştır" (2006: 16).

Köylü tiyatrosu geleneği ayrıntılı incelendiği takdirde şu ana tema ve başlıklar ortaya çıkmaktadır: Ölüp-dirilme, kız kaçırma, ölüp dirilme ve kız kaçırma, köse oyunları, günlük yaşamdan sahneler, esnaflık benzekleri, tarımsal oyunlar, çoban oyunları, hayvan benzetmeceleri, söylence ve masallardan oyunlar, şakalar ve dilsiz oyunlar, kukla. Halk tiyatrosu geleneği ise şu ana başlıkta toplanabilmektedir: Hokkabaz, çengiler-köçekler-curcunabazlar, meddah, kukla, Karagöz ve Ortaoyunu (And, 2006).

Konumuzun Ahmet Vefik Paşa'nın *Yorgaki Dandini* uyarlamasının kültür ve çeviri açısından incelenmesi ve Batı Tiyatrosu'nun ilk etkisinin Halk tiyatrosu üzerinde olması dolayısıyla Halk tiyatrosunun kökenini ve kültürel evrimi bu bağlamda önem kazanmaktadır. Bu açıdan, yukarıda ana başlıklar altında toplanan türleri kısaca özetlemek konunun daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

2.1.1.1. Hokkabazlık

Halk tiyatrosunun en eskisi olarak bilineni hokkabazlıktır. “Eski Türk seyirlik oyunları içinde en ilginç hokkabazlardı. Çünkü bir yandan el çabukluğu, gözbağcılığı gibi bir hüner gösterisidir, öte yandan da usta ile yamağı arasında uzun, güldürücü söyleşmeleriyle Karagöz, Ortaoyunu gibi sözlü dramatik oyunlara benzer” (And, 2006: 27).

Hem bir hüner gösterisi olması hem de diyaloga dayanması nedeniyle dramatik bir etkiye sahiptir. Kurtuluş'a göre “(...) hokkabazlar, bir takım araçların yardımıyla gösteriler yaparlar. Hokkabazın, konuşma çabukluğu yanında, el çabukluğu da başlıca meziyetidir” (1974: 24). Dolayısıyla hokkabaz hem konuşma hem de hüner bakımından çabukluğa dayandığını söylemek mümkündür. Bu özellikleri düşünüldüğünde And'a göre “hokkabaz'ın biri genel, öteki özel iki anlamı vardır. Genel anlamıyla hokkabazlık, açıklanması güç, aklın almayacağı oyunlar göstermek, gözbağcılığı yapmaktır. Hokkabazlar, gerek söz ve el çabukluğu, gerek birtakım hileli araçların yardımıyla seyircinin duygularını aldatıp, olağanüstü sonuçlara varan, kökeni binlerce yıl geriye giden bir seyirlik oyundur” (2006: 27). Genel anlamı hünere dayanan bir gösteriyi içermekte ve Türk kültüründeki özel anlamını zenginleştiren bir görünüm sergilemektedir “Hokkabazlığın eski geçmişi içinde Türk hokkabazlığının ayrı bir yeri vardır. İşte bu yeri ve önemi hokkabaz sözcüğünün özel ikinci anlamını başka dillerdeki ayrı anlama gelen sözcüklerle karşılaştırarak gösterebiliriz. Hokkabaz, özel anlamıyla ‘hokkalarla oynayan’ demektir. Hokka oyunu, denebilir ki gözbağcılığı, el çabukluğu gösterileri içinde en eskisi, en yaygınıdır” (2006: 27).

Yaygın olmasının ve bu kadar sevilmesinin esas sebebi, el çabukluğuna dayanmasıdır; aslında sevilen nokta karşı tarafı şaşırtmaktır. Bu sevilen özellik Karagöz ve Ortaoyunu'nda dil çabukluğuna eşdeğerdir: Karşı tarafın dil çabukluğuyla beklenmedik bir

şekilde şaşırtmak ve komik duruma düşürmek. Hokkabazlığa geri döndüğümüzde, Kurtuluş'a göre “ (...) hokkabaz, oyun için üç kap ve üç yuvarlak cisim kullanır. Sıra ile; içinin boş olduğunu gösterdiği kapların altından yuvarlak cisimleri çıkarır, yahut da İçine yuvarlak cisimlerin konulduğu kapların boş olduğu gösterilir” (1975: 24). Oyunun amacı laf cambazlığıyla seyircinin dikkatini başka yöne çekerek şaşkınlık yaratmaktır. And'a göre “(...) oyun kısaca şöyledir: Tersine çevrilmiş üç kap ve küçük yuvarlaklar kullanılır. Nitekim dilimizde bir deyim vardır: ‘Hokka da üç, yuvarlak da’... Oyunda tekrarlanan iki hareket vardır. Ya altı boş gösterilen hokkanın içinden topun çıkması, ya da içine seyircilerin top konulduğunu sandığı tersine çevrilmiş hokkanın açılınca boş gösterilmesi. Oyun, hokkaların, topların sayısı artırılarak, boyları büyütülerek ya da işe toplardan başka nesnelere katarak uzatılıp, geliştirilebilir” (2006: 27-28).

Kısacası oyun her yerde rahatlıkla gösterilebilme imkânı tanımakta ve hem el çabukluğu hem de dil çabukluğu sayesinde seyircide ilgi uyandırabilmektedir. “Hokkabazların hiç değilse Türkiye’de hüner sahipleri arasında el çabukluğu gibi dil çabukluğunu da gerektirmesi bir yana, Türk hokkabazlarının çağımıza kadar uzanan bir özelliği, yanlarındaki yardımcıları, Yardak ve Yardakçılarıyla yaptığı konuşmalar, söyleşmelerdir. Hokkabazın Usta’sına da Ortaoyunundaki gibi Pişekâr denmesi, her ikisinin elinde bir şakşak bulunması, yanındaki yardımcısıyla sözleşmeleri de Ortaoyununa ve Karagöz’e benzerliğine kanıtlardır” (And, 2006: 28). Bunun yanı sıra Kurtuluş’a göre “Hokkabazın, ayrıca içinden çeşitli eşyalar çıkardığı ucu zilli, siyah çuhadan yapılmış torbası (enbân) vardır. Gösterinin sonunda bu torbadan canlı bir tavşan çıkarmak da adetti” (1974: 24)

Hokkabaz oyununda bu yardımcıları görevi azımsanamayacak ölçüdedir; zira gerek sözlü gerekse diğer hünerlerini gösteren bu yardımcıları sayesinde hokkabaz gösterisinde başarı sağlayabilmektedir. “Soytarı yardımcının gerçek görevi, yaptığı gülünçlüklerle seyircinin ilgisini üzerine çekip oyunun hilesini örtmektir. Seyircinin ilgisini oyunun püf noktasından değişik yöne çeviren başka araçlar da vardır” (And, 2006: 28). Bu araçlar, bir müzik aleti gibi seyircinin ilgisini başka yöne çekebilecek niteliktedir. “Hokkabazın araçları; üç hokka, şeytanminaresi, tef, enbân, teneke tepsiler, yuvarlak cisimlerdir” (Kurtuluş, 1974: 24). “Eski Türk hokkabazlarının resimlerinde hep bir tef çalıcısı görülür. Tefin gürlütüsü, tıpkı Hindistan’da davul çalınması gibi, ilgiyi başka yere yöneltmek içindir. Bunun gibi, büyük bir deniz minaresini bir boynuz gibi çalmak da aynı işi

görmektedir. Yakınçağların Türk hokkabazlarının böyle bir deniz minaresini öttürdüklerini biliyoruz” (And, 2006: 28). Bu benzerliklerin dışında biçimsel bazı benzerliklere de rastlanmaktadır. “Gerek bitişlerin, gerek başlayışların Ortaoyununa benzerliği açıkça ortadadır. Zaten bütün eski seyirlik oyunlarımız arasında büyük yakınlıklar vardır” (And, 2006: 28).

2.1.1.2. Köçeklik ve çengilik

Hokkabazlıktan sonra seyirlik oyunları arasında dansın ön plana çıktığı Köçeklik ve Çengilik gelmektedir: “Eski seyirlik oyunlarımızın içinde Köçek ve Çengilerin ayrı bir yeri vardır. Bunlar ayrıca tıpkı bale sanatı gibi dramatik özelliği olan sahne dansı gösterileriydi. Eski yüzyıllarda büyük bir sanat değeri taşıırken gitgide bozulmuş, ortadan kalkmışlardır. Bunların çeşitli adları vardı: *Çengi, köçek, rakkas, tavşan (veya tavşan oğlanı), kösebaz, curcunabaz, rakkas beççegân, çegânebaz, çarparenez, beççe, vb.*” (And, 2006: 29).

Ortadan kalkmış olmalarına rağmen bu seyirlik oyun türleri etkisini diğer oyun türlerine bir biçimde göstermiş ve bir anlamda bu oyun türleri içinde varlığını sürdürmeye devam etmiştir; hatta diğer oyun türlerinde bir geçiş olarak kullanılmışlardır. Bu seyirlik oyunların özellikleri ve tanımlamaları ise zamanla bazı değişikliklere uğramıştır: “İlk başlarda kadın-erkek ayırmadan bütün dans edenlere, taklitli oyunlar yapanlara çengi deniliyordu. Nitekim 17. yüzyıl Viyana’da basılan *Meninski* sözlüğüne göre çenginin bir çeşit harp gibi dikine çalman çenk çalgıcısı anlamına geldiği gibi; oyuncu, dansçı, komedy oyuncusu anlamına da geldiği belirtiliyor” (And, 2006: 29). Öyleyse çengi kelimesinin ilk olarak kullanımı, bu aleti kullanan kişilere özgüken, zamanla kelime dansçı ve komedyenleri kapsayan bir anlama bürünmüştür. Nitekim Kurtuluş’a göre “çengi ve köçekler, danslarında parmak uçlarına basarak hızlı hızlı, seke seke yürümek, gerdan kırmak, omuz ve vücut sallamak, bütün bedeni titretmek, başı sağa sola sektirmek suretiyle danslarını süslerler, hüner gösterirlerdi” (1975: 25).

And’a göre ise çengiler yalnızca dans ile değil ayrıca oyunculuk ile de anılmaktadırlar: “Bunun gibi gene 17. yüzyılda Profesör Thomas Hyde’in yazdığı Latince *De Ludis Orientalibus* adlı kitapta Türk oyunlarına ayrılan bölümde de çengi’nin çeşitli anlamları arasında komedy oyuncusu da olduğu gösterilmiştir. Fakat daha sonra yalnız

kadın dansçılara verilen bir ad oldu. Buna karşılık, erkek oyunculara köçek veya tavşan deniliyordu” (2006: 29).

Bu dansçılar, diğer alanlarda uzmanlaşmış tüm diğer oyuncular gibi belirli kollara tabiydiler. Bu kollar daha Osmanlı Sarayları’nda da varlığını devam ettirecektir. Bu kolları oluşturan her birey kolbaşına uymakla yükümlüydü.

(...) Bu sanatla uğraşanlar çengi, köçek, curcunabaz gibi çeşitli kollara ayrılırlardı. Genellikle kadın veya erkek olsun dans edene çengi deniliyordu. Çengilere (sıracı) denilen dört kişiden kurulu bir saz takımı eşlik ederdi. çengiler, çepeçevre altın paralarla süslü, tepelik adı verilen bir başlığı giyerler, camadan denilen altın simle işlenmiş kolsuz bir cepken, altına üç etek ve bellerine de lahurî bir şal bağlarlardı. Ayaklarına ucu sivri ve havaya kalkık, işlemeli terlik geçirirlerdi (Kurtuluş, 1974: 25).

And’ın belirttiğine göre kadınlardan ayrı olarak “(...) köçeklere gelince, bu türden kadınsı tavırlı profesyonel genç dansçı erkekleri birçok İslâm ülkesinde bulmaktayız. Köçekler kız gibi giyinirler, saçlarını uzun bırakırlardı. Giyimleri şöyleydi: Sırma işlemeli saçaklı ipek kumaştan bir fistan: toka, süslü ipek kumaşla altın suyuna batırılmış kemer; sırtında ipek, sıçandışi işlenmiş gömlek, onun üzerine som sırma ile işlenmiş kadife veya al çuhadan dilme, başlarında da hasır fes, üzerine ipek ve kıyıları sırma ile süslenmiş çevre” (2006: 30). Çengi ve köçeğin dışında “tavşan” denilen bir tür daha vardır ve çengi ve köçeklerle aynı işlevi yerine getirirler de biçim olarak onlardan farklıdırlar. “Tavşan’lara gelince, köçeklerin etek giymesine karşılık, bunlar çuhadan şalvar giyer, üstüne camadan, bellerine alacalı renklerde şallar sarar, başlarını da köçekler gibi açık bırakmazlar, süslü işlemeli ufak sivri bir külâh giyerlerdi” (2006: 30). Oyunu şenlendirme amacıyla sahnedekilerin dahi kaba taklitlerini yapan diğer bir grup ise curcunabazlardır. Curcunabazlar, “(...) daha kaba, gülünç giyimli, gürültücü dansçılardı: kimi öteki dansçılarla birlikte oyun meydanına çıkıp onları beceriksizce taklit ederler, halkı güldürürlerdi. Yüzlerinde çirkin, yüzlük denilen maskeler taşırlardı. Bunların bir de cin askeri denilen bir çeşidi vardı” (2006: 30-31).

2.1.1.3. Meddahlık

Seyirlik oyunları arasında anlatı üzerine dayalı türü ise Meddahlıktır. “Meddah dinlemek, yirminci yüzyılın başına kadar, halkın rağbet ettiği bir eğlence idi”(Kurtuluş, 1974: 25). Meddahlık diğer oyun türlerinden farklı olarak göstermeye dayalı olmaktan

ziyade hissetirmeye dayalı bir türdür ve amacı yalnızca güldürmek değil, aynı zamanda duygulandırmaktır. Kurtuluş'a göre "(...) gerçek meddahlık sanatı çok zordur. Bir meddahın, çok kuvvetli hafızası olması, her türlü şive takliti yapabilmesi ve en önemlisi halk psikolojisini bilmesi gereklidir" (1974: 25). Kuvvetli bir hafızası olması ve psikolojiden anlaması gerekirdi, çünkü seyirci üzerinde etkide bulunabilmek için hem hikâyeleri hafızasında tutması hem de gerektiği yerde seyircinin nabzını tutarak anlatısına biçim vermesi lazımdı. And' göre "(...) meddah, seçtiği konulara göre seyircide coşkunluk, üzüntü, merak, acıma duyguları yaratır, kişiyle seyirci arasında bir duygudaşlık bağı, bir özdeşleşme ilintisi kurabilir" (2006: 32). Bu nedenle "seyirlik Türk oyunları arasında en mühim ve en ilgi çekici olanı Meddah'tır. Meddah, halkı, masal söyleyip, çeşitli taklitler yapıp eğlendiren sanatçıya denirdi" (Kurtuluş, 1974: 25). Meddah, bu masalları kendine özgü bir biçimde anlatarak dramatik etkiyi de sağlardı. "(...) Meddah, bir anlatı türü olması bakımından Karagöz, Ortaoyunu gibi dramatik türlerden ayrılrsa da, anlatı bölümlerinin aralarında söyleşmeli, taklitli, kişileştirmeli kesimler yerleştirildiği için o da kolaylıkla dramatik türden sayılır" (And, 2006: 31). Dramatik bir tür olmasına rağmen diğer oyun türlerinden belli başlı özellikleri sayesinde ayrılır. Oynama biçimi olarak ise Kurtuluş'a göre,

Meddah geleneklere uyarak, yüksekçe bir yere konmuş bir mindere oturur, alacalı bulacalı çevresini sol omuzuna atar, değneğini iki bacağına arasına alır, fesini kulaklarına kadar çeker:

«— Hak, dost» diye hikâyesini anlatmaya başladılar. Gerçek Meddahlar hep aynı konuyu ihtiva eden hikâyeleri anlatarak dinleyenleri sıkmamak için arada bir: «— Dedim de aklıma geldi!» diyerek bir giriş yapar, bir iki yeni fıkra ilave ederlerdi (1974: 26).

"Meddah, yöntemleri bakımından Karagöz ve Ortaoyununa çok yakınsa da, bunların yalnızca bir güldürmece tiyatrosu olmasına karşın, meddah çok zengin kaynaklara dayanması, hikâye dağarcığının çeşitliliği, güldürmecenin yanısıra çeşitli havayı, mizacı yansıtması bakımından onlardan ayrılır" (And, 2006: 31). Hikâye dağarcığı, günlük olayların ötesine geçerek, gerek İslam geleneğinden gerekse de Türk ve Fars geleneğinden gelen tarihsel olay ve olguları kapsar. "Dede Korkut, Köroğlu gibi geleneksel Türk kaynaklarından gelen konular, İslâm geleneğinden gelen dinsel konular, Seyyit Battal Gazi, Kerbelâ olayının çeşitli oluntuları, Hazreti Hamza'dan, Hazreti Ali'den gelen konular, İran geleneklerinden efsaneler, Destanlara, Şehnamelere dayanan konularla bu çeşitlilik içinde değişik mizaçları yansıtır" (And, 2006: 31).

İlerleyen zamanlarda ise komedi konuları üzerinde daha çok durmaya başlar. And' a göre "Meddahlar sonraki çağlarda daha çok güldürmeceye yönelmiştir. Bununla birlikte, Hançerli Hanım, Binbirdirek gibi gerçekçi halk hikâyelerini, -aynı hikâyeleri bir güldürmece durumuna sokan Karagöz ve Ortaoyunundan değişik olarak- meddah, anlatısını sürekli, dinleyende durgunluk, geciktirim, merak uyandıracak biçimde sunmasını bilmiştir" (2006: 31-32). Dolayısıyla, Meddah bu manevralar sayesinde anlatısını gerektiği yerde seyircinin tepkisine göre şekillendirebilmektedir. "Bundan çıkacak çok önemli bir sonuç vardır: Karagöz ile Ortaoyununun salt birer göstermecî tiyatro olmasına karşın, meddahın seçtiği konulara göre benzetmecî, gerçekçi, yanılsamacı tiyatroyu zorladığı görülüyor. (2006: 32). Meddah'ın anlatısı bu özellikleri nedeniyle günümüz tiyatrosuna daha yakın bir örnek teşkil etmektedir; zira "Karagöz ve Ortaoyunu seyircisi için oyun oyundur, oyuncular da oyuncu. Bu bakımdan oyunla kaynaşma, onun havasına kendini kaptırma, kişilerle özdeşleşme ilişkisini bulmayız; tersine, seyirci ile oyun arasında belli bir aralık, tepkilerde serinkanlılık olur. Oysa meddah, seçtiği konulara göre seyircide coşkunluk, üzüntü, merak, acıma duyguları yaratır, kişiyle seyirci arasında bir duygudaşlık bağı, bir özdeşleşme ilintisi kurabilir" (2006: 32).

2.1.1.4. Kukla oyunu

Kukla ise Türk kültürüne Meddahlık, Karagöz veya Ortaoyununda önce girmiş bir türdür. "Kukla, küçük yapma bebeklerdir. Baş, kol ve ayakları eklemlidir. Kukla oynatanlar bunlara çok değişik hareketler yaptırırlar" (Kurtuluş, 1974: 27). Tarihi Çin'e ve Hindistan'a kadar gitmekte ve Moğollardan Türklere geçtiği söylenmektedir. Tarihi çok eskilere dayanan bu türün Türklerdeki varlığı hususunda bazı tartışmalar yaşanmaktadır.

"Son yıllara gelinceye değin geleneksel Türk tiyatrosu üzerine çalışan araştırmacılar Türk kuklasının varlığından habersiz görünüyorlar. Türk gölge oyunu veya Karagöz üzerinde çok durulmasına karşın, Türk kuklası üzerine hemen hiçbir şey yazılmamıştır. Bunun çeşitli nedenleri vardır. Her şeyden önce bu araştırmacılar kukla üzerine kaynakları görmemiş veya kukla üzerine olan kaynakları da gölge oyunu sanmışlardır" (And, 2006: 33).

And'a göre kukla konusunda yeterli kaynak olmamasından ziyade ortada açıkça bir yanlışlık vardır. Bu yanlışlık ise bir kelimedenden kaynaklanmaktadır.

Bu yanlışlıkların çeşitli nedenleri bulunmaktadır. Kukla gösterilerine eldeki kaynakların kukla adını vermesi 17. yüzyılda başlamıştır. İlerde gösterileceği

gibi, nasıl Ortaoyununa ancak 19. yüzyılda Ortaoyunu adı verilmesine karşın gösterinin kendisi daha eskilere gidiyorsa, kukla da 17. yüzyılda kukla denilmesinden çok eski çağlara uzanmaktadır; öyle ki kanıtlarıyla göstereceğimiz gibi, kukla, 16. yüzyılda Türkiye'ye girdiğine inandığımız gölge oyunu veya Karagöz'den de eskidir (2006: 33).

And'a göre kukla oyununa Türklerden daha çok Farslarda karşılaştığı görüşü, bu konuda araştırma yapan araştırmacıların çoğunun benimsediği bir görüştür:

Orta Asya'da ve İran'da gölge oyununa rastlanıldığı yanlış görüşünü gölge oyunu araştırmalarının babası Profesör Jacob'dan başlayarak birçok araştırmacı körükörüne yineleyip sürdürmüşlerdir. Jacob'un yanlışlığı Türkçe bebek anlamına gelen ve bugün Anadolu'da yaşayan *korçak*, *kudurcuk*, *kuçak*, *kavur*, *konçak*, *kabarçuk*, *kavurcak*, *goğurcak* sözcükleriyle, gölge oyunu arasında ve ayrıca Orta Asya Türklerinin kukla oyunları olan *Çadır Hayal* ve *Kol Korçak* ile gölge oyunu arasında bir ilinti kurmak istenmiş olmasına dayanır. Anlaşılan bu yanlışlık bu iki kukla türünü bilmemekten, tanımamaktan ve *Çadır Hayal* deki "hayal" sözcüğünü gölge oyunu sanmaktan kaynaklanır. Nitekim "hayal" sözcüğü birçok kaynaklarda gölge oyunundan çok kukla için kullanılmıştır. *Çadır Hayal* ipli kukla, *Kol Korçak* ise el kuklasıdır (2006: 34).

Açıklamadan da anlaşılacağı üzere çoğu araştırmacının sandığının aksine Türklerde Kukla oyununun tarihi daha eskilere daha eskilere dayanmaktadır ve Kurtuluş'a göre "kukla oyunlarının kişileri Karagöz ve Orta Oyunlarının kişileridir. Karagöz oyunundaki Karagöz ve Hacivat; Orta Oyunundaki Kavuklu ve Pişekâra karşı, kuklada İbiş ile İhtiyar (tirit) yer almaktadır. Tuluat Tiyatrosunda uşak olan İbiş, kuklada da Uşak'tır, ihtiyar, mal mülk sahibi, zengin bir kişidir, ekseriya çiftçi olur, ibiş, ihtiyarın uşaklığını yapmaktadır" (1974: 28). Ancak yine de "Türkiye'de yüzyıllar boyunca çeşitli kukla türlerinin bilinip oynanmış olduğunu bilmekle birlikte, kukla hiçbir zaman Karagöz gibi ağırlığını belli etmediği gibi, Karagöz kişileri gibi halkın sevgisini kazanmış kişilere de sahip olmadığından silik kalmıştır" (And, 2006: 35). Öyleyse, her ne kadar kukla oyununun tarihi sanılandan daha eskilere dayansa da bu oyuna gösterilen ilgi bir Karagöz'e gösterilen ilgiden çok daha azdır. And'a göre "(...) bununla birlikte araştırmacıların sanki Türkiye'de kukla yokmuşçasına susmalarına karşın, gene de en az Karagöz gibi köklü bir kukla geleneğinin varlığını eski yerli ve yabancı kaynaklar ve eski minyatürler gösteriyor. Kukla ile gölge oyunlarının birbirine karıştırılmış, ikisi için çeşitli terimler kullanılmış olmasından ötürü araştırmacılar gerek yerli, gerek yabancı kaynaklardaki bu terimleri hep gölge oyunu veya Karagöz'e çekmişlerdir" (2006: 35). Bu yanlışlığın düzeltilmesinden sonra ortaya çıkmaktadır ki, "(...) kukla daha çok 17. yüzyılda yaygın olarak kullanılmış

olmasına karşın daha önce *hayalbaz*, *şebbaz*, *suretbaz*, *lu'betbaz*, *piyade çadırları*, *ayak kuklası* gibi deyimlerden gölge oyununun yanısıra, çeşitli kukla türleri olduğunu anlıyoruz” (2006: 35). Tarihi Karagöz’den bile daha eskilere dayanan kukla oyununun ilerleyen dönemlerde Kurtuluş’a göre üç ayrı türe ayrıldığına tanık oluyoruz:

Kuklalar başlıca üç çeşittir.

El kuklası: Tahta, alçı ve plâstik gibi maddelerden yapılır. Bu kuklalar diğerlerinden daha büyüktür. Kimisinin boyu bir metre olabilir. El kuklasının ensesinin hemen arkasında bir aralık vardır. Sanatçı, bu Öze! aralıktan elini sokar, ve buradan kuklanın çeşitli organlarının hareketini sağlar.

Çubuklu kukla: Bu kukla da el kuklasının maddelerinden yapılır. Bu kuklanın özelliği ellerine ve ayaklarına çubuklar tutturulmuştur. Sanatçı, bu çubukları oynatarak kuklanın organlarının hareketini sağlar.

İpli kukla: En yaygın kukla çeşidi ipli kukladır. Bu kuklalar diğer kukla çeşitlerinden daha küçüktür. Bu kukla da, tahta, alçı ve plâstikten yapılır. Kuklanın organlarının oynatılması, buralara bağlanmış ipler sayesinde. Bu ipler kontrol çubuğuna bağlıdır. Kontrol çubuğu 25 cm. uzunluğundadır, çapraz olarak diğer çubukla birleştirilmiştir. Kısa çubuk kuklanın ağırlığını taşır. Kuklanın ipleri bu kontrol çubuğuna bağlıdır. Kuklacı bazan ipleri, bazan da kontrol çubuğunu hareket ettirerek kuklalara hareket kazandırır (1974: 27).

Kukla oyununun bu teknik özelliklerinin yanı sıra içerik özeliğine baktığımızda ise Karagöz oyununda veya Ortaoyunu ile benzerlik taşısa da ana karakter bağlamında bunlardan ayrılmakta ve daha çok Tulûat tiyatrosuna benzemektedir. “Kukla oyunlarının kişileri Karagöz ve Orta Oyunlarının kişileridir. Karagöz oyunundaki Karagöz ve Hacivat; Orta Oyunundaki Kavuklu ve Pişekâra karşı, kuklada İbiş ile İhtiyar (tirit) yer almaktadır. Tuluat Tiyatrosunda uşak olan İbiş, kuklada da Uşak’tır, ihtiyar, mal, mülk sahibi, zengin bir kişidir, ekseriya çiftçi olur, ibiş, ihtiyarın uşaklığını yapmaktadır” (Kurtuluş, 1974: 28). Kukladaki ana karakterler ise diğer oyunlarda olduğu gibi kesin çizgilere sahip değildir: “Türk kuklasında kişilerin özellikleri Karagöz ve Ortaoyunundaki gibi kesin çizgilerle belirtilmemiştir. Kukla tiyatrosunun sözlü bir seyirlik oyun olarak gelişimi çok daha geç olduğundan burada gerek kişiler, gerek oyunlar daha çok Tulûat tiyatrosuna büyük yakınlık göstermektedir” (And, 2006: 38).

Kukla oyunlarına ait metinlerin bir incelemesi yapıldığında ise görülmektedir ki “kukla oyunlarının konusu; Karagöz, Orta Oyunları, Efsaneler ve Halk Hikâyelerinden alınmıştır. Bellibaşlı kukla oyunları: iki Garip Kardaş, Sahte Esirci, Gül ile Fidan, Üvey Ana, İncili Çavuş, Ferhat ile Şirin, Tahir ile Zühre, Kerem ile Aslı, Arabistandan gelen esirci, Hain kız, v.s. dir. (Kurtuluş, 1974: 28). Dolayısıyla kukla oyunun da belirli

tipllemelere dayandığı ortaya çıkmaktadır ki “(...) tıpkı Karagöz’deki Karagöz ile Hacivat, Ortaoyunundaki Kavuklu ve Pişekâr gibi iki birincil kişi buluruz. Bunlar ‘İbiş’ ile ‘İhtiyar’dır. İbiş, Tulûat tiyatrosunda olduğu gibi hep uşak olur, adı efendisine bağlılığından ötürü Sadık’tır. Tulûat tiyatrosunda İbiş tür olarak ‘grand comique’tir ve gene Tulûat tiyatrosunda adı çoğu kez ‘Fırıldak’ olur” (And, 2006: 38).

Sözü edilen adlar ise oyundan oyunda değişebilmekte ve oyunun içeriğine göre “ ‘Durmuş, Tombul, Fıstık, Kıvrak, Kışkış, Gaytan, Guguk, Gelecek, Köstebek, Altın Bülbül, Toplu, Cümbüş, Mutlu’ gibi adları alırlardı” (And, 2006: 38). Görüldüğü üzere Kukla oyunlarının ilerleyen dönemde bir biçimde Türk Tiyatrosu’nu etkilemiş ve Karagöz ve Ortaoyunu’ndan geçerek Batı Tiyatrosu’nun da etkisiyle Tulûat oyununu tipler bağlamında etkisi altına almış ve belirli bir evrim geçirmiştir.

Bir sonraki bölümde özetlenmeye çalışılacak olan Karagöz ve Ortaoyunu, yukarıda kısaca anlatılmaya çalışılan Türk Tiyatro tarihinin bir parçasını teşkil etmekle beraber, Batı’dan gelen etkiyi diğer oyun türlerine göre doğrudan alması münasebetiyle, konuyla bağlantısının daha iyi görülmesi açısından ayrı bir bölüm olarak sunulmayı hak etmektedir.

2.2. Karagöz ve Ortaoyunu

Bir önceki bölümde özetlenmeye çalışıldığı gibi, Türk Tiyatrosu’nun evrimi sıçramalardan ziyade birbirinde eriyerek gerçekleşmiştir; öyle ki, ilerleyen zamanlarda Batı’dan gelen etki dahi Türk Tiyatrosu’nu doğrudan değil dolaylı bir biçimde etkilemiş, yapılan çeviriler dahi birebir bir çeviriden ziyade uyarlama yoluyla yapılmıştır. Bunun sebepleri ise ilk elde dramaturjik sebeplerden kaynaklansa da, Osmanlı tiyatro anlayışının kökeninde yatmaktadır. Bu açıdan bakıldığı zaman Kukla oyunları ile başlayıp Tulûat tiyatrosuna kadar uzanan süreçte Karagöz ve Ortaoyunu diğer oyun türlerinden, halkın bu oyunlara olan sevgisi bağlamında ayrılmaktadır. Bu nedenle bu oyunların tarihsel olarak incelenmesi Ahmet Vefik Paşa’nın *Yorgaki Dandini*’yi neden uyarlama şeklinde çevirdiğine hem ışık tutacak hem de iki metnin eşdeğerlik açısından karşılaştırmasına olanak sağlayacaktır.

Gölge oyununun Türkiye’ye nereden, nasıl ve ne zaman geldiği konusunda şunları söyleyebiliriz: Orta Asya ve İran’da gölge oyunu bulunmadığına göre, böyle bir etkilen-

meden söz etmek mümkün değildir. Gölge oyunu, Türkiye'ye 16. yüzyılda Mısır'dan gelmiştir; Türkiye'de gölge oyununun varlığını kesin olarak gösteren kaynaklara da 16. yüzyılda rastlanmaktadır" (And, 2006: 39). Öyleyse gölge oyunu sanılanın aksine Türklere Farslardan değil Kuzey Afrika'dan gelmiştir. Bunun kanıtlarını ise And'a göre yine tarihî metinlerde bulabiliyoruz:

Gölge oyununun Türkiye'ye 16. yüzyılda Mısır'dan gelmiş olduğu üzerine kesin bir kanıt vardır. Bu kanıt, Arap tarihçisi Mehmed bin Ahmad bin İlyas-ül-Hanefî'nin *Bedâ-yi-üz-zuhûr fî vekayi-üd-dühûr* adlı Mısır tarihindedir. Bu eserin birkaç yerinde gölge oyunuyla ilgili pasajlar vardır. Konumuzla ilintili yerine gelince, 1517'de Mısır'ı ele geçiren Yavuz Sultan Selim, Memlûk Sultanı 11. Tumanbay'ı 15 Nisan 1517'de astırmıştı. Cize'de Nil üzerinde Roda Adası'ndaki sarayda bir gölge oyuncusu Tumanbay'ın Züveyle kapısında asılışını ve iplerin iki kez koptuğunu canlandırmıştır. Bu gösteriyi çok beğenen Sultan, oyuncuya 80 altın, bir de işlemeli kaftan armağan ettikten sonra 'İstanbul'a dönerken sen de bizimle gel, bu oyunu oğlum da görsün, eğlensin' demiştir. O sırada oğlu Kanunî Sultan Süleyman 21 yaşındaydı. Nitekim onlarla İstanbul'a gelen altı yüz Mısırlı, bu olaydan üç yıl sonra İstanbul'dan yurtlarına dönmüşlerdir. 20 Haziran 1612'de Öküz Mehmet Paşa'nın Padişahın kardeşi Gevherhân ile düğünü için Mısır'dan gölge oyuncuları getirtilmiş; 1. Ahmet, Mısır'dan gelen bu oyuncuların Davud el-Attâr'ı (Menavî) Edirne'de seyretmiştir; bu olayı, adı geçen oyuncunun anılarından öğreniyoruz (2006: 39-40).

Bu şekilde Türklere geçen gölge oyunu ise Türklerin elinde çeşitli değişimlere uğramış ve Karagöz'e kadar belirli bir evrim geçirmiştir. Yani, Mısır'dan gelen gölge oyunu Türkler tarafından yalnızca benimsenmekle kalmamış, ona kendine özgü bir karakter verilmiştir. Bu kendine has karakter öylesine yerleşmiştir ki, tüm dünya tarafından bu oyunun Türkler tarafından keşfedildiği sanılmış ve hatta bu kişiler Kurtuluş'a göre gerçek birer kişi olarak görülmüşlerdir:

(...) gölge oyununun İki kahramanı Karagöz ve Hacivat'ın gerçekten yaşamış kişiler olup olmadığı bir tartışma konusu olmuştur. Gölge oyununun bu iki kahramanını halk çok benimsediği için onları gerçek kişiler olarak kabul etmiş ve yaşadıklarını ileri sürmüştür. Bu rivayetlerin en inanılmış olanı şudur: Sultan Orhan zamanında Hacı İvad kalfa ile demirci ustası Karagöz Bursada bir cami inşaatında çalışmaktadır. Bu İki usta karşılaştılar mı, şakaya dalıp işi serer, onların nükte dolu cinaslı konuşmalarına dalan öbür işçiler de işlerini bırakır onları dinlemiş. Bunun farkına varan Sultan Orhan suçluları yakalatıp öldürmüştür" Bilahare Sultan Orhan yaptığına çok üzüldüğü için yakınlarından Şeyh Küşterî onu avutmak üzere bir perde kurdurmuş, ardından mum yakıtılarak Karagöz ve Hacı İvad şekillerini oynatıp konuşturarak bu oyunun ortaya çıkarmıştır (1974: 28-29).

Bu kendine has karakter, özellikle 17. yy. da son halini almıştır. “17. yüzyılda ise artık Karagöz’ün kesin biçimini aldığını biliyoruz. Bu yüzyılda Evliya Çelebi gölge oyunu üzerine kesin bilgiler verdiği gibi, Türkiye’ye gelen yabancı gezginler de Karagöz oyununu anlatmaktadırlar. 17. yüzyılda gölge oyunu üzerine en çok bilgiyi Evliya Çelebi’de buluyoruz. Onun kitabında ilk kez Karagöz ile Hacivat’ın adları anıldığı gibi, oyun konuları, oyunun özellikleri, perde gazelleri, çağın ünlü oyuncularını üzerine bilgileri buluyoruz” (And, 2006: 41).

Karagöz’ün halk tarafından bu kadar ilgiyle karşılanmasının temel sebeplerinden biri, Karagöz’ün bir komedi türü olması ve imparatorluk yapılmasına rağmen And’a göre özgürkücü bir karakter taşımasıdır:

(...) saltçı bir yönetim altındaki bir ülkede Karagöz sınırsız özgürlüğün temsilcisidir; bu, sansür tanımaz bir vodvilci, inancasız, yasak tanımaz, söz dinlemez bir gazetedir. Kişiliği kutsal ve eylemi dokunulmaz. Sultandan gayri imparatorlukta kimse yoktur ki bu taşlamalı davranışlardan kurtulabilsin: Başveziri yargılar, onu suçlu kılıp Yedikule zindanına kapatır, yabancı elçileri tedirgin eder, Karadeniz’in amirallerine veya Kırım’ın generallerine dil uzatır. Halk ise ona alkış tutar, hükümet onu hoşgörüyüyle karşılar” (2006: 43).

Görüldüğü üzere Karagöz’ün elinden hiçbir kurum, kuruluş ve kişi kurtulamıyor. Zira Siyavuşgil’e göre, “(...) perdede gösterilen her şey aslında halkın ruhunun meydana gelen gerçeklikle bağlantısını gözler önüne sermekten ibarettir” (1961: 34).

Karagöz’e olan ilginin diğer bir sebebi ise Tanzimat döneminde de sıkça tartışmalar yaratan ahlâka aykırı yapısıdır; ancak, çalışmamızın ilk bölümünde de belirtildiği gibi bu yapı komedyana ana bileşenlerinden biridir ve dolayısıyla da bunun ayrılmaz bir parçasıdır. And’a göre “siyasal taşlamasının yanısıra, Karagöz’ün ikinci özgünlüğünün de onun açık-saçıklığı olduğunu başta belirtmiştim. Yerli kaynaklar bu konuda susmuştur; yalnız bu konuda değil, genellikle Karagöz üzerine yerli kaynaklarda pek az bilgi vardır; bir iki yerde Karagöz’ün veya bir iki Karagöz oyuncusunun adından başka bilgiye rastlanmaz. Buna karşın, Türkiye’ye gelmiş pek çok yabancı, gördükleri Karagöz’ün açık-saçık bir oyun olduğu üzerinde durmuşlardır” (2006: 44). Bu açık-saçık karakteri ve Devlet’in ileri gelenlerine yaptığı hicivler dolayısıyla Karagöz, Batı’nın da etkisiyle 19. yüzyılda kendini sınırlamak zorunda kalmıştır: “Geçen yüzyılda, Karagöz’ün siyasal taşlama ve açık-saçıklığına karşı devlet ileri gelenlerinin tepki göstermesi, bir yandan da Batı tiyatrosunun Türkiye’ye girmesi dolayısıyla, Karagöz’ü sınırlayan bir tutumun gitgide geliştiğini

görüyoruz. Basında da, Ortaoyununa belirli bir tepki belirmişti; aydınlar Ortaoyununa olduğu kadar, Karagöz'e de karşı çıkıyorlardı. Namık Kemal bunlara 'sû-i edeb talim-hâneleri' veya 'sû-i ahlâk mektebi' ve "bunca rezaletler mektebi" diyor, bunlar yerine tiyatroya yönelmeyi salık veriyordu" (2006: 44).

Bunun yanısıra And'a göre "Karagöz ile Türk halk kültürü arasındaki derin bağı da ortaya koymak gerekmektedir. Bu komedi geleneğinin tümü, komik espiri anlayışı, satir ve paradodiden meydana gelen Türk mizahı etrafında şekillenmiştir" (1977: 48). Karagöz'ü biçimsel olarak incelediğimizde ise dört ana bölümden oluştuğunu görüyoruz. Bunlar sırasıyla şu şekildedir: "Mukaddime (öndeyiş veya giriş), b) Muhavere (söyleşme), c) Fasil (oyunun kendisi), ç) Bitiş" (And, 2006: 45). Bu bölümlerin kendi içlerinde tek tek ayrı işlevleri bulunmakta ve bir bütünlük teşkil etmekteydi:

"Mukaddime - Oyunun mukaddime bölümünde de çeşitli kesimler bulunmaktadır. İlk önce müzikle boş perdede göstermelik denilen ve çoğu kez oyunun konusuyla ilintisi olmayan bir görüntü konulur: Bir dalyan, bir saksıda limon ağacı, vakvak ağacı, vb. Göstermelik'lerin görevi henüz oyunu seyretmeye hazırlanmamış seyirciyi oyunun gerçeğine hazırlamak, onu oyunun yanılısına havasına sokmak, onda geciktirim ve merak uyandırmaktır. Göstermelik, bir ucuna gerilmiş sigara kâğıdı bağlanan *nâreke* adında bir kamış düdüğünün cırlak sesiyle kaldırılır. Bundan sonra, tefin tartımına uygun hareketlerle, seyirciye göre perdenin solundan Hacivat gelir, bir semai okur. Bunu kimi kez bir ara semaisinin izlediği olur. Burada Hacivat müziğin tartımına hareketlerini uydurarak başını hafifçe sallar. Semai bitince Hacivat 'Off ... hay Hak!' diyerek perde gazeline başlar" (And, 2006: 44-45).

Seyirciyi oyuna hazırlayan, daha iyi bir ifadeyle seyirciyi oyunun havasına sokarak merak uyandıran bu bölümden sonra ise ana karakterin ve yan karakterlerin sahneye çıkarak karşılıklı konuştukları *Muhavere* kısmı gelir:

Muhavere - Genel olarak muhavere, Karagöz oyununun iki başkişisi olan Karagöz ile Hacivat arasında geçer. Genel olarak, çünkü, *ara muhaveresi*'nde iki kişiden daha fazla kişi yer alır. Muhavere ile fasıl arasındaki başlıca ayırım, birincinin salt söze dayanışı, olaylar dizisinden sıyrılmış, soyutlaştırılmış oluşudur. Bunların görevi, Karagöz ve Hacivat gibi iki baş kişinin kişiliklerini, özelliklerini gerek ses, gerek yaradılış ve yetişme bakımından birbirine karşıt düşen özlüklerini tanıtmaktır. Bu bakımdan, Ortaoyununda Pişekâr ve Kavuklu arasındaki tekerleme ile aynı görevi üstlenir" (And, 2006: 46-47).

Buna ek olarak "(...) bir de ara *muhaveresi* vardır: bu *fasıl*'a başlamadan önce *muhavere*'yi uzatmak için kullanılan bir ek muhavere'dir. Konu bakımından bu da

fasıl'dan bağımsızdır, bununla birlikte, bu muhavere'ye üç, dört kişinin katıldığı olur” (And, 2006: 47). Bu ara *Muhavere*'den sonra ise *Fasıl* bölümüne geçilir. “*Muhavere*'den *fasıl'a* geçerken önce Hacivat gider, Karagöz de: ‘Sen gidersin de beni pamuk ipliğiyle mi bağlıyorlar? Ben de gideyim idgâha, dolaba, dilber seyrine; Bakalım, âyîne-yi devran ne suret gösterir!’ dedikten sonra perdeden ayrılır, fasıl başlar” (And, 2006: 47).

Fasıl, oyunun kendisidir, burada Hacivat ve Karagöz'den başka oyunun çeşitli kişileri bir konu ve olaylar dizisinde gözüktür, oyuna katılırlar. 17. yüzyılda belirli bir konudan çok hayvanlarla, gemilerle daha çok kopuk sahneler gösterilirken, 17. yüzyıldan başlayarak fasıl konuları belirli bir olaylar dizisine uymaya başlamıştır. Evliya Çelebi'nin saydığı oyunların çoğu günümüze dek gelmişlerdir. *Fasıl* sona erdikten sonra çok kısa bir bitiş bölümü gelir” (And, 2006: 47).

Tanımdan da anlaşılacağı üzere *Fasıl* bölümünde oyunun kendisi verilmektedir. Bu oyunlar gündelik hayattan parçalardan esinlenerek doğaçlama bir şekilde seyircinin tepkisine göre şekillenmekteydi. Zira bu oyunlar, “açık oyun” denilebilecek türde olup seyirciyle bütünleşerek şekillenebilmekteydi. *Fasıl* bölümünden sonra ise bir dahaki oyunun nerede ve ne zaman olacağını bildiren ve oyundan nasıl bir sonuç çıkarılması gerektiğini belirten *Bitiş* bölümü gelmekteydi:

“Bitiş bölümü kimi kez çok kısadır; Karagöz, oyunun bittiğini haber verir, kusurlar için özür diler, gelecek oyunu duyurur. Karagözle Hacivat oyun sırasında kılık değiştirmişlerse, eski kılıklarında perdeye dönerler, aralarında kısa bir söyleşme geçer, bu söyleşmede oyundan çıkarılacak öğrenek de belirtilir. Kimi kez de Karagözcü bu bitişe, sanki eski şiirlerdeki mahlas beyti gibi, kendini de karıştırır” (And, 2006: 47-48).

Genel olarak dört ana bölümden oluşan sıralamayı benzer bir şekilde Ortaoyunu'nda da görmekteyiz. Ancak, bu ana başlıklar bu oyun türünün yazılı bir metne dayandığı anlamına gelmemektedir. Karagöz ve devamında Ortaoyunu yazılı bir metne dayanmayan ve yalnızca belirli kalıplara sahip bir düzeneğe sahiptir. Batı'nın etkisiyle bu oyunların yazılı bir metne dayanması gerektiği fikri Tulûat tiyatrosunun doğmasına yol açmıştır. Tulûat tiyatrosu icra eden kumpanyalara ise her ne kadar dönemin koşulları gereği her ne kadar belirli mercilere yazılı bir metin sunmak zorunda olsalar da, doğaçlamaya sağdık kalıyorlardı.

Ortaoyunu ise “perde arkasında deriden görüntülerle oynanan Karagöz'e karşılık, canlı oyuncularla oynanırdı. Karagöz'den çok ayrı olmakla birlikte, havası, kişileri, oyun

dağarcığı, güldürme yöntemleri, kuruluşu bakımından bu iki oyun arasında öylesine bir yakınlık vardır ki, ikisi aynı zamanda çıkamıyacağına göre, birinin ötekinden çıktığına inanmak zorunda kalırız” (And, 2006: 49). Öyle ki, Ortaoyunu’nda Karagöz’den esintiler bulmak veya tersi bir biçimde Karagöz’de Ortaoyunu’ndan parçalara rastlamak oldukça şaşırtıcı gelebilir; ancak, daha öncede belirtildiği gibi Türk Tiyatrosu sızramalardan ziyade birbirlerini etkiyeleriyle evrim geçirmiştir. Türkmen’e göre “Karagöz repertuarındaki bütün oyunlar – birkaç istisnâ edilirse – Orta Oyunu repertuarına geçmiştir. Geçememiş olanlar hayâl perdesinin imkânlarına göre hazırlanmış olup da, sahneye uygulanması güç olan oyunlardır” (1991: 96). Dolayısıyla da “(...) hangisinin önce geldiğine karar vermek güçtür. Türklerin Karagöz, kukla gibi cansız, meddah gibi tek anlatıcılı sözlü seyirlik oyunları yanında canlı oyuncularla oynanan en bellibaşlı geleneksel tiyatrosu olan Ortaoyunu üzerine pek çok araştırma yayınlandığı halde, gene de bu tiyatro türü üzerine karanlık kalmış, çözülememiş pek çok nokta buluruz” (And, 2006: 49). Bu ortak noktalar her şeyden önce dil üzerinedir ve Türkmen’ göre “dil, diyalog yapısı ve terimler her iki oyunda müşterektir. Basit bir dil, bir halk Türkçesi ile konuşan tipler, muhâvere (dialogue) esâsına göre daimâ iki kişi olarak bulundurulurlar” (1991: 96).

Tarihsel bir bağlamda incelendiğinde ise “Orta Oyunu deyimine, ilk defa Sultan İ. Mahmut'un padişahlığı döneminde rastlıyoruz. 1833 yılında evlenen Salîha Sultan'ın düğününü anlatan Esat Efendi ‘Surnâmesin’de Orta Oyunu'ndan bahsetmektedir” (Kurtuluş, 1974: 39). Ancak daha sonra yapılan araştırmalar bu oyun türünün tarihinin daha eskilere dayandığını bildirmektedir ki Kurtuluş’a göre, “Fuat Köprülü, 1925 yılında yayımlanan ‘Türkiyyat’ mecmuasında Hafız Hızır İlyas Efendinin hatıralarına ve Evliya Çelebi'nin tasvirlerine dayanarak, Orta Oyununun çok eski zamandan berî oynandığını ispatlamaktadır. Bu oyunun, Ondokuzuncu yüzyıla kadar ismi ‘Kol oyunu’ idi. On dokuzuncu yüzyılın başlarında bu isim değişmiş, yerini ‘Orta oyunu’na bırakmıştır” (1974: 39). Başka bir deyişle Ortaoyunu tarihi isminden bağımsız bir şekilde farklı adlarla da olsa 16, hatta 15. yüzyıla kadar uzanmaktadır. And’a göre ise,

(...) Evliya Çelebi, çağının on iki ünlü oyuncu topluluğunu anlatırken, bunların dans etmek yanında, bu tür oyunlarda da usta olduklarını anlatıyor. Nitekim bu oyunlar arasında *Keştîban Oyunu*, *Amavud Kasım taklidi*, *Haraççı taklidi*, *Yuvacı taklidi*, *Gümüş arayıcı taklidi*, *Bahçe taklidi*, *Bahçevan Gürcü taklidi*, *Çingene taklidi*’ni saydıktan sonra, Yahudilerden meydana gelen Samurkaş Kolu’nu anlatırken, bu topluluğun bir oyununun, bir Çingene kadınla bir Yahudi’yi sevişirken suçüstü yakalayıp her ikisine suçlarını işkenceyle

söylettikten sonra Çingene karısının başına işkembe geçirip, eşeğe ters bindirdiklerini, suç ortağı Yahudi'yi de bir başka eşekle dolaştırdıklarını anlatıyor (2006: 50-51).

Bu kısıtlı açıklamadan, bu sahnelerin Ortaoyunu'ndaki sahnelere benzerliği rahatlıkla ortaya çıkarılabilmektedir: “(...) Evliya Çelebi yeterince açıklamada bulunmamış olmasına rağmen *Bahçe taklidi*, *Bahçevan Gürcü taklidi*, *Çingene taklidi* gibisinden taklitlerin Ortaoyunu dağarcığının başlangıcı olabileceğini kabul edebiliriz. Nitekim daha sonra *Bahçe oyunu*, hem Karagöz, hem Ortaoyunu fasıl dağarcığında yer almıştır” (And, 2006: 51). Bu oyunlardan *Bahçe Oyunu* Türkmen' göre temasız bir oyundur ve bu oyunlarda “(...) konu, basit bir entrika üzerine kurulmuş olup, asıl maksat toplum içinde kökleşmiş âdet ve inanışları tasvîr, teşhir, bâzan da hicvetmektir. Bahse konu olan inanışlar, bir yandan bütün tefeûât ve husûsiyetleriyle canlandırılmaya çalışılırken, diğer traftan Orta Oyunu'nun en renkli ve ilginç bölümü olan taklid safhası da eksiksiz olarak tekrarlanır” (1991: 12). Bu benzer sahnelere ek olarak “(...) *Haraççı taklidi* ile *Gümüş arayıcı taklidi* de III. Mustafa'nın kızı Hibetullah Sultan'ın doğumu için 1759 yılında yapılan şenliği anlatan Haşmet'in sûrnâmesinde geçen sokak güldürülerinin konularına çağrışım yapmaktadır. Nitekim söz konusu güldürülerden birisi define arayıcısını canlandırmaktadır. Gene bu sokak güldürülerinde oyuncular oyunlarını sergiledikleri dükânların önünde zorla para aldıklarından, *haraççı taklidi* de buna uygun düşmektedir” (And, 2006: 51).

Bu oyun türünün Türklere Yahudilerin vasıtası ile geçtiği hususunda And'a göre elde oldukça fazla miktarda kanıt bulunmaktadır: “Ortaoyununun eski biçimi olan kol oyununu daha çok Yahudilerin geliştirmiş olduğu üzerine pek çok kanıt vardır. Yahudiler 15. yüzyıl sonlarında ve 16. yüzyılın başlarında İspanya ve Portekiz'den Türkiye'ye gelmişlerdi” (2006: 51). Dolayısıyla İspanya ve Portekiz'den kaçmak zorunda kalan Yahudiler, kendileri ile birlikte, kültürlerinin bir parçası olan bu oyunları yanlarında getirmişlerdi. “Seyirlik oyunlarımızın üzerine en geniş bilgiyi veren eski kaynaklar 1582 yılındaki şenlikte Yahudilerin bu çeşit oyunlar sergilediklerini sık sık belirtmişlerdir” (2006: 51-52). Bu oyunların da adı geçen ülkelerde, özellikle halk tiyatrosu bağlamında geliştiği birinci bölümde anlatılmıştı: Halkın dilini konuşan ve daha çok doğaçlamaya dayanan bir oyun türünün varlığı kendini hissettirmeye başlamıştı. “Özellikle İspanya'da bu çağda bu türlü seyirlik oyunlar gelişmekteydi. Bunlara genel olarak Juglares deniliyordu. Bunlar, taklit yanında hokkabazlık gibi oyunlar da gösteriyorlardı. Nitekim Türkiye'de yakın çağlara

kadar hokkabazlık Yahudilerin elindeydi. Hokkabazlığın bizdeki biçimi Kavuklu ile Pişekâr arasındaki sözleşmeler bakımından Ortaoyununa çok benzer” (2006: 52). Bu bölgelerden kaçan Yahudilerin bizim Ortaoyunu’na benzer bir karakter taşıdığı gerçeğini Evliya Çelebi’nin eserinden öğreniyoruz: “Evliya Çelebi de Yahudilerden meydana gelen Samurkaş Kolu’nun bu türlü oyunlar oynadığını ve hokkabazlık yaptığını yazıyor” (2006: 51-52). Ahmet Vefik Paşa da *Yorgaki Dandini* uyarlamasında bir tipin ismini *Samurkaş* olarak çevirerek aslında Türk Tiyatrosu’nun kökenlerine ince bir dokunuş yapmıştır. İlerleyen bölümlerde bu örnekler, metinlerin karşılaştırılması aşamasında çoğaltılacaktır.

Ortaoyunu’nun temel özelliği Kurtuluş’a göre “(...) toplumun aksayan taraflarını, komedi potasında eriterek bir güldürü içinde seyirciye yansıtmasıdır. Bu bakımdan Orta Oyunu, bir ibret sahnesi olarak da nitelendirilir” (1974: 39). Teknik bağlamda ise “bir Ortaoyununun sahne dekoru, meydana kurulmuş, ‘Yeni Dünya’ denilen portatif, taşınması kolay, kafes şeklindedir. Aksesuar ise bir masa ve birkaç iskemleden ibarettir. Oyuncular bu dekorda oyunlarını sürdürürdü. Oyun ilk önce zurna çalınması ile başlar ve biraz sonra Orta oyununun başkışilerinden Pişekâr görünürdü. Pişekâr, selâm vererek ortaya gelir, seyircilere oyunun adını söyler ve Orta Oyununun diğer başkışisi Kavuklu’nun gelişiyile de oyun başlamış olurdu” (1974: 39).

Ortaoyunu’nun biçimsel özelliklerine geçtiğimizde ise tıpkı Karagöz gibi dört ana bölümden oluştuğu görülmektedir: “a) Öndeyiş, b) Söyleşme (*Arzbar-Tekerleme*) c) *Fasıl* (oyun) ç) Bitiriş” (And, 2006: 53). Bu bölümlerin içeriği ise şöyledir:

Öndeyiş - Zurna Pişekâr havası çalar, Pişekâr meydana gelir, iki eliyle dört bir yanı selamladıktan sonra zurnacıyla şöyle konuşur:

Pişekâr- Efendi cümleten safâlar geldiniz. (*Zurnacıya*) Amma benim pehlivanım!

Zurnacı- Buyur benim pehlivanım!

Pişekâr- Bu da hesap değil.

Zurnacı- Nedir hesabın!

Pişekâr- Borcu sıkıyor kasamın. Filanca oyunun (*oyunun adını söyler*) taklidini aldım. Çal da oyunumuz başlasın, tenezzülen teşrif buyuran zevât-ı kirâm zevkiyâb olsunlar. Buradan sonra zurna genel olarak Kavuklu havası çalar ve Kavuklu ile Kavuklu-arkası gelir. Kimi kez daha önce Zenne takımı veya çelebi gibi başka kişilerin gelip Pişekâr ile iş konuştukları da olur. Oyuna Kavuklu geldiği zaman Kavuklu ile Kavuklu-arkası (cüce veya kambur) arasında kısa bir söyleşme olur (2006: 53).

Görüldüğü üzere tıpkı Karagöz'deki giriş kısmında olduğu gibi Ortaoyunu'nda da seyirci oyuna hazırlamak, ısındırmak için müzik gibi yardımcı öğelerle birlikte bir sunuş yapılmakta ve daha sonra diğer bölüme geçilmektedir.

Söyleşme - Bu, bölüm Karagöz'deki *Muhavere* gibi oyunun en ustalık isteyen bölümüdür. Kavuklu ile Pişekâr arasında bir çene yarışıdır. Söyleşme bölümü iki kesimde gerçekleşir: Önce, Karagöz Muhaveresine benzeyen, söyleşenlerin birbirleriyle tanıdık çıkması, birbirlerinin sözlerini ters anlaması gibi güldürücü bir söyleşme, ki buna *arzbâr* devri; sonra da *tekerleme* denilen, Karagöz Muhaverelerinde de kimi kez rastlanılan, fakat Ortaoyunu'na özgü bir söyleşme. Tekerlemelerde Kavuklu, Pişekâr'a, başından geçmiş gibi, olmayacak bir olayı anlatır. Pişekâr da bunu gerçekmiş gibi dinler, sonunda da bunun düş olduğu anlaşılır (And, 2006: 53-54).

Bu bölüm söz ustalığı gerektiren bir bölüm olarak görünmektedir. Karagöz'den ayrı olarak bu bölümde, And'ın da belirttiği üzere Ortaoyunu'na özgü bir söz söyleme biçimi, yani tekerleme devreye girmekte ve bu tekerlemenin bölümdeki işlevi olayın anlatılmasına ve daha sonra bu olayın bir düş olduğunun açığa çıkartılmasına imkân tanınmasıdır. Bu bölümden sonraki bölüm ise *Fasıl*'dir:

Tekerleme sona erip, bunun bir düş olduğu anlaşıldıktan sonra Fasıl denilen asıl oyuna geçilir. Çoğu kez, Kavuklu iş aramaktadır, tekerleme sonunda Pişekâr bu işi ona bulur. Kavuklu *Hamam* oyununda aktar olur, *Pazarcılarda* sergi açar, *Fotoğrafçıda* fotoğrafçı, *Eskici Apti* veya *Kunduracı'da* eskici çırağı, *Gözlemeci'de* gözlemeci çırağı, *Yazıcı'da* yazıcı, *Büyücü Hoca'da* büyücünün çömezi, *Kağthane Sefası'nda* kahve işletir, *Fahir ile Zühre'de* vezirin mutemedi, *Ferhad ile Şirin'de* demirci, *Kızlar Ağası'nda* konağın kâhyası olur, bu arada *Gülme Komşuna'da*, *Mandıra'da*, *Bahçe'de* ev kiralar. *Ödüllü'de* Pehlivan, *Büyük Sünnet Düğünü'nde* sünnet olur. Dükkân dekorunda değişen olaylar dizisine paralel olarak ikinci bir olaylar dizisi de zennelerin Pişekâr aracılığıyla kiraladıkları evde (yeni dünyada) gelişir. Böylece çeşitli taklitler kimi kez zennelerle işi oldukları için, kimi kez dükkâna müşteri olarak gelirler, fasıl bunlarla gelişir (And, 2006: 54).

Fasıl bölümünde de tıpkı Karagöz'de olduğu gibi esas olay anlatılır. Karagöz'den farklı olarak bu bölümde “yeni dünya” denilen ve aslında seyirciyi, anlatılan hikâyenin içine almayı hedefleyen bir dekor bulunur; ancak bu dekor Batı Tiyatrosu'nda olduğu gibi gerçeğine çok benzeyen bir dekordan ziyade sembolik bir dekordur. Önceki bölümlerde Batı ile Doğu anlatısındaki farklılıklardan bahsederken Doğu anlatısının daha sembolik bir yanı olduğuna değinmiştik. Bu sembolik anlatım tarzı dekorlara kadar yansımıştır. Dekorların, anlatının seyri doğrultusunda algılanmasını sağlayan esas öğe ise haliyle diyalog ve söz ustalığıdır. Bu açıdan bakıldığında zaman Türkmen'e göre, “Orta Oyunu

san'atkârlarının, birer dil uzmanı selâhiyetiyle yeni kelimeler icâd ve ilave ederek dilimizi zenginleştirdiklerini iddiâ edemesek de, mevcûd dilin, son derece ince ayrıntılar kazanmasına hizmet ettiklerine şüphe yoktur” (1991: 82). Bu ustalık sayesinde seyirci kendini anlatının içinde bulabilmektedir. Bu bölümden sonra ise “(...) çok kısa bir bitiş bölümü gelir. Pişekâr nasıl oyunu seyircilere tanıtip sunmuşsa, oyunu bitirmek de gene Pişekâr'a düşer. Seyircilerden özür diler, gelecek oyunun adım ve yerini duyurur” (And, 2006: 54).

Kukla oyunlarından başlayarak Ortaoyunu'na kadar uzanan bu süreçte teorik bazı çıkarımlarda bulunmak ve öne çıkan bazı özellikleri vurgulamak gerekirse “Kukla, Karagöz ve Ortaoyunu kişilerinin en büyük özelliği tip olmalarıdır. Bunlar durağan ve değişmez genellemelerdir; kendi istemlerini kullanma güçleri yoktur, bu yüzden sürekli olarak kendi kendilerini yinelerler. Onlardan belli durumlar karşısında belli davranışlar bekleriz. İlişkilerinde de bir değişmezlik vardır. Kişilikleri silinmiştir, belli bir zamana oturtulmamıştır ve belirli bir geçmişleri ve gelecekleri yoktur” (And, 2006: 62). Bu oyunlardaki tip konusu oldukça önemlidir; çünkü derinliğin olan karakterlerden ziyade tiplerin sunulması evrensel kavramların işlenmesine daha müsait olup, beklenen etkinin yaratılmasında daha başarılıdırlar. And'a göre “olaylar onlara birşeyler katmaz, onlar üzerine yaşantılar bir iz bırakmadığı gibi, davranışları da değişmez. Belirme, büyüme, yaşlanma gibi zamanın birikici etkisi onları etkilemez. Belirli kusurlar, özellikler tek bir kişide büyütülmüştür. Dış ve fizik görünüşleri önemlidir, kişinin özünü tamamlar: Dramda bir kez olup yinelenmeyen tersine, tipler genelleştirilmiş ve soyutlaştırılmıştır” (2006: 62). Örneğin Molière'in *Cimri*'si zamandan ve mekândan bağımsız olarak her daim cimridir ve bu nedenle günümüzde dahi rahatlıkla oynanabilmektedir; çünkü soyut bir tiplerdir: Zaman mekân bu tiplerle damgasını vuramamış, soyut kalmıştır. Bu soyutlama ise And'a göre “(...) yalınlaştırma ve şiddetlendirme ile ya da karşılaştırma ve genelleştirme ile olur. Canlı oldukları yanılsamasını (*illusion*) yaratmazlar. Böyle tipler yoluyla kişileştirmeye *mimus*'ta, *commedia âell'arte*'de, melodramda, tulûat tiyatrosunda, günümüzde de beyaz perdede western denilen kovboy filmlerinde rastlıyoruz” (2006: 62).

Bütün bu özelliklerden yola çıkarak Karagöz ve Ortaoyunu hususunda şöyle bir sınıflamaya gidilebilir:

1) Eksen kişiler: Karagöz-Kavuklu, Hacivat-Pişekâr.

- 2) Kadınlar: Bütün zenneler.
- 3) İstanbul ağzı: Çelebi, Tiryaki, Beberuhi.
- 4) Anadolu lu kişiler: Lâz, Kastamonulu, Kayserili, Eğinli, Harputlu, Kürt.
- 5) Anadolu dışından gelenler: Muhacir (Rumelili), Arnavut, Arap, Acem.
- 6) Zımmî (Müslüman olmayan) kişiler: Rum, Frenk, Ermeni, Yahudi.
- 7) Kusurlu ve ruhsal hastalar: Kekeme, Kambur, Himhim, Kötürüm, Deli, Esrarkeş, Sağır, Aptal ya da Denyo.
- 8) Kabadayılar ve serhoşlar: Efe, Zeybek, Matiz, Tuzsuz, Sarhoş, Külhanbeyi.
- 9) Eğlendirici kişiler: Köçek, Çengi, Kantocu, Hokkabaz, Cambaz, Curcunabaz, Hayalci, Çalgıcı.
- 10) Olağanüstü kişiler, yaratıklar: Büyücü, Cazular, Cinler.
- 11) Geçici, ikincil kişiler ve çocuklar (And, 2006: 64-65).

Bir sonraki bölümde genel hatlarıyla incelediğimiz Türk Tiyatrosu'nun bu halinin, Tanzimat Dönemi ve ilerleyen dönemde Batı Tiyatrosu etkisiyle nasıl bir değişime uğradığı ve nereye evrildiği açıklanmasına çalışılacaktır.

2.3. Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu

Yukarıda belirtilen bir şekilde çeşitli evrelerden geçen Türk Tiyatrosu, Tanzimat Fermanı ile yeni bir evreye girer. Maddî koşullarda yaşanan değişim ve gelişimin üst yapı ve kurumları etkilemesi elbette kaçınılmazdır. Batı'nın gerçekleştirdiği Sanayi Devrimi'nin sağlamış olduğu ilerlemeye yetişmek isteyen Osmanlı İmparatorluğu, yalnızca ekonomik anlamda değil, kültürel anlamda da bir değişikliğin gerekli olduğunu anlamış ve bu alanda bir tür yenilenmeye gitmiştir. Ancak Kurtuluş'a göre,

Tazminatın ilânı ile birlikte batılı anlamda tiyatronun başlamış olmasına rağmen, önceleri de sayıları az da olsa bir tiyatro yaşamı vardı. Bu tiyatro yaşamı, yabancı elçiliklerde ve evlerde özel olarak sürüp gitmekteydi. 17. yüzyılda Fransız Elçiliğinde bir tiyatro yeri yapılmıştı. III. Selim de Sarayın içinde bir tiyatro yeri yaptırmıştı. 18. Yüzyılda Galata'da bir tiyatro binası yapılmış, bu tiyatrodaki çeşitli komedyalar, trajedyalar ve operalar temsil edilmiştir (1974: 47).

Bundan çok öncelerinde de, özellikle Selçuklu zamanında dramatik bir oyunun varlığına tarih vesikalarında rastlamak mümkündür. Bu vesikalara göre "(...) Anadolu'da Selçukî saraylarında Bizans İmparatorlarının taklitlerinin mevcudiyetini Bizans menbaları bize bildiriyor: Anna Komnen'den naklen Menzel'in Türk edebiyatı'nda S. 330-Lübo'da Bizans tarihinde 1116 Miladî vak'alarını yazarken, yine aynı menba'dan naklen, Selçukî sultanının sarayında Bizans İmparatoru Aleksinin hastalık bahanesiyle korkaklığını gösteren sahneler temsil olduğunu yazmaktadır" (Sevengil, 1969: 27). Dolayısıyla hem

Batılı anlamda Tiyatro hem de Türk Tiyatrosu, Tanzimat'tan önce de Selçuklu ve Osmanlı Sarayı'nda var olagelmıştır: Sevensgil'e göre "Osmanlı sarayında da kuruluşundan az bir zaman sonra böyle bir hayatın yerleşip kökleştiğini görürüz. Yüzyıllarca sürüp giden bu saray eğlenceleri arasında dram sanatı ile ilgili olanlar önemli bir yer tutar. Bunlar ananeden gelen ve eski toplum hayatımızda daima geniş bir ilgi ile karşılanmış olan halk komedileridir" (1970: 3). Aynı olguyu çeviri açısından da söylemek mümkündür; zira Tanzimat ile hız kazanan çeviri çalışmaları, Tanzimat'tan çok önce ve niteliksel bir farklılıkla icara ediliyordu. Bu konuda Ülken bu noktanın altını şöyle çizmektedir: "(...) Garp'la temas ve Garp'tan nakiller yapmak hadisesinin Tanzimat ile alakası yoktur. Ondan çok evvel başlamış, hatta Tanzimat sıralarında eskisine nazaran çok gevşemiştir. Bu birinci devirdeki nakiller yalnız coğrafya, tıp, eczacılık hakkındaki ameli eserler olduğu halde, Tanzimat devrinde daha ziyade askerlik riyaziye etrafında devlet için zaruri eserler tercüme ettirilmiştir" (Ülken, 2016: 239). Görüldüğü gibi sanılanın aksine, hem tiyatro hem de çeviri alanında Batı ile tanışıklığımız aslında Tanzimat döneminden daha eskiye dayanmakta ve niteliksel anlamda birbirlerinden farklıdır.

Tiyatro alanına geri döndüğümüzde ise görülmektedir ki Tanzimat ile birlikte Saray'ın dışında da Batı Tiyatro anlayışı ile temsiller veren Tiyatro bina, kurum ve kuruluşlarının sayısı artmıştır. Kurtuluş'a göre, "İstanbul'un en önemli tiyatro binası, Naum İtalyan Operasıydı. Ahşap olarak yapılmış bu tiyatro 1847'de yanmış, yeniden inşa edilmiştir. Sürekli olarak 1870 yılına kadar temsiller verilen bu bina, Beyoğlu yangınında ikinci defa yanmış, fakat yeniden yapılmıştır. 1847-1850 yılları arasında Beyoğlu (Pera)'nda üç büyük kahvehane tiyatro haline getirilmiştir. Daha sonra Şark Tiyatrosu, Rumeli Tiyatrosu olarak tiyatro faaliyetleri devam etmiştir" (1974: 47). Bu Tiyatro binalarında, adlarından da anlaşılacağı üzere hem Türk hem de yabancı eserler sergilenmekteydi. "Bir diğer tiyatro ise, Yeni Fransız Tiyatrosudur. 1884 yılında istiklâl caddesi üzerinde inşa edilmiştir. Bu tiyatrodaki ilk temsil edilen oyun Ahmet Mithat Efendi'nin 'Çengi' müzikalidir. İstanbul tarafında da Güllü Agop Topluluğunun temsiller verdiği 'Gedikpaşa tiyatrosu', Şehzadebaşı, Direkler arasında Millet, Ferah Tiyatroları, Üsküdar'da Aziziye Tiyatrosu, Kadıköy'de Apolion tiyatrosu vardı" (1974: 48).

Tiyatro binalarında ve Tiyatro kumpanyalarındaki niceliksel artışa rağmen belirli bir süre için Batılı anlamda bir tiyatro anlayışının benimsendiği söylenemez; zira bu tiyatro anlayışı belirli şartları ön koşuyordu. "Tiyatro edebiyatının bir memlekette muvaffak

olabilmesi için bir takım yardımcı unsurlara ihtiyaç vardır. Bunlardan birincisi sahne ve seyirci, ikincisi ise oyuncudur. Yani müellif-aktör-seyirci üçlüsü olmadan bir memleketin tiyatro edebiyatından da söz etmek bir hayli zordur” (Yalçın, 1985: 1). Dolayısıyla, dönemin şartları göz önünde bulundurulduğu takdirde, bu üç öge arasında paralel bir gelişim olduğunu söylemek mümkün değildir. Zira And’a göre “Karagöz, Meddah Ortaoyunu ile koşullamış Türk seyircisi bu yepyeni seyir türünü anlayıp değerlendirmesi beklenemezdi” (1972: 82). Dolayısıyla da “Tanzimatla beraber aktör ve seyirciyi hazırlamadan karşılaştığımız tiyatro, başlangıcından itibaren uzun bir müddet Osmanlı sosyetesine yabancı kalmıştır. Bu sebeble tiyatro okunmak için yazılan bir edebiyat nevi mesabesinde kalmıştır. Tiyatro yazarlarımızın da tiyatro ve sahne tekniğini tam manasıyla kavramadan tiyatro yazarlığına teşebbüs etmeleri yazılan piyeslerin kalitesine tesir etmiştir” (Yalçın, 1985: 1). Bu ilk aşamada görülüyor ki, Osmanlı aydınları arasında dahi bu konuda kabiliyetli yazarlar bulmakta güçlük çekilmektedir. “Bütün bunların yanında bilhassa halk tabakası arasında tiyatro ve tiyatro terminolojisinin adeta büyük bir yadırgama ile karşılandığını görmekteyiz” (1985: 1). Aydınlar arasında böyle bir yetersizliğe paralel olarak Osmanlı tebaası da bu yeni tür karşısında bocalamaktadır. Dolayısıyla, “Her şey sıfırdan başlamıştı. Oyuncusu, yöneticisi, oyun yazarı nasıl yepyeni bir dünyaya pencereyi aralıyorlarsa, seyirci de onlarla birlikte bu yeni yaşantıyla tanışmak, onu sevmek için bir başlangıç yapmak zorundaydı. Karagöz, Meddah, Ortaoyunu ile koşullanmış Türk seyircisinin, bu yepyeni seyir türünü birden anlayıp değerlendirmesi beklenemezdi” (And, 2006: 68-69).

“Memleketimizde ilk tiyatro faaliyeti İstanbul’da sefarethanelerin tertipleedikleri hususi günlerde yapılan salon temsilleri ile başlamıştır. III. Ahmet devrinde Fransız sefiri *Bonac* yazdığı sefaretnamesinde kendi devrinde bir komedinin sahnelendiğini söylemektedir” (Yalçın, 1985: 1). Bu açıdan bakıldığı zaman Tiyatro ile ilk temasların kapalı bir çevrenin içinde gerçekleştiği görülmektedir. Dolayısıyla Batı Tiyatrosu’nun Osmanlı’ya gelişi yukarıdan inme bir görünüm sergilemekte ve bu konuda Osmanlı İmparatorlarının elini taşın altına koyduğu söylenebilir. Yalçın’a göre “bu kapalı çevrelerde oynanan, muhtevasının ne olduğunu kesinlikle bilmediğimiz piyeslerden sonra Avrupalı tiyatro neveleri ile ilk münasebetimiz 1842 yılına isabet etmektedir. Gerek *Ceride-i Havâdis*’te, gerekse diğer bazı kaynaklarda *Venedikli Cüstinyan*’ın Galatasaray’daki Fransız Tiyatrosu’nda bir İtalyan trupunun İtalyanca komedi temsil ettiğini, bu temsilin tercüme edilmiş hülâsasının ise, ‘dört yol ağzındaki kitapçı *Dubois*’nin dükkanında

satıldığını’, öğreniyoruz” (1985: 2). Bu kapalı çevrenin içinde sergilenen oyunlar daha sonra dışarı taşmış ancak yine de bu oyunlar Türkçe değildir ve Türklerin ikamet ettikleri yerlerden uzak yerlerde oynanmaktadır. “İlk tiyatrolar ve tiyatro gösterimleri Türklerin yoğun oldukları İstanbul yakasında değil de Beyoğlu’nda başlamıştı. Oyunların çoğunlukla yabancı dilden olduğu, üstelik yolların ve taşıtların gelişmemişliği, ayrıca güvenlik bakımından da gece sokağa çıkmanın tehlikeli olduğu düşünülünce, ancak çok yürekli kimseler tiyatroya gitme serüvenini göze alabiliyordu” (And, 2006: 69).

Atılan bu ilk adımların, bu eserlerin Türk seyirciden ziyade azınlıklar için yapıldığı düşünülmektedir. Zira Yalçın’a göre “Avrupa’dan gelen muhtelif tiyatro truplarının 1845’den itibaren Beyoğlu’nda Hristaki pasajındaki *Naum Tiyatrosundaki* trajedi, komedi, opera ve operetlerine umumiyetle levantenler, ekalliyetler, yabancı memleketlerin temsilcileri ve nadiren Avrupai hayat tarzına özenen Türkler gidiyorlardı” (1985: 2). And’a göre ise “İstanbul’un Türk kesimi yakasına tiyatro yapılması oldukça eskidir. Ancak burada Türkçe tiyatro gösterilmesi daha sonra gerçekleşmiştir. Bununla birlikte Gedikpaşa’daki Osmanlı Tiyatrosu’nun temsillere başlaması Güllü Agop’tan öncedir. Güllü Agop yönetiminde gösterimler İstanbul yakasında kalıcı ve sürekli olarak başlayınca, bu kez Beyoğlu yakasında bulunanların buralara gitmesi güçleşti” (2006: 69). Güllü Agop ile kalıcılığa başlayan tiyatroya seyircinin ilgisi de artmaya başlar. Güllü Agop ile bu gösterimlerin kalıcı olmasının esas sebeplerinden bir tanesi her şeyden önce Saray ile olan yakın ilişkileri ve Saray’dan aldığı tekdir. “(...) Bununla birlikte Ahmet Vefik Paşa’nın bir yabancı dostu yazısında Beyoğlu’nun tiyatro meraklılarının geceleyin uzun yolu da göze alarak Gedikpaşa tiyatrosuna sık sık gittiklerini yazıyor. Ayrıca İstanbul yakasının Türk tiyatro toplulukları Beyoğlu ve İstanbul’un başka yörelerinde de gösterimler veriyorlardı” (2006: 69).

Görüldüğü üzere tiyatroya yoğun bir ilginin olduğu göze çarpmaktadır ve bu oyunları seyredilebilir için insanların bazı tehlikeleri göze bile aldığı aşikârdır; ancak yine de Batı Tiyatrosu’nun yukarıda sözü edilen öğelerinin birbirleriyle olan paralel gelişimi sağlanamamıştır. Zira And’a göre “tiyatroların içinde çeşitli nedenlerle kavga ve gürültü eksik olmuyordu. Kimi kez sahnedeki dinsel bir durum ya da yorum üzerine gürültü çıkıyordu. Ya da arkadaki seyircilerin görünüşüne engel olan kadınların şapkaları yüzünden bir tartışma çıkmış, polis işe karışmış, gürültü edenleri zorla çıkartmak istemiş, gösterim durmuş, tiyatro da geçici olarak kapatılmış oluyordu. Hükümet bu tür olayları

önlemek için ya tiyatroyu kapatıyor, ya da arada bir yönetmelikler çıkarıyordu” (2006: 69-70).

Karagöz ve Ortaoyunu ile oyunun her zaman içinde olan ve oyun süresince serbest olmaya alışkın Osmanlı seyircisinin, bu yeni türün gereklilikleri karşısında bu tarz davranması elbette şaşılacak bir durum değildir. Seyircinin bu yeni türe alışabilmesi için belir bir zaman geçmesi ve dışardan bir müdahale gerekiyordu. Bu dışarıdan müdahale de elbette Saray’dan gelmişti: “Buna göre seyirciler salona silah, değnek, şemsiye ile ve sarhoş olarak giremeyecekler, sigara içilmeye ayrılmış yerlerin dışında sigara içmeyecekler, tiyatroya küçük çocuk getirenler çocuklarının aykırı davranışlarından sorumlu tutulacaklar, ıslık çalmak, bağırıp gürültü etmek, düzen bağına ve görgüye aykırı davranışlarda bulunanlarla, oyunların gerektiği gibi oynamasına engel olanlar tiyatrodan atılacaklar, yasaklara uyulmaması durumunda düzeni kolluk kuvveti sağlayacaktır” (And, 2006: 70).

Bunun yanı sıra bazı Devlet adamları halkı bu yeni türe alıştırmak için özel bir çaba sarf ediyordu. Bunların başında Ahmet Vefik Paşa geliyordu. Paşa Milliyet gazetesinin *Türk Büyükleri* ekinde belirtildiğine göre “Bursa’da dört yıla yakın valilik etti. Burada bir tiyatro kurdu. İstanbul’dan tanınmış oyuncular getirtti. Bütün memurları (müftü dâhil) tiyatroya abone ettirdi. Molier’den çevirdiği ve adapte ettiği piyeslerini burada oynattı. Kahvelerde rasladığı işsiz güçsüzleri bstonu ile kovalıyor, tiyatroya getiriyordu”(1982: 129). Bu özel çabalar, And’a göre sözü edilen Devlet adamlarının zaman zaman görevinden azledilmesine bile neden olabiliyordu: “Ahmet Vefik Paşa’nın Bursa Valiliğinden azli, gazetelerde yer almıştı. Bu haberlere göre, Paşaya yöneltilen suçlamalar arasında, halkı zorla tiyatroya gönderdiği, ancak kendisi el çırpıtığında halkın alkışlamasına izin verdiği, kendisi alkışlamamış da halktan biri oyunu veya sanatçıyı alkışlamışsa Paşanın o kişiyi uluorta azarladığı yer alıyordu” (2006: 70-71). Paşa’nın azledilmesine neden olan bu çabaları ise boşa çıkmamıştı: “Ahmet Vefik Paşa böyle zorlamaya dayalı davranışlarının yanısıra, aslında sanat bakımından halkı iyiye, güzele alıştıırıyordu. Nitekim Bursa’daki söz konusu tiyatro çalışmalarında önemli payı olan Ahmet Fehim Efendi, anılarında, Paşanın Moliere gibi önemli yazarların değerli eserlerine sürekli yer verdiğini, Bursa halkının bunları başta yadırgadığını, Paşa Bursa’dan ayrılınca topluluğun melodramlar, hafif eserler oynadıklarını, ama sonraları halkın yalnız Paşa’nın çevirdiği değeri olan eserleri sevdiğini anlatıyor” (2006: 70-71).

Bu devlet adamlarının çabaları yalnızca halkı tiyatroya götürmekle sınırlı değildi. Kendileri de birer yazar ve çevirmendiler aynı zamanda. “Batılı anlamda Türk Tiyatrosunun oluşmasında büyük gayret ve emek sarf edenler; Şinasi, Ziya Paşa, Ahmet Vefik Paşa, Ali Bey ve Namık Kemal'dir. Bu yazarlarımız, batılılaşma hareketinde millî değerlerimize sahip çıkmasını bilmişler ve Batı medeniyet ve kültürünün sentezini yaparak faydalı yönlerini tiyatromuza kazandırmaya çalışmışlardır” (Kurtuluş, 1974: 51).

Karagöz ve Ortaoyunu'na alışkın Osmanlı seyircisinin Batı'dan gelen tiyatro anlayışını bir anda benimsemesini beklemek elbette mümkün değildir. Bu, elbette oyun yazarları ve oyuncular için de geçerlidir. Doğaçlama üzerine kurulu bir anlayıştan tamamen farklı bir biçimde yazılı metine dayanan bir anlayışa geçmek belirli bir süre ve çaba gerektirmektedir. Bu çabayı belki de en çok, Molière'in bütün eserlerini çevirmiş, ancak yalnızca 19 çevirisine ulaşabildiğimiz Ahmet Vefik Paşa sergilemiştir. Ahmet Vefik Paşa, hem bir devlet adamı, hem çevirmen, hem de aydın olarak katkısı büyüktür. Bir sonraki bölümde ise bu devlet adamının hayatı, yaşadığı döneme katkılarının ve kişiliğini, konumunu ortaya çıkaran Osmanlı kurumlarının bir özeti verilerek bunların birbirleriyle diyalektik ilişkisi üzerinde durulacaktır. Bu özet sayesinde de *Yorgaki Dandini* uyarlamasının önemi ortaya çıkarılacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

OSMANLI'DA ÇEVİRİ FAALİYETLERİ VE AHMET VEFİK PAŞA

Bir çeviri metin incelinirken, çeviri metin çevirmeninden ve dolayısıyla çevirmenin yaşadığı dönemden, dönemin çeviri dizgesinden bağımsız düşünülemez. Bu nedenlerden dolayı bu bölümde Ahmet Vefik Paşa'nın hem hayatı hem de yaşadığı dönemin genel özelliklerine değinilmiştir.

3.1. Ahmet Vefik Paşa ve Dönemi

Ahmet Vefik Paşa, yaşadığı dönemin koşullarının farkında olan ve bu dönemi daha ileri bir seviyeye taşımak için hem dramatik yazın alanında hem devlet idaresinde, yeri geldiğinde görevini tehlikeye atacak derecede cüretkâr adımlar atabilmiş bir devlet adamı ve aydındır. Bunun yanı sıra, Ahmet Vefik Paşa, bu dönemin bir ürünüdür ve dolayısıyla da Paşa üzerine yapılan her türlü inceleme ve araştırma dönem üzerine yapılmış bir araştırma sayılabilir. Paşa'nın dönemi kendine has bir dönemdir ve bu kendine has dönemin her dönemde olduğu gibi olumlu ve olumsuz yanları vardı. Olumlu yanı yeni bir şeylerin orta çıkmasına müsaade eden bir dönem olması, olumsuz yanı ise bu yeni şeylerin ortaya çıkışındaki zorluk olarak düşünülebilir. Bu yenilik de Batı'dan geliyordu ve özellikle Batı'nın kültür kurumlarına içkin bir yenilikti bu: “Yeni bir düzenin olanaklarına dört elle sarılacak, etken hale getirecek bir kuşak çok yönlü bir çabayla Batılı kültürün toplumun geniş kütlelerine gene Batılı kültür kurumlarıyla daha yaygın olarak duyurulacağı inancındaydılar” (Tolun, 2007: 10). Bu inancın tohumları Tanzimat öncesine kadar uzanıyordu Tolun'a göre: “Tanzimat öncesi dönemin sayıca az aydınları bilim ve sanat dallarındaki çabalarıyla da alt yapıyı bir derece etkileyebilmişlerdi. Oysa olayların akışına kişisel yön vermede çabaların daha da büyük olduğu bir dönemdir Tanzimat” (2007: 10). Dolayısıyla Batı'nın kültür kurumlarına içkin bu yeniliğin Osmanlı da yeşermesi, alt yapıda gerçekleşen bir değişimden ziyade aydınlara kişisel çabalarının üst ve alt yapıyı değiştirme çabasından kaynaklanmaktadır. Bu aydınlara en önemlilerinden birisi ise Ahmet Vefik Paşa'dır.

“Ahmet Vefik Paşa (3 Temmuz 1823-2 Nisan 1891) Türk yazınına, öncelikle Türk tiyatrosuna gerek kalemiyle, gerek eylemiyle ölçsüz yararlıkta bir kişidir. Fransız

kültürüyle erken karşılaşması yanı sıra Tercüme Odası'nda başçevirmenliğe kadar yükselmesi, yurt dışına defalarca çıkışı Batı uygarlığıyla ilişkilerini sürdürmesi yönünden ilginçtir” (Tolun, 2007: 10). Tolun’un da belirttiği gibi Paşa’nın Batı ile, özellikle Fransız kültürüyle tanışıklığı çocukluk dönemine kadar uzanmaktadır. Tülbentçi’nin belirttiğine göre Amet Vefik Paşa, “(...) babasının 1834’te Mustafa Reşit Paşa ile Paris’e gitmesi üzerine, orada St. Louis Lisesi’ne devam etti. O devirde zeki, uyanık ve hareketli bir Türk çocuğunun temel batı kültürü ile yetişmesi bulunmaz bir fırsattı, lisanını ilerletti” (1981: 48). Bu tanışıklık Ahmet Vefik Paşa’ya bu kültür hakkında enikonu bilgi edinmesine imkân vermiş ve Ahmet Vefik Paşa, bu sayede bu kültürü eleştirel bir süzgeçten geçirmeyi başarabilmiştir. Bu eleştirel tutum devlet idaresinden yazın alanına kadar uzanan bütün alanlarda etkili olmuştur. Tolun’a göre Amet Vefik Paşa’nın “dil konularında bilimsel çalışmaları, belirli tutumuyla öncülüğünü yaptığı Batı uygarlığını benimsetme çabasına, yeni yeni uyanan geniş anlamlı ulusalcılığı katarken, aynı paralelde, tiyatro sevgisiyle, Moliere'in on altı oyununu Türkçeye çevirdiğini biliyoruz” (2007: 10). Ahmet Vefik Paşa’nın çevirdiği eserler yalnızca birer metin olarak kalmamış ve Ahmet Vefik Paşa’nın Bursa’da Vali görevinde bulunduğu zamanlarda sahnelenmiştir. Sahnelenen oyunlarda Paşa hem oyuncuların hem de seyircilerin eğitimi ile yakından ilgilenmiş ve gerekli gördüğü yerlerde müdahalelerde bulunmuştur. Çevirdiği metinler ayrıca o dönemde yazın ve çeviri anlamında verimli tartışmaların yaşanmasına yol açmıştır. Tolun’a göre,

Yazınımızda önemli bir yer tutan çeviri işlemlerinin Tanzimat dönemine rastlayan zaman diliminde kopardığı fırtına hemen hemen bütün yazarların katılmasıyla ortalığı kasıp kavurmuş, Ahmet Mithat Efendi'den Namık Kemal'e kadar her kalem ustasının, kanılarını yer yer acı eleştirilerle belirtmesine yol açmıştır. Çeviri nasıl olmalı, serbest çeviri mi yapmalı? yoksa yakın çeviri mi iyidir? soruları etrafında hemen karşıt iki grup belirmiş ve birbirlerini didikleme didikleme kıyasıya bir savaşıma girişmişlerdir (2007: 10).

“Tanzimat Dönemi'nin yoğun ortamında, yaşantısının kendisine hazırladığı olanaklarla dilbilimcilerin ikidilli (Türkçe - Fransızca), hatta çokdilli (Türkçe - Fransızca - İngilizce - Arapça - Farsça) diye tanımladıkları bir insandır Ahmet Vefik Paşa. (Tolun, 2007: 10). O, yalnızca bildiği dillerle değil, yaşantısı ve nevi şahsına münhasır kişiliği ile de tanınmaktadır. Ahmet Vefik Paşa’nın Molière’e büyük bir ilgi duyması bir tesadüf değildir. Ahmet Vefik Paşa, Molière ile bir yakınlık kurmuştur; öyle ki, ikisi de keskin bir zekaya sahip ve hiciv alanında oldukça başarılıdırlar. Bu özellikleri Paşa’nın hayatı yakından incelediğinde daha iyi görülecektir.

Doğum tarihi ile kesin bir bilgi olmamasına karşın “Ahmet Vefik Paşa 23 Şevval 1822 de İstanbul’da doğmuştur. Doğduğu tarih memleketin çok karışık, çok kanlı bir zamanı idi. Yeniçeri azgınları muharebelerden kaçışıyor, yurdun içinde türlü azgınlıklar, türlü salgınlıklar yapıyor. Halkın canını burnuna getiriyorlardı” (Hikmet, 1932: 5). Görünürde talihsiz bir dönemde dünyaya gelmiş gibi görünen Paşa ileride uzun bir süre bu döneme etkide bulunacaktır. Zira “*Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*’ne Ahmet Vefik Paşa maddesini yazan Ömer Faruk Akün, Ahmet Vefik Paşa’nın çalışmaları için şu yorumu yapmaktadır: ‘*Ahmet Vefik Paşa’nın bilinmiş yahut unutulmuş hizmetlerle dolu devlet adamlığı yanında kültür ve edebiyat hayatımızda, bilhassa millî düşünce bakımından, tarihten dile ve hatta tiyatroya kadar kendini bir öncü durumuna getiren değişik kollarda mühim faaliyet ve çalışmaları vardır*” (Gülensoy, 2007: 3). Görüldüğü üzere Ahmet Vefik Paşa’nın Osmanlı kültürüne yaptığı katkılar geniş bir alanı kapsamakta ve bu alanlarda bir öncü olarak görülmektedir. Bu özellikleri nasıl kazandı ise Paşa’nın çocukluk hayatı incelendiği takdirde daha iyi anlaşılacaktır.

“Ahmet Vefik henüz üç yaşlarına girmişti ki (Vak’ai Hayriye) denilen ilk kuvvetli askerî ıslahat baş gösterdi. Yeniçeri ocağı ortadan kaldırıldı. Yapılacak işlerin en gücü, ve en gereklisi sayılan bu iş nihayet muvaffakiyetle yapılmıştı. Artık Türkiye de nizam intizam tanır, memleket namus bilir bir askere malik olmuştu. Asıl esaslı ıslahat bundan sonra başlayacaktı” (Hikmet, 1932: 5).

Yaşamı boyunca devletin çeşitli kademelerinde görev yapacak olan Ahmet Vefik Paşa, “1831 tarihlerinde daha dokuz yaşlarında iken (Mühendishanei Berri) ye verildi. Çok keskin olan zekâsı ve çok canlı olan çalışması sayesinde bütün hocalarını memnun eden Ahmet Vefik burada çok kalamadı. Üç sene sonra (1834) te tahsilini bitirmeden çıkmaya mecbur oldu” (Hikmet, 1932: 6). Okuldan ayrılmasının asıl sebebi dedesi Mustafa Reşit Paşa’nın Paris nezaretine tayin olmasıydı: Hikmet’in belirttiği üzere “Mustafa Reşit Paşa Paris sefiri tayin edilmişti. Vefik Paşanın babası Ruhuddin Efendi de onunla beraber Parise gidiyordu. Oğlu Ahmet Vefik’ı de beraberinde götürüyordu. Çocuğu tahsilinden ayıran bu gidiş görünüşte fena gibi idiyse de hakikatte çok iyi idi. Çünkü memleketin dil bilir insanlara çok ihtiyacı vardı. Sonraları yapılan bütün ıslahlar, bütün yenilikler hep Avrupa örnek tutularak yapıldığı için dil bilenlerin kıymeti çok olmuştu. Sadece dil bilmekte kâfi değildi. Milliyeti, Türklüğü unutmamak ta gerekti” (1932: 6). Dolayısıyla, Ahmet Vefik Paşa daha çocuk yaşta iken hem Avrupa kültürüne hem de Osmanlı kültürüne dışarıdan

bakma imkânını bulmuş ve iki kültürü karşılaştırarak eleştirel bir bilinç geliştirebilmiştir. “İstanbul’a döndüğünde ise Oral’ın belirttiği gibi “(...) Babiâli Tercüme Odası’nda çalışmaya başlar. Üç yıl bu görevde kalır, 1840’ da elçilik kâtibi olarak Londra’ya gönderilir” (1978: 3).

Ahmet Vefik Paşa’nın asıl gelişimini sağlayan esas öğeler hem dile yatkınlığı hem de okumaya olan ilgisiydi. Hikmet’e göre “candan okuyor, candan çalışıyor, candan öğreniyordu. Arkadaşları arasında kazandığı mevkiî görenler hayret ediyorlardı. Hocaları Ahmet Vefik’ı dil hususunda bir Fransızdan farkedemiyorlardı. O kadar eyi, o kadar doğru ve temiz konuşuyordu. Esasen yaradılışı tuhaflığa da mail olduğu için taklit yollu başlayarak tıpkı bir Fransız gibi Fransızcanın telâffuzunu elde etmişti. Bu hususta istidadı da pek kuvvetli idi” (1932: 6).

Dil konusundaki yeteneği ona yalnızca tek bir dili değil, diğer Avrupa dillerini, hatta sönmeye yüz tutmuş dilleri bile öğrenmesine imkân sağlamıştır. Oral’a göre Ahmet Vefik Paşa, “(...) yirmisine gelene dek Latince, Fransızca İngilizce öğrenmiş; Paris’te, İngiltere’de yüzlerce oyun seyretmiş, Batı tiyatrosunun kaynağına eğilmiş, edebiyat ve tarih bilgisini geliştirmiş, batının tüm klasiklerini okumuştur” (1978: 3). Hikmet’e göre ise dil konusunda “sade Fransızca ile kalmadı. İtalyancayı da öğrendi. Eski dillere merak sardı, Lâtinceyi ve Eski Yunancayı da elde etti. Bütün bunları kolayca okuyup anlayacak kadar meleke ve malûmat sahibi oldu” (1932: 6). Denebilir ki, Ahmet Vefik Paşa’nın küçük yaşta memleketi İstanbul’u terk etmesi bir çocuk için üzücü olsa da hem bireysel gelişimi hem de daha sonra memleketinin kültürüne yapacağı katkılar dikkate alındığında toplumsal fayda açısından oldukça yararlı olmuştur. Zira Hikmet’e göre “Vefik’in Fransada kalması bu cihetlerden çok hayırlı olmuştur: Bir dakika boş kaldığı yoktu. Haylazlık nedir bildiği yoktu. Oyunu, eğlenceyi de çok severdi. Çok alaycı idi. Fakat bütün bunların arasında ciddiyetini korumağı, çalışılacak zamanlarda herkesten ziyade ve eyi çalışmağı da herkesten eyi bilirdi” (1932: 7). Dolayısıyla çalışmak daha doğrusu ciddiyetle çalışmak ve kendisine sunulan imkânları iyi değerlendirmek Ahmet Vefik Paşa’nın mizacıydı ve bu mizacını ona devlet idaresinde yönetici konumuna gelmesine yol açmıştır. Şeref’e göre Paşa, “(...) temiz, doğru, bilgisi geniş, sert, vatanperver, heybetli bir sima idi. Fransızcayı ve Farisîyi pek güzel söyler ve telâffuzda millî edayı gösterirdi. Mütaleaya meftun olduğundan pek çok eser ve kitap gözden geçirmiş ve okuduğu şeyler kuvvetli hafızasından ihtiyarlığında bile silinmemiştir” (1950: 114). Kuvvetli hafızasına vurgu yapan

Hikmet göre ise Ahmet Vefik Paşa “bu tabiatini ihtiyarladığı zamanlara kadar muhafaza etmiştir. Reşit Paşa gibi kuvvetli ve idareli hakikî bir siyasînin ve ciddî bir vezirin terbiyesini görerek büyüyen Ahmet Vefik, Sultan Mahmud’un son zamanlarında 1837 de (Sen Lui) lisesini bitirerek İstanbul’a dönmüştü. Böyle lisan bilen, çalışkan gençlere olan ihtiyaç çok büyüktü. Ahmet Vefik te hemen Babiâli tercüme odasına kaydedilmiş ve kendisine Hâcegânlık rütbesi verilmişti. Artık Ahmet Vefik Efendi memuriyet hayatına atılıyordu” (1932: 7).

Artık bir devlet memuru olan Ahmet Vefik Paşa yeni bir döneme tanıklık ediyordu ve bu yeni dönemin yeni koşulları da Paşa’nın önünü açıyordu. Hikmet’in belirttiği üzere bu yeniliklerin kapsamı ise her alana uzanıyordu: “Memleket her sahada bir yenilik âlemine giriyordu. Askerlikle başlayan bu değişiklik şimdi adliye, maliye, maarif sahalarına da teşmil ediliyordu. İşte tam bu sıralarda, 1840 tarihlerinde bu zeki ve lisan bilir genci; Ahmet Vefik’i da Londra’ya sefaret kâtipliği ile gönderiyorlardı. Rütbesini de yükseltmişler ‘Rabia yapmışlardı’ Bu gayretli genç her gittiği yerde istifadeden geri kalmayordu. Londra’da derhal İngilizceyi öğrenmeğe başlayıp az zamanda lisanı elde etmişti. Zaten lisana olan istidadı çok kuvvetli idi” (1932: 7). Dil yeteneğini yalnızca devlet işlerini halletmek veya günlük hayatını idame etmek için kullanmıyordu. Öğrendi dilde kitapları büyük bir ciddiyetle okuyor ve bundan bazı çıkarımlarda bulunuyordu.

Hikmet’e göre “gendisi için, genç yaşında Avrupa’da bulunmanın pek büyük tesirleri ve faydaları oluyordu. İki sene sonra hususî memuriyetle Sırbistana gönderildi. Dönüşünde tercüme odası birinci sınıf kâtipliği ile yolcu pasaportları muayenesine müdür tayin edildi. Bir sene kadar da burada kaldı. Ertesi yıl tâbiyet tefriki gibi bazı işler için memur edilerek İzmir’e gönderildi. Hasılı bir hayli dolaştıktan: sonra Saniye rütbesile birinci mütercim oldu” (1932: 8). Ahmet Vefik Paşa’nın birinci mütercim olduğu Tercüme Odası, Osmanlı aydınlarının yetişmesinde çok önemli bir yere sahiptir ve bu çalışmada ayrı bir bölüm olarak ele alınacaktır.

3.2. Babiâli Tercüme Odası

Osmanlı’nın yükseliş dönemlerinde çeviri faaliyetleri İmparatorluk’un politikasına uygun bir biçimde yapılıyordu. Ağıldere’ye göre “XVIII. yy. Avrupa”ında yabancı dil olarak Türkçenin öğrenimi geçen yüzyıllara göre günün sosyo-politik ve ekonomik

koşullarına uygun olarak yaygınlaşmaktaydı. Avrupa devletlerinin üç kıtaya yayılmış Osmanlı İmparatorluğu ile elçilikleri aracılığıyla yürüttüğü ticari ve diplomatik ilişkiler, söz konusu elçiliklerde çalışan görevliler ve tercümanlar tarafından Türkçenin yabancı dil olarak öğrenimini zorunlu kılmaktaydı” (2010: 694). Başka bir ifadeyle, İmparatorluk politikası tıpkı günümüzde olduğu gibi baskın kültürün dilinin öğrenilmesini zorunlu kılmaktadır. Dolayısıyla elçiliklerde görev yapan tercümanların çoğu yabancı kökenli olmaktadır. “Osmanlı İmparatorluğunda Divan-ı Hümayun veya elçiliklere bağlı doğu dilleri mütercim-tercümanlarına batı dillerinde ‘drogman’ adı verilirdi. Söz konusu tercümanlar çoğu zaman hizmet ettikleri devletin uyruğunda olmazlardı” (2010: 694). Bu durum daha sonra yaşanan gelişmelerden de anlaşıldığı üzere sakıncalı bir durum olmakla birlikte, Tercümanların elde ettikleri imtiyazlar sayesinde uzun bir süre varlığını sürdürebilmiştir. “Divan-ı Hümayun tercümanları Osmanlı İmparatorluğu ile Avrupa devletleri arasında köprü görevini yürüten ve elçiliklerden gelen her türlü evrakı ilk elden çevirmekle yükümlü olan birçok dil bilen ve batı kültürünü yakından tanıyan kişilerdi” (2010: 694). Bu kurum daha sonra belirli bir azınlığın tekeline girmiştir: “XVII. yy. ortalarından XVIII. yy. a kadar Divan-ı Hümayun tercümanlığını Fenerli Rum aileler üstlenmiştir” (2010: 695). Bunun yanı sıra Osmanlı İmparatorluğu’nda eyalet tercümanları, müessese tercümanları ve yabancı elçilik ve konsolosluk tercümanları görev yapmaktaydı (Bağış, 1983: 19).

Bağış’a göre Fenerli Rum ailelerin tekeline, 1821 yılında II. Mahmud tarafından son verilmiştir; zira Divân-ı Hümayun’da tercümanlık yapan kişilerin durumu, gerek sadrazamın yabancı devlet temsilcileri ile yaptığı görüşmeleri tercüme etmesi ve gerekse, devletin takip ettiği politikanın en gizli noktalarına bilmesi nedeniyle oldukça hassastı (1983: 21) ve “(...) XIX. yy. başında meydana gelen Rum ayaklanmaları nedeniyle, Divan-ı Hümayun tercümanlığı yapan Rum ailelerine duyulan güven sarsılmıştır. Bu nedenle, II. Mahmut’un isteğiyle Bab-ı Ali’nin bünyesinde Türk-Müslüman tercümanlar yetiştirmek amacıyla 1821’de Tercüme Odası kuruldu” (Ağildere, 2010: 695). Tercümanlık açısından açılan bu boşluğu doldurmak zorunda kalan İmparatorluk, kendi tercümanlarını yetiştirmeye başlar. Buradan yetişen tercümanlar tıpkı Ahmet Vefik Paşa’da olduğu tercümanlık vasıflarının ötesine geçerek birer Osmanlı aydını durumuna gelmiştir; öyle ki “Türk aydını terceme odasında doğdu” (Küçük, 1990: 429) önermesi, dönem ve dönemin aydınları bağlamında oldukça yerinde bir önermedir. Dolayısıyla bu Oda’nın işlevi yalnızca bu Oda için çeviri yapmaktan öte bir anlam taşımaktadır. Balcı’ya göre

“Tercüme Odası’na tercüme edilmek üzere verilen evrakın dışında bir görevi de İmparatorluğun ilk Resmi gazetesi olan Takvim-i Vekayi’nin Fransızca’ya çevrilmesidir. Takvim-i Vekayi’ daha önce Bulak Bey tarafından Fransızca olarak çıkarılıyordu. Bulak Bey’in ölümünden sonra Takvimhane’de ve Fransızca nüshanın tercüme işi Divan Tercümanlığı’na verilmiştir” (Balcı, 2006: 121). Bunların dışında devlet idarelerinde de görev almışlardır:

Tercüme Odası personeli Oda’daki görevlerinden başka gümrüklerde, pasaport memurluklarında, tahrir-i emlak ve nüfus sayımlarında, diplomatik müzakerelerde, tefrik-i tebaa maddelerinde, tahkik-i ahval memurluklarında gayrimüslim Osmanlı vatandaşlarının birbirleri arasındaki meselelerde, Rumeli teftişinde, devlet memurlarının yolsuzluklarında, Kırım Savaşıyla birlikte yabancı Orduların tercümanlıklarında, donanmada, maarifte, Osmanlılıkta, telgrafçılıkta, Maliye’de, istikraz meselelerinde, vilayet politika memurluklarında, Lehli Mültecileri ile ilgili olaylarda, Islahat Fermanı’ndan sonra Maraş ve Adana’da ortaya çıkan olayların soruşturmalarında görevlendirilmişlerdir (Balcı, 2006: 121-122).

Bu özelliklerinin yanında Oda’nın daha öncede bahsedildiği gibi devlet yönetiminde görevlendirmek üzere belirli niteliklere sahip memurlar da yetiştirmesi gerekiyordu ve bu anlamda Oda bir okul sayılabilir ve bu nedenle,

Babîali Tercüme Odasında verilecek derslerde uygulanacak esaslara dair ise 9 maddelik bir nizâmnâme hazırlanmıştır. Nizâmnâmeye göre kalemdeki memurlar, kendi seviyelerine göre istedikleri sınıflara kayıt olabileceklerdi. Fransızca’da yeterli olanlar ile yazı işleriyle uğraşanlar derslere girmek zorunda olmayacaklar, ancak tercümede ‘liyakat ve İktidarları’ olmayanlar ise mecbur tutulacaktı. İkinci, üçüncü ve dördüncü sınıftaki memurların hepsi ilgili sınıfların derslerinin tamamını almak zorundaydılar. Birinci sınıftaki memurlar ise İstedikleri dersi seçmekte serbest olacaktı. Dersleri hakkında tamamlayıp dil öğrenenlerin maaşları yükseltileceği gibi kendilerine de rütbe tahsis edilecekti. Derslerin bitiminde ise sınavları yapılacaktı (Balcı, 2013: 189).

Yapılan bu öğretimin alanı yalnızca teknik konuları değil, yazın alanını da kapsamaktaydı. Belki de Osmanlı tercümanları yetiştirmek üzere kurulan bu kurumun aydınlanma dönemi yazarları ile tanışıklığı ilerleyen dönemde aydın sınıfının şekillenmesine imkân vermiştir demek çok yanlış bir çıkarım olmaz.

Nizâmnâmeden de anlaşıldığı gibi bu dönemde Babîali Tercüme Odası personeline Fransızca grameri, tarih, coğrafya, hesap, yazı, güzel yazı, Fransız hukuku ve milletler hukukunun yanında edebi metinlere kadar Voltaire, Racine, Vatel, Aşbah, levanet, Şabsal gibi birçok yazardan geniş bir perspektifi

kapsayan dersler okutulmuştur. Böylece Babîali Tercüme Odası hali hazırdaki yapısına ve görevlerine ek olarak laik ve uygulamaya dönük bir dil okulu olma özelliğini de üstlenmiştir. Babîali Tercüme Odası mensupları değişik dillerden akla gelebilecek her konuda tercüme yaptıkları için büyük bir bilgi birikimine sahip olacaktı (Balcı, 2013: 190).

Özetlemek gerekirse Fenerli Rum ailelerden boşalan yeri doldurmak amacıyla kurulan Babîali Tercüme Odası, zaman içerisinde içinde aydınların yetiştirildiği bir mekanizmaya dönüşmüştür. Burada yetişen aydınlar, dil bilmelerinin ötesinde Tanzimat ve sonrasında Osmanlı kültürüne büyük katkılar sağlamıştır. Bu katkının izleri ise Cumhuriyet döneminde dahi kendini belli etmektedir; öyle ki, 1939 yılında toplanan I. Neşriyat Kongresi'nde Tercüme Odası ve Encümen-i Dâniş'in yerine getirdiği işlevi üstlenecek bir tercüme heyeti kurulmuştur. Dolayısıyla, sanılanın aksine Cumhuriyet dönemi Osmanlı kurumlarının hepsini kökten kazımamıştır; bu kurumları temel alarak yeni bir anlayışla geliştirilmeye çalışıldığı görülmektedir. Bu dönemin çeviri açısından diğer bir önemli kurumu ise Encümen-i Dâniş'tir.

3.3. Encümen-i Dâniş

III. Selim ve II. Mahmut zamanında Türkçe'nin sadeleşmesi hususunda büyük bir çaba gösterilmiş ve bu amaçla bazı çalışmalar yapılmıştır. Arapça ve Farsçanın etkisi altındaki Osmanlıcanın bu etkilerden kurtulmak için böyle bir sadeleşmeye gitme çabası görülmüş, ancak yine de Tanzimat'a kadar kayda değer bir gelişme kaydedilememiştir. Türkçe'nin bu etkilerden kurtulabilmesi için, 18 Temmuz 1851 tarihinde Fransız Akademisi'nden esinlenerek Encümen-i Dâniş kurulmuştur. Encümen-i Dâniş ayrıca, Osmanlı Devleti'nde kurulmuş ilk ilim irfan kuruluşudur (Koçer, 1991: 61). Dilde sadeleşme çabası elbette çeviri alanını da kapsamakta ve bu konuda belirli düzenleme yapılmaktaydı. Bu kurumun çeviri ve telif açısından işleyişi ise şu şekildedir:

“Meclis-i Maarif-i Umumiye tarafından hazırlanması uygun görülen bir eser Encümen-i Dâniş'e gönderilecektir. Encümen bu işi üstlenecek adayı belirlemek üzere bir oylama gerçekleştirecek ve en çok oyu alan adayı eserin hazırlanması ile görevlendirecektir. Encümen-i Dâniş bir eserin hazırlanmasını uygun görürse, Meclis-i Maarif-i Umumiye'nin iznine başvuracaktır. Gerekli izin alındıktan sonra, Encümen üyelerinden bir tanesini bu iş ile görevlendirecektir. Encümen-i Dâniş üyelerinden biri bir eserin telif veya çevirisini uygun görürse, yapacağı öneri Encümen'de tartışılacak ve müzakere zabıtları Meclis-i Maarif-i Umumiye'ye gönderilecektir. Bu eserin hazırlanması konusunda birden fazla dâhili üyenin istekli olması durumunda, istekli olan tüm dâhili üyelerden birkaç

sayfalık bir örnek çeviri talep edilecektir. Örnek çeviriler Encümen tarafından incelenecek ve oylamaya sunulacaktır. En çok oy alan çeviri sahibi, bu işi yürütmekle görevlendirilecektir. Harici üyeler maarife ait raporlarını ve kitaplarını Encümen-i Dâniş'e göndereceklerdir. Meclis-i Maarif-i Umumiye veya Encümen'i Dâniş tarafından telif ve çevirisi uygun görülen eserler ve harici üyeler tarafından Encümen'e sunulan raporlar, önce Meclis-i Maarif-i Umumiye'ye gönderilecektir. Eserin burada incelenmesi ve yayınlanmasına karar verilmesinin ardından bir mazbata hazırlanarak, durum padişaha bildirilecektir. Padişahın onayı alındıktan sonra, eser basılmak üzere matbaaya gönderilecektir" (Akt. Demez, 2007: 44-45; Akyüz, 1975: 21-22, Kayaoğlu, 1998: 73-74).

Görüldüğü üzere ister telif bir eser isterse de çeviri bir eser olsun Türkçenin geliştirilmesi ve sadeleştirilmesi alanında büyük bir titizlik gösterilmektedir. Aslında kuruluş amacının Darülfünun'da okutulacak kitapların hazırlanması olduğu Encümen-i Dâniş zamanla niteliksel bir değişim göstermiş ve amacından çok daha fazla alanı kapsayan bir karaktere bürünmüştür:

Kayaoğlu, Encümen'in görevleri hususunda dönemin devlet raporlarını incelemiş ve şu dört ana unsurun belirlendiğini belirtmiştir: 'Devamlı gelişmekte olan ilim ve fikir cereyanlarını takip etmek suretiyle ileride kurulacak üniversite (Darülfünun)'de okutulmak üzere telif ve Arapça, Farsça ve Batı dillerinde yazılmış mühim eserleri tercüme etmek. Fenler ve sanayiye dair yazılacak kitapların herkesin anlayabileceği bir dille telif ve tercümelerini gerçekleştirmek. Halkın cehaletinin giderilmesi ve genel eğitimi için faydalı olacak eserleri de yine onların anlayabilecekleri sade bir üslupla telif ve tercüme etmek. (...)Türkçede çeşitli fenlere dair ihtiyaç duyulan eserlerin çoğalmasını sağlamak. Son olarak, Encümen'in kuruluş gayelerinden birinin de; Lisan-ı Türkinin ilerlemesine hizmet etmek (Kayaoğlu, 1998: 63-64; Akt. Arslan, 2009: 428).

Kuruluşu 1851 yılında gerçekleşen Encümen-i Dâniş'in kırk üyesinden biri de Ahmet Vefik Paşa 'dır. Ancak, 1852 yılında İran'a Büyükelçi olarak atanması dolayısıyla çalışmalara bir yıllık bir süre zarfında katılabilmıştır (Alpaslan, 2017: 60). Ahmet Vefik Paşa'nın bu kuruma üye seçilmesi elbette bir tesadüf değildir. Paşa'nın her şeyden önce ilim adam olması ve Fransızca, Arapça, Farsça ve Rumca dillerini bilmesi ve Türkçe'nin sadeleştirilmesine gösterdiği titizlik bunların başında gelir. "Ahmet Vefik Paşa, zamanına göre, hakikaten âlimdi. Bütün bulunduğu işlerden ziyade de Encümeni Daniş âzalığine lâyıktı. Orada da birçok ilmi ve faydalı işler görmüştür" (Hikmet, 1932: 10). Ahmet Vefik Paşa'nın ilerleyen dönemlerdeki çalışmaları da bu konudaki hassasiyetine örnek teşkil etmektedir. Çevirilerinden ayrı olarak Paşa'nın *Hikmet-i Tarih*, *Fezleke-i Tarih-i Osmanî*, *Şecere-i Türk*, *Lehçe-i Osmanî*, *Müntehabat- Durub-ı Emsal-Atalar Sözü* (Alpaslan, 2017) gibi tarihten dil meselelerine uzanan geniş bir külliyatı vardır.

Ahmet Vefik Paşa'nın bu kurum ve kuruluşlarda görev almasının nedenlerini Paşa'nın hayatı incelendiği takdirde daha iyi anlaşılacaktır. Hikmet'e göre Ahmet Vefik Paşa, "(...) gittiği yerlerde sadece resmî ve siyasî vazifesile kifayetlenmiyor. Hemen hususî çalışmalarına da koyuluyor. Her gittiği yerin dilini öğreniyor, âdetlerini, an'anelerini araştırıp tetkik ediyor, her şeyden yeni bir istifade elde etmeğe çalışıyordu. Esasen okuyup anlayacak kadar bildiği. Acemceyi Tahrandaki bulunduğu müddetçe daha iyi ve daha derin surette tetkik etmiş, İranın Hafızlar, Sadiler, Kaanîler, Nizamiler gibi şairlerini okumuş, felsefe ve din, meselelerini tetkik etmiş, hâsılı İrânı derinden anlamış ve dinlemişti" (1932: 9). Görüldüğü üzere Ahmet Vefik Paşa'nın 1852 yılında, Encümen-i Dâniş üyeliği sırasında Büyük Elçi olarak görevlendirdiği İran'da hem bu dili tatbik etme hem de Fars kültürünü derinlemesine inceleme imkânı bulduğu ortaya çıkmaktadır. Diğer önemli vazifelerinden biri ise Hikmet'e göre "(...) 1861 de tayin olduğu Paris sefirliğidir. Çocukluğunda tahsilde bulunduğu bu şehri pek' iyi bilen Ahmet Vefik Paşa bu defa yeni ve mühim bir vazife ile ziyaret ediyordu. Hakikaten bu vazifesi çok ehemmiyetli idi. Üçüncü Napoleon'un zamanı idi" (1932: 9). Paris sefirliği sırasında başından geçen bir olay ise Ahmet Vefik Paşa'nın nasıl bir devlet adamı olduğunun ve ne kadar güçlü bir hiciv yeteneğine sahip olduğuna güzel bir örnek teşkil etmektedir:

"Şam vak'asından dolayı devlete münfa'fail olan Napolyon sarayda bir kabul sırasında diğer elçilerle görüştüğü gibi Vefik Efendinin de yanına gelerek siyasî ahvalden bahsedip bir münasebetle 'İmparatorluğunuz çatırıyor' diyerek devletin yıkılmak üzere olduğunu anlatmak istediğinden Vefik Edendi, kemali ciddiyetle 'bizim memleketimiz, Fransa'ya uzaktır. Bu sebeple zatı haşmetanelerinin hakkımızda daima doğru malûmat alamıyacıkları tabiidir. Bendeniz, Paris'de bulunduğumdan memalikinizin ahvalini yakından görüyorum. Çatırdayan sizin imparatorluğunuzdur' cevabını vermiştir. İmparator, sıkılarak bir şey söylemeden çekilmiştir" (İnal, 1965: 657).

Ahmet Vefik Paşa'nın bu cevabını çok beğenen diğer elçiler, Ahmet Vefik Paşa'yı tebrik etmeye kalkışınca şu cevapla karşılaşılır: "Bu cevabı siz verebilirdiniz. Zira devletinizi sizi himaye edeceği şüphesizdir. Benim devletim ise ehemmiyetsiz bir şikayet vukuunda beni azleder" (İnal, 1965: 657). Nitekim daha sonra yapılan bir şikayet neticesinde Ahmet Vefik Paşa görevinden azledilir. Ancak bu anekdot, Paşa'nın devlet geleneğini çok iyi bildiğini ve görevinden azledilmesine neden olsa dahi devleti ile ilgili yapılan bir kinayeye karşısındaki İmparator olsa bile müsaade etmediğini göstermektedir. "Ahmed Vefik paşa son derecede vatanperverdi. Memleketin haysiyetine kıl kadar bile tecavüze meydan vermezdi" (Onur, 1964: 104).

Kişiliğini bu şekilde her durumda ve her zaman koruyan “Ahmet Vefik Paşa yurduna ve milletine sadece resmî memuriyetlerinde yararlık gösteren büyüklerden değil belki her sahada, her hususta yurdunun yükselmesi, milletinin medenîleşmesi için elinden her geleni yapmaktan geri durmayan vatansever büyüklerdendir” (Hikmet, 1932: 19). İşte bu diğer hizmetlerden birisi ve en önemlisi çeviri faaliyetleridir. Ahmet Vefik Paşa’nın yapmış olduğu çeviriler sayesinde Tiyatro dizgesi bir anlamda niteliksel bir değişime uğramış ve oyun yazarlarını Batı anlayışı ile oyunlar yazmaya zorlamıştır. Yapmış olduğu çevirilerin uyarlama biçiminde olması Ahmet Vefik Paşa’nın bilinçli yaptığı teorik bir eylemdir. Bu konuya bir sonraki bölümde değinilecektir. Paşa’nın Molière’den yapmış olduğu çeviriler ise şu şekildedir: “*Adamcıl (Le Misanthrope)*, *Azarya (L'Avare)*, *Dekbazlık (Les Fourberies de Scapin)*, *Don Civani (Dom Juan)*, *Tercüman-ı Hakikat'te Dudu Kuşları (Les Precieuses ridicules)*, *İnfîâl-i aşk (Le Depot amoureux)*, *Kadınlar mektebi (L'Ecole de s femmes)*, *Kocalar mektebi (L'Ecole de s maris)*, *Merakî (Le Malade imaginaire)*, *Okumuşlar (Les Femmes Savantes)*, *Savruk (L'Etourdi)*, *Tabib-i Aşk (L'Amour médecin)*, *Tartüf (Le Tartuffe)*, *Yorgaki Dandini (Georges Dandin)*, *Zoraki Tabip (Le Médecin malgré lui)*, *Zor Nikâhı (Le Mariage forcé)*” (Tolun, 2007: 13-14).

Bütün bu bilgilerin ışığında *Yorgaki Dandini* uyarlamasını çeviribilim açısından incelemeye başlamadan önce bir sonraki bölümde çalışmamızın teorik çerçevesini oluşturan gülme ve çeviri kuramları, özellikle uyarlamayı ele alan çeviri kuramları hakkında kısa bilgiler verilecektir.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

GÜLME VE ÇEVİRİ KURAMLARI

Bu bölümde, araştırmamızın kuramsal alt yapısını oluşturan çeviri kuramlarına geçmeden önce, gülme konusunda tarihsel bir özet sunulmuştur. Çünkü yorumlayıcı anlam kuramı her şeyden önce dilbilimsel öğelerin ötesine geçen bir yaklaşımı vurgulamaktadır. Dolayısıyla, konumuz olan *Yorgaki Dandini* adlı eserin bir komedyaya olması ve metin dışı öğelerin metnin anlamının inşasına müdahil olması nedeniyle gülme konusundaki kuramsal yaklaşımlar önem kazanmaktadır.

Yorumlayıcı anlam kuramına geçmeden önce verilen diğer kuramlar ise, sözü edilen kuramın hangi açılardan diğer kuramlardan ayrıldığını göstermek ve kuramın işlevini daha derinlemesine aydınlatmak için kısaca özetlenmiştir.

4.1. Gülmenin Kuramsal İncelemesi ve Evrimi

Gülme eylemi her şeyden önce kuramsal bir eylemdir. Konumuz olan *Yorgaki Dandini* uyarlamasının da bir komedi eseri olması içinde gülme öğeleri olması anlamına gelir. Ancak, komedyanın gülmesi, düşündürücü bir gülüştür; daha poetik bir ifadeyle söylenirse eğer, komedyadaki gülme, buruşuksuz bir gülmedir ve daha çok tebessüme yakındır. Bunun böyle olması ilk bölümde de anlatıldığı üzere komedyanın üzerinde yükseldiği eleştirel temeldir. Komedyada toplum, kendini meşrulaştırma hakkı bulur ve ahlâkî yarar bakımından toplum içindeki karakterlerden ziyade tiplere yoğunlaşmaktadır. Dolayısıyla komedyaya seyircisi sahnede bir anlamda soyutlanmış kendini ve ötekini aynı anda bulabilmektedir.

Yorgaki Dandini uyarlamasının incelenmesinde kuramsal sacayaklarından birisi olan gülme kuramı, Bergson'un gülme kuramı çerçevesinde şekillenecektir. Ancak, Bergson'un gülme kuramına geçmeden önce komedyaya içkin gülme olgusunun tarihsel bağlamda ele alınması konunun detaylandırılması açısından faydalı olacaktır.

İlk bölümde Aristoteles' den başlayarak Latin dünyasına egemen olan komedyaya ve komik üzerinde egemen olan düşünceleri kısaca özetlemiştik. Bu bölümde ise neyin gülünç

olduğu konusunda eleştirmenler tarafından yapılan kuramsal tartişmalara kısaca yer verilecektir.

İngiliz filozof Thomas Hobbes Sokullu'ya göre "(...) gülüncü değil, gülen insanın ruhsal nedenlerini araştırır. Başkası sendelerken insanın kendini her güçlüğu yenmekten gelen bir güvenlik içinde görmesini üstünlük duygusu uyandırdığını, bu duygunun kıvanca ve övünce dönüşmesiyle de gülmenin doğduğunu söyler" (1993: 12). Öyleyse Hobbes, denilebilir ki komiği olumsuz tarafından yakalamış ve bunu üstünlük duygusu açısından değerlendirmiştir. İngiltere'nin o dönemdeki maddi koşulları incelendiği takdirde bu düşünceenin doğal olduğu ve tartişmanın yalnızca komedyaya alanında değer, felsefe ve bilim anlayışı açısından da böyle olduğu görülecektir.

Alman ekolünde ise "Kant (1724-1804) gülmeyi doğuran sebep olarak üstünlük duygusunun övünce dönüşmesi yerine değerimi ileri sürmüştür. Gülme, zorlanmış bir ümidin ani bir değerim ile boşa çıkmasından doğan bir eğilim, bir dispositiondur. 'Değerim, ümidin olumlu karşıtına değer, hiçe götürmelidir' demektedir" (Sokullu, 1993: 12-13). Yani Kant'a göre komik, beklenti ile beklentinin boşa çıkmasından kaynaklanan teorik bir eylemdir. İdealist bir filozof olarak ideal olan ile ideal olmayan arasındaki karşıtlıktan doğan komik kendi idealist felsefesi çerçevesinde temellenmiştir.

R.W.Emerson (1803-1882) ise Sokullu'ya göre "(...) kişinin ruhsal düzeyde gülmeyi doğuran nesneyi bütünden ayırarak onda ideal ile herhangi bir çelişki yakalamak suretiyle güldüğünü söyler. Ruhsal yaşamda sürekliliğin bozulması, aldanma, ümidin boşa çıkması komedyayı oluşturur. Fiziksel olarak kişide kendini gülme dediğimiz hoş kasılmalarla belli eder" (1993: 13). Burada ise gülmenin nesnesi ideal bir biçime sokulmaktadır ve ona aşkın bir nitelik kazandırılmaya çalışılmaktadır. Kant gibi o da komik ile teorilerini, kendi aşkın felsefesi çerçevesinde bir anlam yüklemek isteyerek felsefi sisteminde bir bütünlük kurmak istemiştir.

"J.Priestley de (1733-1804) gülüncü gülen kişi açısından açıklamaya çalışır. Ona göre gülme karşıtlığın algılanmasından doğmaktadır. Ne var ki nesnedeki uyuşmazlık ya da oransızlık algılanırken daha ciddi bir heyecanı uyandıracak cinsten olmamalıdır" (Sokullu, 1993: 13). Burada ise gülme daha sübjektif bir açıdan ele alınmakta ve komiğin gülen kişiyi rahatsız etmeyen oranda bir karşıtlıktan doğduğu ileri sürülmektedir. Bu

açından bakıldığı zaman ideal ve evrensel bir komik anlayışından ziyade bireyin beklentilerinin ön plana çıktığı bir tez ile karşılaşmaktadır.

Sokullu'ya göre William Hazlitt (1778-1830) açısından “(...) gülünç uyuşmaz olanın özüdür. Hazlitt iki türlü gülünç tanımlar. Nesne ile ümit etme arasındaki çelişkinin artması 'ludicrous' diye ayırdığı gülüncü doğurur. Bu gülünçlük alışkanlıklara ve töreye olduğu kadar akla ve duyumlara da ay kırır ise ridiculous dediği gülüncü oluşturur. Hazlitt bu ayırımlardan sonra ridiculous olarak tanımladığı gülüncün yergiye uygun olduğuna, ludicrous'un gösterdiği gülüncün de mizahda bulunduğuna işaret eder” (1993: 13). Yine karşıtlıklardan doğan bir komik anlayışı ile karşılaşmakta ve burada bir alt ayrımı da gidilmektedir. Bizdeki karşılığı hiciv ile mizahtaki komik arasında yapılan bir ayırmadır bu. Bu çerçevede komiği oluşturan iki kutup arasındaki uzaklık ne kadar uzak olursa hicve o kadar yakın olur ve *vice versa*.

J. P. F. Richter ise Sokullu'ya göre “(...) gülüncü estetik alanda açıklarken gülen kişi ile arasındaki bağıntıyı göstermeye çalışır. Gülünç yücenin karşıtıdır. Yüce son derecede büyük olup hayranlık uyandırır; gülünce ise son derece ufak olup karşıt duyguyu harekete geçirir. Moral alanda ufak şey olamayacağından gülünç yalnız anlayış alanına yerleşir” (1993: 13-14). Richter, kendinden öncekilerin aksine komiği ahlâkî, dolayısıyla da toplumsal alan çekerek birey üzerinde toplar ve “Richter böylece saçmanın davranışsal özelliğini vurgular. Ayrıca gülüncün öznedede varoluşuna, nesnede bulunmayışına dikkati çeker. Bu niteliklerin gerçek olarak varolmasının gerekmediğini sadece öyle görünmesinin yeterli olduğunu söyler. Richter böylece gülüncü algılamaya bağliyerek öznelliğini ileri sürmektedir” (1993: 14).

C. C. Everett'e göre “(...) öğeler arasındaki uyuşmazlıktan doğan gülüncün gene uyuşmazlığa dayanan trajikten şu farkı vardır. Uyuşmazlık bağıntısı komiğin biçiminde görünür” (Sokullu, 1993: 14). Ancak ona göre bu bağıntı yalnızca komiğe özgü bir bağıntı değildir: “Trajikte ise bu bağıntı trajiğin gerçeği ile ilgilidir. Everett bu gerçeği, bağıntıyı meydana getiren nedenlerin ve bağıntıdan doğan sonucun etkilerinin oluşturduğunu söylemektedir. Böylece trajik nesnel, komik öznel bir varoluş olarak ortaya çıkar. Gülünçten aldığımız haz da içinde bulunan özgürlükten dolaydır. Çünkü gülünç bizi aklın bağlarından kurtarmaktadır” (1993: 14).

Görüldüğü üzere, başlangıçta çirkinlik, kusurluk, bayağılık, noksanlık gibi kavramlarla açıklanmaya çalışılan komik anlayışı zamanla yerini bir uyuşmazlık bağıntısına bırakmaktadır. Bu uyuşmazlık bağıntısı kimi filozoflara göre öznedenden bağımsız bir bağıntı iken kimilerine göre ise öznedende var olan bir bağıntıdır. Komik ve gülme hakkındaki bu tartışmalar filozofların felsefi sistemleri düşünüldüğü takdirde daha anlamlı olacaktır; zira kendi felsefi sistemlerinin bütünü içine komiği dâhil etmişler ve bu çerçevede tanımlamışlardır ve bu çerçevede tutarlıdır da.

Günümüze yaklaştıkça komik ve uyuşmazlık bağıntısı anlayışının biraz daha şekillendiğini görüyoruz. Örneğin Soren Kierkegaard komik hakkında şunları dile getirmiştir. “Komik olan hayatın her safhasında mevcuttur. Zira nerede yaşam varsa orada çelişki vardır ve nerede çelişki varsa komik orada yer alır. Varoluşun kendisi, varolma hareketi bir çabalamadır ve aynı derecede acı verici ve güldürücüdür” (Sypher: 196; Akt. Sokullu, 1993: 15). Bir varoluşçu filozof olan Kierkegaard komiği de elbette varoluşsal bir sorunsala indirgemiş ve çelişki ile bağıntısı üzerine vurgu yapmıştır.

Freud ise “(...)gülüncü saptamak için niçin gülündüğünü araştıran kuramcılardandır. Gülme'nin ruhbilimsel çözümünde Hobbes'un ortaya attığı üstünlük duygusu ile, Kant ve Emerson'un gösterdikleri ümit kırıklığından daha farklı kuramlarla karşımıza çıkar. Gülme nedeni olarak harcamada ekonomi ve bastırılmış infantilizm'i gösterir” (Sokullu, 1993: 15). Freud gülmeyi de anlamlandırabilmek için kendisinden beklendiği üzere çocukluk dönemine gitmek gerektiği vurgusu yapmakta ve şöyle devam etmektedir: “Kendimize göre fiziksel hareketlerde çok, zihinsel etkinliklerde az enerji harcayan insanları gülünç buluruz” (Sokullu, 1993: 15). Yani bizden zihinsel olarak geri kalan insanlarda Freud'a göre komik bir öz bulunmaktadır. Çocukluk dönemi ve komik ilişkisi bağlamında ise şunları dile getirmektedir: “Çocukluğa değgin bir istidat olan düşmanlık duygusu er- ginleştikçe toplumsal yasaklardan dolayı bastırılır. Fakat toplumsal yaşamın dolaysız açıklanmasını bağışlamadığı bu düşmanca duygular alay, nükte ve şakaların içinde giz- lenmiş olarak kendini açığa vurur” (Sokullu, 1993: 16). Yani Freud'a göre gülme eyleminin temelinde kısaca bastırılmış duygular vardır ve şaka ve alaylara bu bastırılmış duygular eşlik etmektedir. Kısacası Freud, komiğin özünü bireye ve dolayısıyla bireyin çocukluk dönemi travmalarına indirgemektedir.

Gülme kuramını temel aldığımız Bergson ise, gülmeyi toplumsal bir olgu olarak ele alarak diğer eleştirmenlerden ayrılmaktadır. Bergson'a göre gülme toplumsal bir olgudur: "İnsan komiğin tadını tek başına alamaz. Öyle görünüyor ki gülmenin bir yankıya gereksinimi var. İyi kulak veriniz gülmeye: o iyi çıkmış, net, ama kesilmiş bir sese benzemez; gitgide yankılanarak uzanmak isteyen, bir patlama ile başlayıp dağlardaki gök gürültüleri gibi gürlemelerle süre gelen bir şeydir" (Bergson, 2011: 13-14). Bergson'un poetik bir şekilde ifade ettiği gülme, tek başına bir eylemden ziyade toplumsal bir niteliktedir ve belirli sınırları vardır: "bu yankılamasının alabildiğince uzaması gerekmez; istenildiği kadar büyük bir daire içinde yol alabilir, ne var ki ne de olsa bu bir dairedir" (Bergson, 2011: 14). Dolayısıyla gülme eylemi toplumsal ve kültürel bir olgudur. Bir kültürün kahkahalarla güldüğü şeye başka bir kültürün hiçbir tepki vermemesi başka nasıl açıklanabilir? "Gülmemiz her zaman bir grupla birlikte ortaya çıkar. Belki bir vagona ya da bir lokantada birtakım yolcuların birbirlerine bir şeyler anlatıp güldüklerine tanık olmuşsunuzdur. Anlattıkları kendilerine komik gelmiş olmalı ki seve seve gülüyorlardır" (Bergson, 2011: 14). Burada "kendilerine" kelimesinin altını çizmekte yarar var. "O grubun içinde olsaydınız siz de gülerdiniz; olmadığınız için canınız gülmek istememiştir. Herkesin gözyaşları döktüğü bir vaaz sırasında adamın birine neden ağlamadığını sormuşlar 'ben buranın yabancısıyım' yanıtını vermiş. Bu adamın ağlama konusundaki düşüncesi gülme konusunda daha doğru olacaktır" (Bergson, 2011: 14). Bergson yalnızca gülmenin değil ağlamanın da toplumsal ve dolayısıyla kültürel bir olgu altını çizmektedir. Birbirine karşıt iki eylemde de ortak olan tek nokta ise toplumsallıklarıdır. "Ne denli açık yürekli olduğu varsayılsa da gülme, öbür gelenlerle bir anlaşma, neredeyse bir suç ortaklığı art düşüncesi taşır içinde. Tiyatroda izleyicilerin gülmesi salon ne kadar doluyorsa o ölçüde yaygın olur diye az mı söylenmiştir? Öte yandan, belli bir toplumun törelerine, düşüncelerine bağlı olduğu için birçok komik etkinin bir dilden başka bir dile çevrilemeyeceği az mı belirtilmiştir?" (Bergson, 2011: 14). Çalışmamızı ilgilendiren esas vurgu işte burada yatmaktadır.

Komik bir toplum ve dolayısıyla bir kültür ile koşullanmıştır; diğer bir ifadeyle komik, belirli bir zaman ve mekândan ayrı düşünülemez. Komiğin bu özellikleri, çevirmenlerin çeşitli modellerle çözmeye çalıştığı bir sorunsaldır. Uyarlama da bu sorunsal üzerine kurulu bir modellemedir. Bu modelleme ise tıpkı komiğin farklı eleştirmenler tarafından farklı biçimde tanımlanması gibi farklı kuramcılar tarafından kuramları

çerçevesinde farklı biçimde tanımlanmıştır. Bu tanımları bir alt bölümde kısaca özetlemek konumuz açısından elzemdir.

4.2. Çeviri Kuramları ve Uyarılama

Çeviri, her şeyden önce dilsel bir olgudur ve bunun üzerine kurulu bir faaliyettir; ancak, çevirinin dilsel bir olguya dayanması, dil olgusunun ise farklı alt bileşenlerden oluşması çeviriyi disiplinler arası bir boyuta taşımaktadır. Bu nedenle, çeviriye bu alt bileşenlerden herhangi biri temelinde yaklaşan her disiplin bu olgunun bir parçasını açığa çıkartmıştır. Dolayısıyla çeviri de bu yaklaşımlar temelinde farklı görünümsergilemektedir: “Çeviri hakkında birçok açıklayıcı yaklaşım bulunmaktadır. Bu yaklaşımların her biri genel bir kural olarak kendine has bir terminoloji, farklı bir metodoloji ve yine kendine has kategorilerle diğerlerinden ayrılır. Çeviriye özel bir yaklaşımın uygulanması baskın çizgilere göre nitelenmiş olabilir. Örneğin, çeviri fenomenine dilbilimsel veya göstergebilimsel, sosyolojik veya sosyo-dilbilimsel, felsefi veya kültürel ve yine ideolojik açıdan yaklaşılabilir” (Guidière, 2011: 41).

Görüldüğü üzere çeviri yaklaşım açısına göre çeviri, farklılıklar içeren bir fenomen olarak ortaya çıkmaktadır; Ancak belirli bir yaklaşımın içerisinde dahi ayrımlara gidilmekte ve çeviri olgusu bu çerçevede tanımlanmaya çalışılmaktadır. “Belirli bir yaklaşımın içerisinde de ayrımlara yapılabilir. Örneğin, dilbilimsel bir yaklaşım çeviriyi her şeyden önce sözsel bir işlem olarak addetmesinden hareketle diğerlerinden ayrılır. Bu yaklaşımın içerisinde de dilbilimsel sistemler arasındaki ilişkileri inceleyen ‘yapısalcı model’ ile metinlerdeki iletişimsel durumlarla ilgilenen ‘metinsel model’, çevirideki zihinsel süreci inceleyen ‘psiko-dilbilimsel’ veya ‘bilişsel model’i birbirinden ayırmak mümkündür”(Guidière, 2011: 41). Dolayısıyla disiplinler arası bir nitelik taşıyan çeviri olgusuna, bu alt bileşenlerden yol çıkarak, disiplinin paradigması çerçevesinde çeşitli modellemeler eklenmeye ve bu olguya daha nesnel bir görünüm verilmeye çalışılmaktadır. “Bu ‘modeller’ çeviri alanını farklı biçimlerde sınırlandırır ve her biri bu eylemin özel bir görünümü açığa vurur. Bu modeller, kuramsal ve metodolojik farklılıklarına rağmen yine de geçerli ve neticede bütüncü olarak görülmelidirler. (Guidière, 2011: 41).

Yukarıda da görüldüğü üzere çeviri modelleri tıpkı gülme kuramlarında olduğu gibi belirli bir kuram çerçevesinde tutarlı bir görünüm sergilemektedir; öyle ki, bir çeviri

modeli, belirli bir kuramın bütünü içinde işlev kazanmaktadır. Dolayısıyla uyarılma hususunda da aynı şey geçerlidir. Bir eseri uyarılma açısından incelemek, o eseri belirli bir kuram doğrultusunda işlev kazanan uyarılma açısından incelemek demektir. Bu nedenle son bölümde *Yorgaki Dandini* uyarılmasının incelenmesine geçmeden önce belli başlı çeviri kuramlarında uyarılmanın ne anlama geldiği ve çalışmamızın temelini oluşturan yorumlayıcı anlam kuramının ana hatlarını kısaca özetlemek gerekmektedir.

4.2.1. Çoğul Dizge Kuramı

Çeviri kuramını edebiyat kuramı üzerine temellendiren “Even-Zohar, 1978’de yayımladığı ‘The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem (Yazınsal Çoğuldizge İçinde Çeviri Yazının Durumu)’ başlıklı makalesiyle kuramsallaştırdığı çoğuldizge kavramını ‘birbiriyle kesişen ve kısmen örtüşen, farklı seçenekleri kullanan, ancak üyeleri birbirine bağımlı, yapılandırılmış bir bütün teşkil eden çoklu bir dizge’ şeklinde tanımlamıştır” (Bulut, 2017: 28). Konuya yapısalcı bir bakış açısıyla yaklaşan Even-Zohar bu bütün içerisinde sürekli bir etkileşim olduğunu vurgulamakta ve ögeler arasında devingen bir süreç gözlemlemektedir ve Stolze’ye göre çoğul dizge kuramı açısından “(...) çeviri tarihsel bir nesne olarak kabul edilmektedir, hem de sadece erek dilsel dizgenin bir parçası olarak” (2013: 172). Erek dizgede anlamını bulan “bu devingen seyirde farklı katmanlar arasındaki ilişki kuramı, kuramın eşsüremliliğini ilgilendirirken, diğer katmanlar karşısında baskın çıkan katmanın tarihsel değişime sebep olması da artsüremliliği düzlem kapsamında ele alınır. Farklı katmanlar arasındaki mücadelede 'transfer' adı verilen alışverişler olur ve bu çoğul dizge içinde metinler merkezden çevreye ya da çevreden merkeze doğru yer değiştirir” (Bulut, 2017: 28-29). Dolayısıyla bu katmanlar birbirleri arasında bir tarihsel nedenlerden ötürü bir iktidar mücadelesi içine girmekte ve bu yapıyı öylesine değiştirmektedir ki yapıda niteliksel dönüşümlere sebep olmaktadır. “Katmanlar arası alışverişte merkeze yerleşen metinler söz konusu yazın dünyası içinde 'saygın görülen (canonised)' grubu oluştururken, merkez konuma sığıramayıp çevrede kalanlar ise 'saygın görülmeyen (noncanonised)' grup içinde yer alır. Ancak bu yerleşim de sabit değildir, zamanla iki grup arasında yer değişiklikleri olabilir. Saygın görülen metinler ihtiyaç duyulan bir işlevi yerine getirmediğinde saygın görülmeyen metinler de merkez konuma yükselebilir” (Bulut, 2017: 29). Öyleyse tarihsel olarak koşullanmış bu iktidar mücadelesinin kesin bir kazananı olmasından ziyade geçici bir hükümet söz konusudur. Dolayısıyla, esas nokta bu tarihsel mücadele üzerinde

toplanmaktadır. “Bu yer değişikliği edebiyat çoğul dizgesinin devamını sağlayan ana ilkedir; çünkü bir edebiyat çoğul dizgesi içinde merkez konumu işgal eden saygın edebiyat herhangi bir rekabetle karşılaşmazsa söz konusu edebiyat 'kemikleşme dönemi'ne girer. Bu dönem atlatılamazsa çoğul dizge ya belirli bir sürede ya da ani bir hareketle yok olur” (Bulut, 2017: 29). Kısacası bu mücadelenin yok olması, dizgenin de verimlilik açısından yok olması anlamına gelmektedir.

Bu temel özelliklerinden yola çıkarak kısaca tanımlanmaya çalışılan çoğul dizge kuramında uyarılma önemli bir yeri işgal etmektedir; zira uyarılma metinler bu dizgeye dışarıdan bir müdahale anlamına gelir: “...kaynak ve uyarılma metinler arasındaki farklılıklar, uyarılanmış metinde tercih edilen değişiklikler en az benzerlikler kadar önemlidir ve kültürler arası alışverişin en güzel örnekleridir. Bu değişiklikler çoğul dizge kuramında da altı çizildiği gibi ‘kültür planlaması’ ereğine hizmet etmektedir. Bu açıdan bakıldığında yabancı bir edebiyata, kültüre ait olan metni kendi ihtiyaçları doğrultusunda ithal edip gerekli gördükleri hususlar üzerinde değişiklikler yapan çevirmenler de birer ‘kültür planlayıcısı’dır ” (Bulut, 2017: 32). Dolayısıyla uyarılma metinler, bu kuram çerçevesinde yalnızca bu dizgeye değil, erek kültür ve topluma etkide bulunmakta ve uyarılma yapan çevirmenler de birer toplum mühendisi sayılmaktadır.

4.2.2. Betimleyici Çeviri Kuramı

Uyarılma bağlamında ele alınacak ikinci kuramsal alan betimleyici çeviri çalışmalarıdır: “Gideon Toury'nin 1980'de *In Search of A Theory of Translation* adlı kitabıyla ortaya koyduğu betimleyici çeviribilim kuramının çekirdeğinde Itamar Even-Zohar'ın çoğul dizge kuramı vardır. Çoğuldizge kuramını geliştirerek kendi yaklaşımını oluşturmaya başlayan Toury, kuramı tanıttıktan sonra da üzerinde düşünmeye devam etmiş ve 1995'te kaleme aldığı kitabı *Descriptive Translation Studies and Beyond* a eklediği yeniliklerle betimleyici çeviribilimi ayrıntılı olarak ele almıştır” (Bulut, 2017: 32).

Betimleyici çeviri çalışmaları çeviriyi bir süreç olarak ele alır ve bu süreç içerisindeki ilişkilerin üzerine eğilerek belirli genellemelere ve sonuçlara ulaşılır ve daha sonra bu sonuçların tekrar sınanmasından sonra kurama temel olacak nitelikte olanlar ayrılır ve ve belirli aksiyomlar çeviri disiplini içerisinde postulata çevrilir. Stolze'ye göre “betimleyeci araştırmalar elbette salt kuramsal yaklaşımları da etkileyebilir. Ve tam ters

yönde bir etkileşim gerçekleşebilir. Evrimsel süreçler olarak çevirmen davranışının düzenliklerinin saptanması, araç, sıra, metin tipi, zaman, sorun gibi alanlarla sınırlı olan kısmi kuramlardan yavaş yavaş genel bir çeviri kuramına doğru bir geçişe neden olabilir” (2013: 182). Açıklamadan da anlaşılacağı üzere çeviri sürecinde incelenen bir birim genel bir kuramın ortaya çıkmasına temel olabilme kapasitesine sahiptir. Bulut’a göre “betimleyici alan çeviri sürecindeki ilişkileri inceler ve genellikle 'karşılaştırmalı çözümleme' yöntemini kullanır. Bu yöntemin amacı çevirideki benzerlik ve karşıtlıkları saptamak değil, benzerlik ve karşıtlıklar arasındaki mevcut ilişkileri irdelemektir. 'Karşılaştırmalı çözümleme' yöntemi ile çeviri süreci, çeviri normları ve neticede de erek ekinin çeviri anlayışı belirlenir. Bu yöntemle ortaya konan çeviri normları kuramın çeviribilime kazandırdığı en önemli ölçütlerdir” (2017: 32-33).

Çeviriyi bir süreç olarak ele alan ve buradan betimleyici sonuçlar çıkaran Toury, alanın adıyla zıt bir şekilde çeviri normlarının varlığından söz etmekte ve erek dizgede bu normlar çerçevesinde ortaya çıkan çevirilerin edebiyat dizgesinin niteliğinde değişimlere sebep olduğu sonucuna varmaktadır: “Toury'nin vardığı sonuç çevirilerin de erek edebiyat ürünleri arasında yer alması sebebiyle söz konusu yazın içinde özgün eserler gibi bir konumu ve işlevi olduğudur. Erek edebiyat kendi dizgesinde mevcut olmayan edebi tür ya da tekniği, konu ve temleri temin etmek için çeviri yapma kararı alınır” (Bulut, 2017: 34). Bu karar doğrultusunda dönemin kültürel ve toplumsal koşullarının el verdiği ölçüde bir teknik benimsenir. Bulut’a göre uyarılama da bu bağlamda “(...) çeviri sürecinde erek edebiyattaki bu eksikleri tamamlamak için başvurulan yollardan biri ve zaman zaman en çok rağbet görenidir. Uyarılama yöntemiyle hem erek edebiyattaki eksikler giderilir hem de Toury'nin de üzerinde önemle durduğu gibi kaynak metnin kısıtlayıcılığından uzaklaşarak erek ekin yazarlarının yaratıcılığı, üslubu ve kültürel birikimiyle bu eserler yeniden üretilir. Dolayısıyla da uyarılama metinler erek edebiyat içinde telif metinler kadar mühim bir konum işgal eder ve pek çok mühim işlevi de yerine getirir” (2017: 34). Öyleyse, uyarlamaların Toury’nin betimleyici çalışmalarında, erek kültürdeki işlevi dikkate alındığında en az özgün metinler kadar önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. Önemli bir yere sahiptir, çünkü dizgenin niteliğini değiştirebilecek bir etkiye sahiptir.

4.2.3. Skopos Kuramı

Uyarılma bağlamında elene alınacak diğer bir kuram ise *skopos* kuramıdır. Bu kurama göre “(...) metinler, belirli amaçlara ve birileri için üretilmektedir ve metinler ‘davranıştır’. Böyle bir davranışla, başka insanlarla etkileşim ya da iletişim halinde olunur” (Stolze, 2013: 209). Kelimenin kökenine baktığımızda ise amaç vurgusu daha iyi anlaşılmaktadır: “Yunanca "amaç", "sonuç" ve "işlev" anlamına gelen Skopos kuramı, ilk defa Alman çeviribilimci Hans Vermeer tarafından 1978 yılında kaleme alınan bir makale ile tanıtılmıştır. Daha sonra 1984'te Katharina Reiss'ın katkılarıyla kurama son şekli verilmiştir” (Bulut, 2017: 34).

Bu kuram öyleyse amaç doğrultusunda şekillenmiştir. Hedeflenen amaca ne kadar yaklaşılırsa o kadar başarılı bir çeviri faaliyeti gerçekleşmiş demektir. “Vermeer'e göre, ‘(ç)eviri eylemi kaynak metne dayalı olarak kültürlerarası etkileşimi sağlamak üzere bir dizi sözlü ya da yazılı yönergeden oluşan görevin başlattığı bir süreçtir” (Yazıcı 2010: 145; Akt. Bulut, 2017: 34). Açıklamadan da anlaşılacağı üzere süreç bir görev kapsamında ele alınmakta ve daha mekanik bir bakış açısı göze çarpmaktadır. “Bu süreci açıklarken ‘çevirmenin niyeti (intention)’, ‘çeviri metnin amacı (skopos)’ ve ‘çevirinin işlevi (function)’ üzerine odaklanan kuramcıya göre çevirmenin amacı erek ekine ulaşmaktır (Bulut, 2017: 34).

Bu kuram çerçevesinde erek kitleye ulaşma hususunda çevirmenin ve dolayısıyla çevirmen kararlarının ön plana çıktığı görülmektedir: “Bu aşamalar sonucunda kaynak ekinden alınan bir metnin kendi kültürel ortamından erek kültür ortamına çeviri amacına uygun transferi sağlanacaktır. Çevirinin kaynak metindeki ifade biçimlerine dayanmadığını vurgulayan Vermeer'e göre, bu süreçte hangi yöntemlerin kullanılacağı kararda çevirmen özgürdür. Kuram çeviri sürecinde çevirmeni özgür kıldığı kadar, çeviri sürecini belirleyen etmenleri belirlemede merkeze koymasıyla da çevirmene önemli bir sorumluluk yüklemiştir” (Bulut, 2017: 35). Erek kültüre ulaşma bağlamında, hem çevirmen hem metin hem de erek kültürle koşullanmış çeviri eyleminin kendisi birbirine diyalektik bir bağıntı ile bağlanmıştır. Bunlarında dışında, bu ana üçlünün alt aşaması olabilecek bileşenler de söz konusudur “Çevirmen-işveren, çevirmen-kaynak metin yazarı, çevirmen-okur arasındaki ilişkilerin belirleyici olduğu kuramda, ardı sıra pek çok eylemde aktif ve karar merci olan çevirmen görünmez kimliğinden sıyrılmıştır. Dahası kaynak ekinle erek ekin

arasında aracılık yapan çevirmenin sadece kaynak dil ile erek dili çok iyi bilmesi yetmez, aynı zamanda ekinler arası kültürel iletişimde ‘uzman’ olması beklenir. Vermeer'e göre çevirmen ‘iki kültürlü bir uzman’dır’ (Vermeer 1995: 97; Akt. Bulut, 2017: 35-36).

Çevirmeni bir kültür uzmanı konumuna yerleştiren “Kuramın uyarlamayla ilişkisi de bu noktada, çevirmenin iki kültürlü bir uzman olarak kabul edilmesiyle başlar. Buna göre erek ekin için çeviri yapan ve kaynak metine bağlı kalma zorunluluğu ortadan kaldırılan çevirmen, çeviri yaptığı toplum için en uygun çeviri stratejisini seçecektir. İki kültür arasına bir köprü kurması beklenen aynı zamanda iki dilde de yetkin olan uzman çevirmen kaynak metindeki unsurları erek metne aktarırken dönüştürme, yeniden kodlama/yazma ve yerelleştirme eğilimiyle çeviri yöntemini belirleyecektir. Bu yöntemler de uyarlamamanın altında listelenebilecek eylemlerdir” (Schaffner 1998: 235-238; Akt. Bulut, 2017: 36). Öyleyse bu kuram çerçevesinde çevirmenin halihazırda gerçekleştirmiş olduğu eylem uyarlama stratejisinin ana özelliklerini vermekte ve bu bağlamda uyarlama kuram içinde önemli bir yer tutmaktadır.

Uyarlamamanın farklı kuramlar içerisinde nasıl konumlandığını ve ancak bu çerçeve içinde tutarlı bir işlevi kazandığı yukarıda kısaca özetlenmeye çalışılmıştır. Kuramsal çerçevenin temel dayanak noktası olan yorumlayıcı anlam kuramı ise kanaatimizce uyarlama kavramını, çıkış noktası bağlamında daha iyi nitelendirmektedir ve bu nedenle de kuram bir alt bölümde diğer kuramlara oranla daha detaylı işlenecektir.

4.3. Yorumlayıcı Anlam Kuramı

Yorumlayıcı anlam kuramının temelinde, insanın algılaması ile her olgunun yorumla ilgili olmasıdır ve her hangi bir şeyin algılanması ancak yorum ile mümkündür. Kuramın detaylandırıldığı *La Traduction Aujourd’hui* kitabının ilk sayfalarında bu açıkça belirtilmiştir: “Bu eserin altında yatan tek argüman, her şeyin yorum olduğudur” (Lederer, 1994: 9). Çevirinin de insanın icra ettiği bir faaliyet olmasından dolayı çeviri her zaman yoruma içkindir. “Başarılı bir çeviriye giden yol, metinlerin yorumlanmasını ve dilbilim ötesi bilgilere müracaat etmeyi gerekli kılmaktadır. (Lederer, 1994: 9). Dolayısıyla bir metnin anlamına ulaşmak, ya da daha iyi bir ifadeyle anlamlandırmak ancak yorumla olabilmektedir. Bu nedenle “(...) yorumlayıcı kuram; sürecin özgün metni anlama, dilbilimsel biçiminin çözümlenmesi ve anlaşılması olan fikirleri ve ayrıca hissedilen

duyguların başka bir dilde yeniden ifade edilmesi olduğunu ortaya koymuştur. (Lederer, 1994: 11). Ancak yorum sayesinde bir anlamdan bahsedilebilir ve iki metin arasında bir eşdeğerlik sağlanabilir çünkü Lederer'e göre "(...) çeviri, farklı dillerde ifade edilen iki metin arasında eşdeğerlik kurmaya çalışan bir işlemdir" (1994: 11). Görüldüğü üzere şimdiye kadar olan açıklamalarda üç ana öge göze çarpmaktadır: Anlam, yorum ve metin. İşte bu bağlamda, Lederer'e göre:

"Kısaca tanımlanacak olursa çeviri, bir "metin"i "anlama" ve daha sonra ikinci aşama olarak bu "metin"i başka bir dilde "yeniden ifade etme"den ibarettir. Bu sözcüklerle ifade edilen işlemlerin her biri kendi başına ayrıca incelenmeyi hak etmektedir; zira, bunların her biri hatırı sayılır bir karmaşıklığa sahiptir. "Anlama", dilbilimsel ve dilbilim ötesi bilgileri içermektedir. "Yeniden ifade etme"nin niteliği ise çevirmenin varış diline olan hâkimiyetine ve bu dildeki kalem oynatma becerisine ve ayrıca konuya hâkimiyetine bağlıdır. Bununla birlikte her şeyden önce tanımda adı geçen üçüncü terimin incelenmesi gerekmektedir: "Metin". Gerçekten de ilk aşamada bunun tanımlanması gerekmekte; zira "anlama" ve "yeniden ifade etme" işlemleri, "metin" sözcüğünde verili içeriğin fonksiyonlarıdır" (1994: 13).

Öyleyse, ilk odaklanılması gereken husus metin olmaktadır; zira Lederer'in de ifade ettiği gibi anlama, dolayısıyla yorum ve yeniden ifade etme bu ögenin fonksiyonları olarak karşımıza çıkmaktadır. "Çevirmen açısından bir metin temel olarak basılı harflere eklemlenmiş dilbilimsel ve dilbilim ötesi bilgilerden oluşmaktadır. Metnin, terimin bilinen ve burada kullandığım anlamıyla, çevirinin varlık sebebi ve nesnesi olması dolayısıyla başından itibaren dil, bunun cümleler haline getirilmesi ve metin arasında bir ayırım yapmak gerekmektedir; zira belirtilen bu düzeylerin her biri çevrilebildiği takdirde çeviri işlemi sözcüklerin, cümlelerin veya metinlerin çevrilmesine göre aynı olmayacaktır" (1994: 13).

Bunun dışında genel olarak tanımlamak gerekirse metin, "(...) şüphesiz bir iletişim aracıdır. Bu araç dil malzemesi ile örülür, dokunur veya sağlam biçimde kurulur. Zaten sözlük anlamlarında da bu hususlar bulunmaktadır. Metin Arapçada sağlam ve dayanıklı anlamına gelen bir kökten türetilmiştir. Fransızcada ve birçok batı dillerinde ise dokumak (örülmek) anlamına gelen 'texte' kelimesiyle karşılanmaktadır"(Aktaş, 2015: 15). Bu tanım aslında dil, iletişim ve anlam olgularını kapsayan bir tanımdır ve bu nedenle "(...) metin kelimesi dille gerçekleştirilmiş sağlam ve anlamlı örgüyü düşündürmektedir" (Aktaş, 2015: 15). Yani bir metin ilmek ilmek örülmüş sağlam bir yapıdır ve "metin düzeyinde sözün anlamsal değeri çevirmenin bağlamsal ve genel bilgisi ile tamlanır. Bu

bilgi sayesinde çevirmen yalnızca dili değil aynı zamanda yazarı da çevirir” (Lederer, 1994: 14). Dolayısıyla metnin çevrilmesi aynı zamanda yazar tarafından belirli bir zaman ve mekân içindeilmek ilmek dokunmuş bir yapının çevrilmesi anlamına gelmektedir ve buradan yola çıkarak Lederer şöyle bir ayrıma gitmektedir: “Bağlam dışındaki sözcük ve cümlelerin çevirisini dilbilimsel çeviri adı altında topluyor ve metinlerin çevirisini yorumlayıcı çeviri veya doğru çeviri olarak adlandırıyorum” (1994: 15).

Kuramını sözlü çevirideki deneyimlerinden yola çıkarak temellendirmeye ve bu deneyimleri yazın alanına taşımak isteyen Lederer’e göre sıradan bir dinleyici ile tercüman arasında temelde çok büyük farklılıklar yoktur:

(...) iyi bir tercüman ‘sıradan’ bir dinleyicinin davranışını sergiler: Tercüme ettiği söylemi, mesleğinin icrasının dışında kendisine yöneltilen sözleri anladığı şekilde anlar. Tek fark ise şudur: görevini yaparken “normal” bir dinleyiciye oranla daha konsantre ve daha ilgisizdir. Daha konsantredir; zira alışılmış konuşma durumlarında cereyan edenlerin aksine anlamın bütün ince ayrıntısını, söylemin bütün duyuşsal etkisini yakalamalı ve aklında tutmalıdır; daha ilgisizdir zira yeniden ifade edeceği düşünce ona ait değildir; dolayısıyla tercüme etmekte olduğu sözlerin doğruluğunu veya önemini yargılayacak bir durumda değildir (1994: 20-21).

Bu doğrultuda tercümanlarla yapılan mülakatlarda ve kendi deneyimlerinden şu sonuçları çıkarır Lederer: Tercümanlar, sözcükleri değil, sözcüklerden sıyrılmış özü çevirmektedirler. “Tercümanlar sözcükleri tercüme etmediklerini söylerlerken demek istedikleri şey, anladıkları ve yeniden oluşturdukları söylemin anlamının cümlelerin sözcüksel veya gramatikal anlamlarının ötesine geçtiğidir; oysa ki 1977 yılında dilbilimciler anlamdan bahsederken çoğu zaman onu, Tenn Van Dijk ve Walter Kintsch’in de dediği gibi, sözcüklerin ve cümlelerin anlamını dilin kullanımının aksine sabit kavramsal yapılar, dilbilimsel sistemlerin temel özellikleri olarak tanımlayan dilbilimsel anlambilim tarafında konumlanmaktadırlar. (1994: 21). Dolayısıyla, anlam yalnızca sözcüklerin bir ürünü değildir; bir bütünün organik bileşenleridir, hatta denilebilir ki anlam sözcükleri var etmektedir: “Baştan itibaren anlam sözcüklerdeki öz değildir; zira bunun aksine sözcüklerin her birinin anlamını anlamamıza olanak sağlayan anlamın kendisidir ve edebi nesne dil aracılığıyla gerçekleşse de asla dilin içinde verili değildir. (...) böylece bir kitaptaki ardı ardına dizili yüz binlerce sözcük eserin anlamı ortaya çıkarılmadan tek tek okunabilir. Anlam sözcüklerin bir toplamı değil, sözcüklerin organik bütünlüğüdür” (Sartre, 1993: 50-51).

Görüldüğü üzere anlam, dilbilimsel açıdan sözcüklere bağlı olmakla birlikte sözcüklerle özdeş değildir: “Anlam, dilbilim ötesi bilgilerin iştiraki ile akılda tutulan, sözcüklerden sıyrılmış bir bütündür. Bu fenomen artık düşüncenin ve şaşırtıcı bir hafıza yetisi ile ilişkilendiren sanatın yüce alanları ile sınırlanmamaktadır. Artık genel ve insan tabiatının bir özelliğidir; kendisini bir şekilde doğrudan ortaya çıkarmakta ve her zaman dilbilimsel göstergelerle birlikte bulunmaktadır. (Lederer, 1994: 24). Lederer bu görüşünü desteklemek için psikoloji alanına başvurur: “Jean Piaget, Farkındalık’ta bunun bir açıklamasını yapar: Her algılama her zaman bir yorumla birlikte bulunur (...) Bu yorum (yani herhangi sözel veya imgesel bir biçimin kavramsallaştırılması) algılamayı tamlamaya ve bizim bakış açımızdan, farkındalığı oluşturmaya olanak sağlamaktadır. Geçekten de bu yorum olmadan ‘iptidai’ derecede olsa bile bilinçli bir algılama silik kalacaktır”(1994: 24). Dolayısıyla bir metnin anlamı, bir dille koşullanmış olmasına rağmen yalnızca ona bağlı değildir; öyle ki “Anlam; dilin dışında, konuşan öznenin ifadesinden önce, algılayan öznenin söylemi algılamasından sonra söylemek istenendir” (1994: 24).

Öyleyse anlam, dilin durağan yapısından çıkarılarak hem konuşan özne-nesne hem de algılayan özne-nesne bağlamında ve yorum çerçevesinde bir “anlam” kazanmaktadır. Lederer’e göre “çeviride yoruma karşı çoğu zaman duyulan itiraz bir yandan “yorum” sözcüğünün peşinen alabileceği tondan, diğer yandan ise dilbilimsel anlamlarla sınırlanmadığı takdirde bir anlam taşkınlığı korkusundan ileri gelmektedir” (1994: 25). Ancak herhangi bir metnin anlamı, yakından incelendiği takdirde görülecektir ki, metin kavramı dilbilimsel anlamının sınırlarını çoktan aşmış ve farklı bir boyutta tartışılmaya başlamıştır. Örneğin, “Yazınsal metin ‘kendi içinde ve kendisi için’ biçiminde tanımlanan bir kapalılık içinde değerlendirilmelidir. Yazınsal bir yapıt, gerçek dünyayla bir gönderge ilişkisi kurmaz, yani kendisinden başka bir şeyi tasarımlama (fr. représentation) görevi yoktur” (Günay, 2013: 45) gibi bir yargı örülen metni yapısalcı bir biçimde ele almakta ve metnin anlamını metnin kendisinde aramaktadır; öyle ki bu bakış açısından “bir edebiyat eseri, yazarından, okurundan ve yazıldığı tarihin toplumsal ve tarihsel koşullarından bağımsız, kendi başına yeterli olan, kapalı dilsel bir düzendir” (Moran, 2014: 160). Dolayısıyla anlamı ortaya çıkarmak için yalnızca metne bakmak ve dilbilimsel öğelerle yetinmek yeterlidir.

Başka bir bakış açısından ise “eserler gelişi güzel gökten inmez, onların yaratıcıları, ülkelerinin iklimi, fiziksel, politik ve sosyal koşulları tarafından belirlenmişlerdir. Belli

nedenler belli sonuçlar doğurur. Biyolojide, fizikte, jeolojide olduğu gibi edebiyatta da bir determinizm vardır” (Moran, 2014: 84). Metni değerlendirirken böyle bir açıklamayı dikkate almak metni yalnızca “kendi içinde ve kendisi için” ele alamayacağımızı dile getirmekte ve konuya sosyolojik bir bakış açısı getirmektedir; başka bir deyişle metnin anlamını sosyolojik olarak konumlandırmakta ve dolayısıyla da metin tanımını bu çerçevede yapmaktadır.

Metnin anlamını farklı ilkedan hareketle açıklamaya çalışan diğer bir eleştiri, tarihsel eleştiridir; öyle ki, “okurun geçmiş yüzyıllarda yazılmış bir eseri anlayabilmesi, tadına varabilmesi ve değerlendirebilmesi için eserin yazıldığı çağdaki koşullar, inançlar, dünya görüşü, sanat anlayışı ve gelenekleri hakkında bilgi sahibi olması gerekir” (Moran, 2014: 78). Tanımda sözü edilen öğelerin incelemesi yapılmadan metnin anlamı tam olarak ortaya çıkarılamaz. “Bundan ötürü eseri tam anlamıyla kavrayabilmek, ona doğru bir açıdan bakabilmek için okurun o çağa dönebilmesi ve o çağın okurunun gözleriyle bakabilmesi lazımdır esere” (Moran, 2014: 78-79). Böyle bir bakış açısı metnin anlamını tarihsel bir biçimde konumlandırmakta ve metnin tanımını da dolayısıyla tarihsel bağlamda değerlendirilmektedir.

Sosyolojik eleştiriye benzeyen ama ondan belirli konularda ayrılan bir diğer eleştiri yöntemi Marksist eleştiridir. Bu perspektifte göre “Marksist eleştiri ekonomik koşulları ve toplumdaki sınıf çatışmalarını esas alır ve olayı bununla açıklar” (Moran, 2014: 87). Metnin anlamı ideolojik bir biçimde ele alınarak temelinde sınıf çelişkilerinin olduğu vurgulanır; öyle ki, “hiçbir eser politik bakımdan tarafsız olamaz. Bundan ötürü eserin okur ve toplum üzerindeki politik etkileri her zaman söz konusudur” (Moran, 2014: 88).

Yukarıdaki paragraflarda fark edildiği üzere metnin anlamı genel olarak yazardan bağımsız olarak ele alınmakta ve yapısal, sosyolojik, tarihsel ve Marksist perspektifler içinde değerlendirilmektedir. Yönümüzü yazara çevirdiğimizde ise bakış açısı romantikleşmekte ve sanatın temelini duygulara ve bunun ifade edilmesine dayanmakta olduğunu görüyoruz; ancak, “sanatçının duygularını dile getirmesi ile sanat meydana gelmez; sanat bu duyguların okura da duyurulması, aynı heyecanların, aynı yaşantıların onda da uyandırılması ile meydana gelir. Böylece aktarımcılar sanatçının dile çevirdiği duyguyu (yaşantıyı) okura da duyurabilmesini sanatın koşulu olarak ortaya sürerler” (Moran, 2014: 115). Görüldüğü üzere bir kayma söz konusudur. Aktarımcılara

(expressionnistes) göre metne yazar ve yazarın duyguları ifade edişii temelinde yaklaşılmalıdır; zira “bu görüşe bakılırsa eser, sanatçının yaşantısını okura aktaran bir araç, elektrik cereyanı geçiren tel gibi bir şey”dir (Moran, 2014: 116). Böyle bir yaklaşımda elbette yazarın hayatı önem kazanmakta ve yazardan metne veya tam tersi bir yönde metinden yazara doğru bir çözümleme göze çarpmaktadır. Metnin anlamı da yazar ve okur arasındaki duyguların paralelliği çerçevesinde değerlendirilmektedir.

Okuru merkeze alan bakış açısı ise alımlama estetiğidir: “Alımlama estetiğine göre anlam, sanıldığı gibi, metinde oluşmuş ve bütünleşmiş bir şekilde yatmaz yalnız gücül halde vardır ve ancak okur tarafından alımlandığı süreç içinde somutlaşır ve bütünleşir” (Moran, 2014: 242). Görüldüğü üzere okur pasif bir durumdan aktif bir duruma geçmekte ve metnin anlamlandırılmasında, tamlanmasında ön plana çıkmaktadır: “Öyleyse iki kutbu vardır yazınsal metnin: yazarın yarattığı metin ve okurun yaptığı somutlama. Bunlardan birincisine artistik, ikincisine estetik uç diyor Iser ve bu iki uç olmadan yapıtı meydana gelmiş saymıyor. Başka şekilde söylersek, yapıta bir nesne gibi değil olay gibi bakılıyor. Metinle okur arasındaki alışverişten doğan bir olay” (Moran, 2014: 242). Merkez bu defa da aktarımcıların dediği gibi yazarla okur arasına değil, metin ile okur arasına kaydırılıyor ve bunun devingen bir süreç olduğu vurgulanıyor.

Okurun merkeze alındığı bir bakış açısı elbette okuma süreci ile ilgili kuramsal yaklaşımları beraberinde getirmiş ve “bu düşünsel çabalar da, büyük ölçüde Edebi Teori (Literary Theory) bağlamında ortaya konmuştur” (Yıldırım, 2018: 73). Örneğin “okur-geri bildirim” kuramına göre “(...) bir metnin anlamı okurun deneyimidir: Tereddütleri, olasılıkları, varsayımları içeren bir deneyim. ‘Anlam’, bağlam-bağımlıdır ve sınırsızdır. Sürekli değişimlere açıktır. Burada temelde, Okur’un metne katılımı ve katkısı üzerinde durulur” (Yıldırım, 2018: 74). Açıklamada da görüldüğü üzere bu kuramda okur pasif değil aktif bir rol oynamaktadır okuma sürecinde; öyle ki “bir metin, ister şiir, öykü, roman, deneme, ister bilimsel bir bildiri ya da yazı olsun, o ancak okunduğunda gerçek bir varlığa kavuşur. Okunmadan önceki hâli, anlamı, potansiyel olma hâlidir. Okur, onu okuyarak anlamına tamlık getirir” (Yıldırım 2018: 74.). Kısacası okur, metinde potansiyel halde bulunan anlamı tamlayarak işlevsel hale getirmektedir.

Okura yine aktif bir görev biçen “metinlerin boşluklar taşıması” kuramına göre “(...) tüm yazılı metinler boşluklar, aralıklar ve eksiklikler taşır. Bu boşluk ya da eksikliklerin

okuyucu tarafından doldurulması ya da somutlaştırılması gerekir” (Yıldırım, 2018: 74). Burada da okur söylenenden daha çok söylenmeyenleri; eksiklikleri, boşlukları, aralıkları doldurma işlevini üzerine almaktadır.

Çeviri açısından ise bir metnin anlamı ve yorumu bu işlemlerin hepsini içine almaktadır; zira “bazı yazarlar, özellikle Dan Sperber, metinlerin anlaşılması hususunda iki aşama ileri sürerler: Birincisi metnin dilinin anlaşılmasından, ikincisi ise anlamın dilbilim ötesi bilgilerin yardımıyla çıkarılmasından ibarettir” (Lederer, 1994: 25).

Anlama faaliyetinin içeriği incelendiğinde ise görünmektedir ki Lederer’e göre “Anlamın kavranması müteakip aşamaların değil zihnin tek bir teşebbüsünün ürünüdür. Bir metin önce dil düzeyinde sonra da söylem düzeyinde değil tek hamlede söylem düzeyinde anlaşılır” (1994: 25). Ayrıca bu süreç yalnızca çeviri sürecinde görülen bir süreç değildir: “Yalnızca hatırdaki kadar hususi bir anlam yeter derecede bilince ulaşır. Ne kendini ifade eden yazarda ne de onu anlayan çevirmende bilişsel ve duyuşsal süreçler anlamsal değerlendirmeden ayrıştırılmazlar. Bu süreçler hem yazarın hem de çevirmenin zihninde bir bütün oluştururlar. Anlamın dolaysız kavranması her gün tecrübe edilmektedir. (1994: 26). Dolayısıyla anlamın ortaya çıkarılmasında hem duyuşsal hem de bilişsel düzenekler harekete geçirilmekte ve bu iki düzenek bir potada erimektedir. “Herkes, birçok hatıranın uyandırılmadan bir sözcük dahi söylenemeyeceğini, sözcenin altında yatan tecrübe edilmemiş bir yığın düşünce olmaksızın herhangi birine hitap edilemeyeceğini bilfiil saptayabilir. Hepsinin sözün hazırlanma düzeneğine dâhil olmamasına rağmen birçok üst dolaşım uyarılmaktadır. Sözün dışı vurumu için geçerli olan şey onun algılanması için de geçerlidir” (1994: 26).

Konuyu daha somutlaştırmak için Lacan’dan yola çıkan Lederer kuramının temelini oluşturan “anlam birimleri”ne ulaşır:

“J. Lacan, konuşan kişi aracılığıyla muhatapta olduğu farz edilen bilgilerin harekete geçtiği ve belirli bir zihni birim, bir fikir oluşturduğu anı belirtmek için bir “köpüleme noktası”ndan bahsetmiştir. İğnesini kırıktı doldurulmuş bir koltuğun sırtına geçirip ipliği sıkıca çekerek orada bölmeler ortaya çıkaran döşemeci örneğinde olduğu gibi, dinleyici de zaman zaman kendisine ulaşan kelimeleri bir anlamın içine sıkıştırır (en fazla birkaç saniyede). “Köpüleme noktası”nın sonucunu, sözcüklerin anlam değerinin ve bilişsel tamlayanların bir bütünde erimesini anlam birimi olarak adlandırıyorum” (1994: 26).

Dolayısıyla Lederer'e göre bu anlam birimler, “ (...) genel anlamı meydana getirebilmek için eşzamanlı tercümanın zihninde üst üste binerek birbirini takip eder; bu anlam birimler daha geniş anlam birimlerle, daha tutarlı fikirlerle bütünleştikçe sözcüklerden sıyrılmış bilgilere dönüşürler. Anlam birimlerin çeviride eşdeğerlik kurmaya olanak sağlayan en küçük birim olduğunu görmüş olduk. (...) bunun berisinde yalnızca aktarım, ötesinde ise terkip, özet ve açıklama olabilir” (1994: 27).

Anlam birimlerinin işleyiş mekanizması ise Lederer tarafından Freudçu bir bakış açısıyla desteklenmeye çalışılmıştır: “Eşzamanlı tercümede, az ya da çok birebir çevrilen birkaç sözcükten sonra tercümanın her defasında gerçekleştirdiği duraksama esnasında ortaya çıkışını saptadığımız anlam birimleri bilinç düzeyindedir. Bunlar Freudçu bilincin kısıtlı muhtevasına (Geringer Inhalt) karşılık gelmektedir. Kavranıldığı andan itibaren ve yeni anlam birimler oluşurken bunlar bilinç öncesi evreye düşer ve gizil bilgiler halini alırlar” (1994: 28). Buradan yola çıkarak da tercümanların icra ettiği faaliyetin bu bakış açısıyla benzerlikler taşıdığı ve bu faaliyet boyunca anlamın sözcüklerden sıyrıldığı savını ileri sürmektedir: “Freud açısından gizil durumdaki bilinç öncesinin sözel olup olmadığını bilmiyorum ama ben, anlam birimin bilinç durumundan gizil bilgi durumuna geçerken sözcüklerden sıyrıldığını doğrulayabilirim. Anlam birim, dilbilimsel bilginin ve sözcüklerden sıyrılmış dilim ötesi bilginin kesişmesinin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır” (1994: 28).

Lederer'e göre çeviribilimi, bütün detaylardan soyulduğu takdirde anlam sorunsalı üzerinde bir ayırım yaşamaktadır: “Çeviri kuramları hâlâ iki kutup arasında gidip gelmektedir: Kimileri için yorum yapmak olanaksızdır; zira anlam kayıp gidebilir ve ayrıca metin de kolayca aşırı yorumlara kapı aralayabilir ve bu nedenle de yalnızca göstergelere bağlı olma, yazara sadakati teminat altına alır. Kimileri içinse göstergelere bağlılık yani dilbilimsel çeviri, özgün esere zarar vermekte ve bu nedenle de bir model olarak ileri sürülemez” (1994: 28-29). Ancak, böyle bir ayırım biçimsel bir ayırımdır; zira içerik göz önünde bulunduğu takdirde iki kutup arasında keskin bir ayırımdan bahsetme olanağı ortadan kalmaktadır. Daha öncede belirtildiği gibi, anlam sözcüklere içkindir ama onunla özdeş değildir; bu nedenle de Lederer'e göre yalnızca dilbilimsel düzeyde yapılan bir çeviri eksiktir:

“Hiçbir çeviri, ne kadar birebir olsa da kendisini tamamen “dil” düzeyinde konumlandırma hususunda başarılı olamamıştır. Sözcüklere en fazla sadakati gösterenler bile eşdeğer bir ifade bulmak amacıyla zaman zaman kaçınılmaz bir şekilde yerleşik aktarımlardan kaçınmıştır; bu durum da elbette dilbilim ötesi bilgilere başvurmayı gerekli kılmaktadır. Dil çifti ne olursa olsun, dilbilimsel çevirinin gözler önüne serdiği, bir sözcük veya bir satırın ötesine geçen sorunlar dilbilim ötesi bilgilere başvurmanın, yalnızca metnin anlaşılmasında değil aynı zamanda bunun yeniden ifade edilmesinde oynadığı rolü açıkça göstermiştir” (1994: 29).

Dolayısıyla, “Dil” düzeyinde tek tek sözcükler ve cümleler okurun metne getirdiği bilişsel bütünlükten yoksundur ve anlambilimsel potansiyelleri tarafından kuşatılmış durumdadırlar” (Lederer, 1994: 30).

Çevirmenin metin karşısındaki konumu ve tutumu, her şeyden önce bir okur konumu ve tutumuna eşdeğerdir; dolayısıyla anlamın yorumla orta çıkarılması süreci, sıradan bir okurla aynı süreci kapmaktadır ve nedenle metnin anlaşılmaması sorunu metinden ziyade öncelikle bir sorundur: “Bir metnin içeriğiyle alakadar olan her okuyucu için olduğu kadar anlam arayışında olan bir çevirmen için de muğlâklıklar metinlerden çok bir dil sorundur. Bilişsel bir bakış açısının temel alınması, dilden çok söylemin alımlanışı veya bir metni okuma sırasında bireyin göstermiş olduğu tepki biçiminin incelenmesi durumunda rahatlıkla görülecektir ki muğlâklıklar yalnızca, çoğu zaman cümleye dâhil anlamları tamlayan uygun bilişsel tamlayanların (bu da en yaygın iletişim biçimidir) eksik olduğu takdirde ortaya çıkmaktadır” (Lederer, 1994: 31). Başka bir deyişle anlaşılmazlık sorunu, anlamın ortaya çıkarılmasına yardımcı olan dilsel göstergelerin eksik ve kusurlu olmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, Lederer’e göre “bir metni anlamak, dilbilimsel bir ihtisasa ve aynı zamanda ansiklopedik bir bilgi birikimine gönderme yapmak anlamına gelir. Anlamak, farklı evrelere zorlukla bölünebilen geniş çaplı bir eylemdir” (1994: 32). Bu dilbilimsel ve ansiklopedik bilgi birikimi bir metnin anlaşılmasında ve dolayısıyla çevirisinde oldukça önemlidir:

“Diğer bütün bilgiler gibi gizil durumda bulunan dilbilimsel bilgi, hafızada yine de bunların aksine sözlü bir şekilde muhafaza olmakta, bazılarının unutulduğu bazılarının ise daha uzun süre kaldığı yaşam boyu süren sözlüksel edinim süresince zenginleşmektedir. Dilin diğer alt sistemleri – telaffuz, biçimbilim, söz dizim- tatbikte katı suretle edinildiği halde yetişkinlerin sahip olduğu sözcük dağarcığı değişkendir. Çevirmenin dilbilimsel bilgisi, ‘bilişsel art alanı’nın bir parçasıdır ve metnin anlaşılması ve bunun yeniden ifade edilmesinde kaçınılmazdır” (Lederer, 1994: 32).

Öyleyse anlama eylemi ve buna müteakip çeviri eylemi, dilbilimsel ve ansiklopedik bilgilerin anlamla olan birlikteliğinin çözülmesi işlemine bağlıdır. Hiçbir estetik metinde de anlam okuyucu da doğrudan verilmez; zira metne estetik değeri veren Eco'nun da belirttiği gibi bu yorum boşluğudur:

Metin doldurulması gereken boşluklardan, küçük aralıklardan mürekkep bir bütündür; bunu sağlayan verici bu boşluk ve aralıkların doldurulmasını öngörmüş ve iki nedenden dolayı bunları boş bırakmıştır. Öncelikle metin, muhatabı sayesinde sağlanan anlamın artı-değerinden geçinen tembel (veya idareli kullanılan) bir düzenektir ve yalnızca kılın kırk yarıldığı, aşırı bir didaktik kaygı veya zorlamanın olduğu istisnaî durumlarda metin normal konuşma kurallarının son sınırlarına kadar zorlanarak aynı şeylerin yinelenmesinden ve müteakip ayrıntılardan dolayı içinden çıkılmaz hale gelir. Daha sonra ise didaktik işlevden estetik işleve geçtikçe, metin genelde her ne kadar yeterli bir miktardaki sabit anlam marjı dâhilinde yorum talebinde bulunsa da bu konuda inisiyatifi okura bırakma eğilimindedir” (Eco, 1985: 63-64; Akt. Ağıldere 2004: 112).

Dolayısıyla Lederer'e göre “Anlamak, üstü kapalı öğeler terimi altında sınıflandırabileceğimiz önsayıtlar ve ima edilmiş öğeleri kapsar. Bunlar, dile özgü bilgilerden ayrılmazlar ve oldukça önemlidirler; zira açık dilbilimsel öğelerin yanı sıra metinlerin anlamı üzerinde de bir etkiye sahiptirler” (1994: 34). Görüldüğü üzere anlamak eylemi, çok kapsamlı geniş bir alana yayılmakta ve yakından incelendiği takdirde her türlü çeviri eyleminde, sözel veya yazılı, aynı biçimde işlemektedir:

Çevirmenin anladığı anlamın, yazarın söylemek istediğiyle kesişmesi için onu anlamak istemesi ve buna uygun bilgiye sahip olması gerekir. Bu bilgiler yazarın sahip olduğu bilgilerin tümüyle aynı değildir –hiçbir bilgi, hiçbir tecrübe iki kişide harfiyen özde değildir- ama çevirmen açısından metnin açık öğelerine eklenen bilişsel öğelerin uygun düşmesi ve anlamın farazî hiçbir yanının olmaması için bu bilgilerin yeterli miktarda paylaşılıyor olması gerekir. Anlam, yazarın söylemek istediği, söyledikleri aracılığıyla anlaşılmasını istediği şeydir. Anlam tam olarak anlaşılırsa her okur için aynıdır; yeter ki okurun bilgileri anlamı kavrayacak derecede olsun veya sahip olduğu bilgi okura anlamı yola getirmesine, ona karşı koymasına ya da onu tamlamasına olanak sağlasın” (Lederer, 1994: 35).

Ancak yine de çevirmen, mesleğinin gerektirdiği koşullar uyarınca herhangi bir sıradan okurdan daha sınırlı imkânlarla sahiptir. Lederer'e göre “okurun bilgileri, yazarın saiklerini aydınlatacak ve yazarın maksadını tasavvur edecek düzeyde olduğu takdirde okura yazarın tezini destekleme veya buna karşı çıkma veyahut da bir argümanın doğruluğunu ölçme olanağını verir. Çevirmenin işi ise bu değildir. Çeviriye aktarılan

anlam çeviri metnin okuyucusuna yine bir bilgi veya argümanın doğruluğunu veya gerçekliğini ölçme, bundan yana olma veya buna karşı çıkma olanağını verir” (1994: 35). Çevirmen, açıklamadan da anlaşılacağı üzere, metindeki anlamı yorumlama işlemini erek kültür okuyucusuna bırakır. Onun görevi elinin altındaki metni yargılamaktan ziyade metni oluşturan anlamı, yeni kültür ve topluma taşımaktır.

Çevirmenin görevi, şimdiye kadar anlatılanların ışığında tanımlanmaya çalışırsa, bir yabancı bir kültürdeki metnin anlamını yeni bir kültür dizgesine taşımaktır. Sözde kolaymış gibi görüne bu eylem karşısında çevirmen birçok zorlukla karşılaşabilmektedir; zira dilbilimsel düzeyde dahi Lederer’e göre “her sözcüğün genellikle birçok anlamı vardır. Metne özgü gösterilenin seçimi, ilgili sözcüğü çevreleyen cümlenin sözcüklerine ve ayrıca daha önceki cümlelere, eserde işlenen konunun özüne, yazarın bağlı olduğu düşünce ekolüne ve hatta okuyucuya, onun kültür düzeyine, belki de mizacına bağlıdır” (1994: 36). İşte bu aşamada devreye farklı bileşenler girmektedir. Bu bileşenlerden bir tanesi bilişsel tamlayanlardır. Bu tamlayanlar ise bir okur olan bireyin duyguları ve geçmişinden ayrı düşünülemez: “Bilişsel tamlayanlar her zaman kavramsal ve hissîdir. Her metin veya her metin parçası, bizlerin kolaylık açısından bilişsel olarak adlandırdığımız, ancak aynı zamanda duygulanımsal olan bu tamlayanlara başvurur. (...) Metne bir anlamak vermek amacıyla göstergelerle kaynaşan bilişsel ve duygulanımsal öğeleri birbirinden ayırmaya çalışmak tam bir pervasızlık olurdu” (1994: 37). Lederer’e göre birbirine ayrılmaz bir şekilde bağlı olan bu kavramlar ancak biçimsel bir tanımlama amacıyla ayrı ayrı açıklanabilir ve bu sayede bir alt tasnife gidilebilir:

“Bilişsel ve duygulanımsal hayat ayrı şeyler olmalarına rağmen birbirlerinden ayrılamazlar’ diye yazabilmiştir Jean Piaget. Duygulanımsal ve bilişsel öğelerin fizyolojik olarak birbirinden ayrılmaz olmalarına ve ikisinin de köklerinin beyinde olmasına istinaden bunları bilişsel tamlayıcılar terimi altında topluyor ve burada da farklı bir tasnif yapmak için hafızada şöyle ya da böyle uzun süre yer eden dilsel ve dil-ötesi bilgileri bilişsel artalan, metnin okunma esnasında elde edilen, kısa süreli hafızada muhafaza edilerek ilerdeki metin parçalarının yorumuna katkı sağlayan bilgileri bilişsel bağlam olarak ikiye ayırıyorum” (1994: 37).

Görüldüğü üzere Lederer duygulanımsal alanı, bilişsel alanın bir parçası saymakta ve bu iki alanı tek bir alanda, bilişsel alanda birleştirmektedir. Bu bilişsel alan, her yeni durumda zenginleşmekte ve her yeni durumu da kendisiyle beraber zenginleştirmektedir. Bu bilişsel alanın bileşenleri ise şu şekildedir: “Bilişsel artalan anılardan (başkaları bunlara

zihnî temsiller diyebilir), zihinde yer etmiş olay ve tecrübelerden, hislerden oluşur. Bilişsel artalan ayrıca imgelem, kuramsal bilgi, yapılan derin düşünme ve okumaların sonucu ve yine genel kültür ve hususî bir bilgi birikiminden oluşur. Bir kişinin metni anlamak için kullandığı sözcüklerden sıyrılmış bir biçim altında beyinde bulunan bütün bir muhtevadır kastedilen”(1994: 37).

Lederer’e göre “bilişsel artalan her şeyden önce İngilizcede encyclopedic (or world) knowledge –ansiklopedik bilgi veya dünya bilgisi- denilen şeydir: kişinin hafızasında toplanan, içsel veya dışsal bir talep doğrultusunda her an kullanıma hazır bütün bilgileri, dilbilimsel ve dilbilim ötesi bilgileri kapsar” (1994: 37). Dolayısıyla bilişsel art alan, çeviri faaliyeti süresince sürekli uyarılmakta ve bu uyarılma sayesinde de metin dil ötesi bilgiler yardımıyla anlama sürecine yorum eşlik etmektedir: “Çevirmen bir metni yalnızca dilbilimsel bilgilerini kullanarak çevirmez yine de. Her an başka türlü bilgiler harekete geçirilir ve sözcüklerin ve yazarın demek istediğinin ardında yatan anlamı barındıran bütün açık/örtük öğeleri inşa eder zihninde” (1994: 39). Demek oluyor ki çevirmen ilmek ilmek örülmüş bir metni çözerken bazı yan unsurlara başvurmaktadır; ancak çoğu zaman bu yan unsur Lederer’e göre sessiz sedasız işlemektedir:

Bir metnin anlaşılmasına yardımcı olan bilgilerin mevcudiyeti çoğu zaman fark edilmez; zira sözsel diziler anlama eylemine öyle usulca katılır ki, okuyucu bu bilgilerin oynadığı rolü tam kestiremez. Bir metin okunurken metinden dışı doğru, çeşitli bilgilere veya benzer tecrübelere doğru bir hareketin farkına varılır; buna mukabil aksi yöndeki, dışsal bilgilerden metne doğru yönelen bir hareket bu kadar aşikâr değildir. Yine de özgün metinlerle çevirilerine yapılan detaylı bir karşılaştırma anlamın oluşmasında dilbilimsel olmayan bilgilerin mevcudiyetinin ortaya çıkarılmasına olanak sağlar (1994: 39).

Öyleyse denilebilir ki bir metni anlama uğraşında çift yönlü bir temas vardır: hem metinden okuyucuya hem de okuyucudan metne yönelen bir gelişim, daha iyi bir ifadeyle bir inşa söz konusudur ve okuyucu çoğu zaman bu çift yönlü gelişimin ve inşanın farkında değildir. Lederer’ göre “aslında bu gayet genel bir fenomendir: her çevirmen genellikle farkında olmadan bazen de farkında olarak bir metni yorumlamaya olanak sağlayan bilgileri göz önünde bulundurur. Edebî çeviride varlığı kabul edilen çevirmenin bu müdahalesi diğer tür çeviriler adına çoğu zaman görmezlikten gelinir, hatta inkâr edilir. Yine de bu müdahale hem gereklidir hem de iyi çevirilerde zaten mevcuttur” (1994: 39-40). Açıklamadan da anlaşılacağı üzere her türlü çeviri etkinliğinde, başka bir ifadeyle metnin iletim biçimi ve türü ne olursa olsun, ister sözel ister yazılı, bu fenomen farkında

olunmasa da işlemektedir: “Ne tür bir çeviri olursan olsun, en tekniğinden en poetiğine, çeviri yaklaşımı cümlelerin anlamının değerlendirilmesinde bilişsel öğelerin iştirakini gerekli kılar. İster çok yansız isterse de çok ince biçem söz konusu olsun dilbilimsel olmayan bilgilerin dil göstergeleri üzerinde gerçekleşen eylemlerinden kaynaklanan eşdeğerlikler olmaksızın hiçbir çeviri mümkün değildir” (1994: 40-41). Dolayısıyla çevirmenin farkında olduğu ya da olmadığı bu fenomen, bir eşdeğerlik kurma açısından değerlendirildiği takdirde kaçınılmazdır. “Çevirmenin artalan bilgisi ona, metnin ifade ettiklerinden daha fazla biçimde, belirttiği fikir ve hisleri bulmasına ve bunları geçirebilmesine olanak sağlar” (1994: 41). Öyleyse, yukarıda sözü edilen bu fenomen, çevirmenin dil ötesi bilgilere başvurarak hem yazara hem de yazarın koşullanmış kültüre daha fazla yakınlaşmasına ve çevirisinde bir paralellik kurmasına imkân sağlamaktadır. Bu bilişsel bilgiler Lederer’e göre yukarıda sözü edilen anlam birimleriyle birleşerek, daha geniş anlam birimlerinin ortaya çıkmasına ve bütünlenmesine yardımcı olurlar.

“Mevcudiyetine daha önce değindiğimiz ve okuma süreci ilerledikçe oluşan anlam birimler ‘bilişsel bir bağlam’da, ardışık sözsel dizilerin anlaşılmasına müdahil olan sözcüklerden sıyrılmış gizil bir bilgide erirler gittikçe ‘Bilişsel bağlam’dan kastımız metinden ileri gelen dilbilim ötesi tamlayanları, sözcüklerden sıyrılmış bilgiyi çevirmenin zihnine yerleştirmektir. Dilbilimciler de buna benzer bir bağlamda daha önceden tanımlanmış bir gerçekliğe –anlama eyleminin üzerindeki etkisinden ve sözcüklerden sıyrılmış hatıralarla ilişkilendirdiğimiz gerçekliğe- gönderimde bulunan artgönderimli terimlerin mevcudiyetinden söz etmektedirler (1994: 41).

Görülüyor ki dilbilimciler de sözü edilen bilişsel bağlam ve bu bağlamın bileşenlerinin farkındalar. Örneğin Lederer’e göre “Sophie Moirand yine aynı bağlamda bir ‘eşgönderim’den bahsetmektedir: Okuduğumuz veya dinlediğimiz bir metin karşısında, radyo veya gazetedeği değişik bir olay karşısında örneğin, iki ayrı gönderim sistemi ayırt edilebilir: (...) metin tarafından betimlenen evrene gönderimde bulunan bir dışsal gönderim ve metne içkin, yani sözsel cereyan boyunca evvelce ortaya çıkan bir öğeye ilişkin bir gönderim” (1994: 41-42). Ancak şu bir gerçektir ki “kullanılan terim ne olursan olsun metni okuma süresince toplanan bilgiler tüm okuma süresince muhafaza edilir. Toplanan bu bilgiler bilişsel artalana ait bilgilere oranla daha kısa sürelidir çoğu zaman; ancak yine de söylemi veya metni sürekliliği içinde özümsemeye yetecek uzunluktadır” (1994: 42). Öyleyse kısaca denilebilir ki, bir metni anlamlandırma sürecinde, metni okumaya başlamadan önce mevcut halde bulan dilbilimsel ve dolaylı olarak ansiklopedik bilgiler metnin okuma sürecine müdahil olur. Metne müdahil olan bu bilgiler metnin

anlamına yaklaşma imkânı sunarken, metin de aslında bu bilgilere hem eklenmekte hem de bu bilgilerin niteliksel olarak gelişmesine katkı sağlamaktadır. Dolayısıyla aralarındaki bağıntı, diyalektik bir bağıntıdır ve bağıntının sonucunun ne olacağı ancak olasılık bağlamındadır.

Çevirisini yaparak özetlemeye çalıştığımız yorumlayıcı anlam kuramı dikkatle incelendiği takdirde görülecektir ki, konumuz olan *Yorgaki Dandini* uyarlamasına kuramsal nesnel dayanaklar sunması bağlamında, diğer kuramlara oranla daha işlevsel bir görünüm sergilemektedir. Yorum sözü her ne kadar öznel bir çağrışım yapsa da, aslında yorum ile kastedilen metni algılamaya ilişkindir ve nesneldir. Kuram çerçevesinde bir metne yorumun nasıl eşlik ettiği yukarıda detaylı bir şekilde anlatılmaya çalışıldı. Yorum, çevirmenin özellikle bilişsel art alanının devreye girmesiyle harekete geçen bilişsel bağlamın zenginleşmesine bir gönderimdir. Dolayısıyla keyfe keder öznel bir yorumdan ziyade nesnel dayanaklar arayan bir yorumdur.

Ahmet Vefik Paşa'da bu nesnel yorumu, uyarlamasının bütün aşamalarında göstermiştir. Bu nedenle çalışmamızı Tiyatro'nun kökeninden Türk Tiyatrosu tarihine ve oradan da çeviri kuramlarına kadar uzatabildik; zira Paşa'nın uyarlaması kuramsal açıdan, hem gülme hem de çeviribilim bağlamında nesnel bir yorum ve kuramsal bir faaliyettir. Bir sonraki bölümde bu uyarlama bütün yönleriyle ele alınarak örneklendirilmeye çalışılacaktır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

GEORGE DANDİN VE YORGAKİ DANDİNİ

5.1. Eserin İncelemesi

Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'den uyarlayarak çevirdiği eserlerin 16'sı elimizdedir ve öğrencisi Ahmet Fehim'in anılarında anlattıklarına istinaden, Bursa'da Vali olarak görev yaptığı sırada 34 Molière çevirisi uyarlamasının oynandığı bilinmektedir. (And, 1972: 261-262). And'ın vermiş olduğu bilgilere istinaden, Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'e büyük bir ilgisinin olduğu söylenebilir. Bu ilgi ise kanaatimizce bir sevgiden ziyade Ahmet Vefik Paşa'nın Molière ile kurduğu teorik yakınlıktan kaynaklanmaktadır. Molière gibi yukarıda bahsedildiği üzere Ahmet Vefik Paşa, ironi ve hicvi hayatının, kişiliğinin ve eserlerinin bir parçası olarak benimsemiştir. Paşa'nın Molière'e yakınlık duymasının ve onun eserlerini tercih etmesinin diğer bir sebebi ise komedyanın içeriğinde ve temsiliyetinde yatmaktadır.

Ahmet Vefik Paşa, daha önce belirttiği gibi Tanzimat döneminin başlarında dünyaya gelmiş ve bu döneme tesir etmiş önemli devlet adamlarından biridir. Bu dönemin esas özelliği, Batı'dan gelen yenileşme hareketinin İmparatorluk bünyesinde icra edilmeye çalışılması ve kültüre adapte edilmeye uğraşılmasıdır. Dolayısıyla yeni bir dönemi temsil etmektedir. İlk bölümde belirtildiği üzere, komedyaya da, tragedyanın aksine ölümü değil, hayatı, hatta dirilişi ve yeniliği temsil etmektedir. Öyleyse Ahmet Vefik Paşa'nın tür olarak komedyayı seçmesi bir tesadüften öte bir anlam taşımaktadır. Bu türde özellikle Molière'i seçmesi ise Molière'in bu konuda uzman olmasından ziyade Molière'in "commedia dell'arte" ile olan münasebetidir; zira "commedia dell'arte" her şeyden önce bir halk tiyatrosudur ve doğaçlama üzerine kuruludur.

Türk Tiyatrosu bölümünde belirtildiği gibi bu türle bizim Karagöz ve Ortaoyunu arasında benzerlikler vardır; yani, bizim kültürümüze uzak bir gelenek değildir bu tür. Bu tür, halkın izleyebileceği pazar gibi yerlerde oynanmaya müsaittir ve ayrıca belirli tipler üzerine kurulmuştur (Rudin, 2000: 34-35). Buna ilaveten, Molière'in *George Dandin* oyununda kullanmış olduğu bazı tipler ilk bölümde belirtildiği gibi "commedia dell'arte"den alınmıştır; tıpkı *Yorgaki Dandini* uyarlamasında "Samurkaş" karakterinin

“Samarkaç kolu”ndan alınmış olması gibi. Dolayısıyla özetle denilebilir ki Ahmet Vefik Paşa’nın Molière ile münasebeti teorik nedenlere dayanmaktadır.

Ahmet Vefik Paşa’nın uyarlamasını karşılaştırmalı olarak çeviri açısından ele alamadan önce, özgün eserin üzerinde yükseldiği temalar ve bazı özellikler üzerinde durmak gerekmektedir. Özgün eseri incelemeye kalktığımızda, her şeyden önce metnin bütünü dikkate alındığı takdirde bir anlam kazanan özel isimlerden başlayan bir anlam inşası ve bir karşıtlık, ironi üzerine kurulduğu görülecektir. Oyunun başkarakteri “George Dandin”in soyadının Fransızca karşılığı şu şekildedir: bön veya enayi; nerede nasıl davranacağını bilmeyen kişi; yapmacıklı tavırlar sergileyen kişi. “Dandin”in eşi “Angélique” karakteri ise isminin melek anlamının aksine bir şeytan gibi yazılmıştır. Bunun dışında “Dandin”in kayın ailesi “Madame ve Monsieur de Sotenville”in soyadının Türkçeye birebir çevirisi “Bay ve Bayan Kenttekigerzek” şeklindedir. “Claudine” ismi ise Yunanca Κλαύδιος’dan Latince Claudius’a ve Claudius’tan Fransızca’ya Claude olarak geçmiştir ve topal, aksak anlamındadır. “Lubin” isminin köken bakımından iki anlamı vardır ve metinde bu iki anlamı da göze çarpmaktadır. Germen kökeni bağlamında aşk, Latin kökeni bağlamında ise kurt anlamında gelmektedir. “Colin” ismi, Aziz Nikola’ya bir göndermedir ve Nicolas isminin bir türevidir. Aziz Nikola, hayatı boyunca hep Tanrı’nın hizmetinde kalmıştır. “Colin” de “Dandin”in hizmetlisidir. “Clitandre” ise Corneille’in bir oyununun bir adıdır ve dolayısıyla ona bir göndermedir. Görüldüğü üzere eser, daha ilk başından itibaren yan anlamlarla kuşatılmış durumdadır.

Eserin ana teması ise “davul bile dengi dengine” atasözümüzün vücut bulmuş halidir. Bu elbette maddi anlamda bir denklikten ziyade kültürel ve sınıfsal bir denkliği işaret etmektedir. Zengin köylü başkarakterin, kendinden üst konumda bulunan sözde soylu köklü bir aileden bir kadınla evliliğinin verdiği acılar, komik bir çerçevede anlatılır. Başkarakter, eşinin türlü dolaplarına tanık olsa da bunu hiç kimseye ispat edememektedir; ayrıca, ispat etse de bunun sınıfsal niteliğinden dolayı bir anlam ifade etmeyeceğinin farkında değildir. Kendi sınıfsal konumunun koşullandırdığı bir kültür ve çevrede yetişmesinden dolayı, bu yeni çevrede başına gelenlere bir anlam verememektedir. Maddî olarak durumu kayın ailesinden daha iyi olsa da, eşinin üzerinde neredeyse hiçbir hükmü yoktur ve eşinin yaptığı rezillikleri ispat etmeye çalışması bir ahlâksızlık olarak görülmektedir.

Yazar, komedyanın türünün eleştirel tutumunu göz önünde bulundurarak aslında evliliğin bir sermaye ortaklığı olarak uygulandığı takdirde ve bu kutsal kurumun bu şekilde kirletilmesi durumunda ortaya çıkacak ahlâksız durumları “beklenmedik çirkinliklerle” vererek komedyanın hakkını teslim etmiştir. Dolayısıyla oyun bir toplumsal eleştiri niteliğindedir. Özellikle, Molière’in yaşadığı dönemdeki toplumsal çürümenin sınıfsal niteliğini ortaya koymaktadır. Aydınlanma dönemi filozoflarından Rousseau bu çürümüşlüğü, “décadence”, yani yozlaşma olarak tanımlamıştır. Fransızca “cadence” kelimesi “ahenk” anlamına gelirken, “décadence” ahengin bozulması anlamına gelmektedir. Molière de bir asır önce bu çürümüşlüğün farkına varmış ve oyunlarını daha çok komedyanın türünde yazarak, yaraya merhem olmaya çalışmıştır. Ancak, Fransız Devrimi’nin de gösterdiği üzere vücut bazı organları kangren olmuştu çoktan ve bunları kesip atmak gerekiyordu. Bu bağlamda değerlendirildiği ölçüde oyun, bir kocanın karısının peşinden koşmasından çok daha öte anlamlar taşımaktadır.

5.2. Uyarlamanın İncelemesi

Bütün bu anlamların farkında olan Ahmet Vefik Paşa ise uyarlamasında, yazarın bu kuramsal alt yapısının eşdeğerine ulaşmaya çalışmıştır. Yani, yorumlayıcı anlam kuramında ifade edildiği gibi Ahmet Vefik Paşa, yazılı metnin ötesine geçerek, başka bir ifadeyle metnin dilbilimsel göstergelerinden sıyrılarak metnin asıl anlam ve dolayısıyla işlevine ulaşmaya çalışmıştır. Sözcüklerden sıyırılmış olduğu anlamı da başka bir dizge de bütün yönleriyle vermeye çalışmıştır.

Ahmet Vefik Paşa uyarlamasında ilk önce komedyaya içkin gülmenin bir özelliğinden yola çıkarak kuramsal bir seçim yapmıştır; öyle ki, herhangi bir şeye gülmemiz için o şeye hem yabancı hem de tanıdık olmak gerekir: “öyle görünüyor komik çok dingin, çok düzgün bir ruha rastlandığında etkili olabilir. Aldırmazlık onun doğal ortamıdır” (Bergson, 2011: 13). Bu yabancılaşma sayesinde gülme insanda kendine bir yer bulabiliyor; zira “komiğin tüm etkisini göstermesi için yüreğin uyuşturulması gibi bir şey gerekiyor” (Bergson, 2011: 13). Bu açıdan bakıldığında zaman gülme eylemi, gülme kuramı bölümünde söylenildiği gibi toplumsal bir olgudur ve belirli bir yakınlık gerektirir; bununla birlikte o şeye gülebilmemiz için belirli bir yabancılaşma gerekmektedir. Dolayısıyla sahnede bir şeye gülebilmemiz için o şeye hem aşına hem de biraz yabancı olmamız gerekir. Ahmet Vefik Paşa’da bu teorik sorunsalı uyarlamasında, o dönemde

Osmanlı tebaası olan Rum tipleri kullanarak çözmüştür. Rum tiplerin kullanılmasına neden olan ikinci şey ise, dönemde oyuncuların çoğunun Rum ve Ermeni asıllı olmasıdır. Dolayısıyla ikinci neden dramaturjik bir temele dayanmaktadır. Dilde sadeleşmenin öncülerinden biri olan Ahmet Vefik Paşa, sahnede güzel Türkçe konuşamayan oyuncular görmek istememiş ve dolayısıyla bu oyunu Rum tipler doğrultusunda uyarlamıştır.

5.2.1. Özel İsimlerin İncelemesi ve Eşdeğerleri

Rum tiplerin doğrultusunda uyarladığı eserde ise yazarın özel adlarla yapmaya çalıştığı şeyi korumaya çalışmıştır. Başkarakterin ismini örneğin “ Yorgaki Dandini” ile karşılıyarak belirli ölçüde bir eşdeğerlik kurmaya çalışmıştır. “Dandini” bebekleri uyutmak için söylenen ninninin ilk kelimesidir. Balıkesir ve civarında ise yaşına göre uygun giyinmeyen züppe kişiler için söylenen bir terimdir. Yani, Fransızcadaki anlamına yakın bir anlam yakalanmaya çalışılmıştır. “Angélique” ise “İrini” ile karşılanmıştır ki, Rumca barış ve huzura tekabül etmektedir. “Clitandre”, “Samurkaş” ile karşılanmıştır. Yukarıda “Samurkaş”ın bir oyun kolu olduğundan bahsedilmiştir ve ayrıca sansargillerden bir maymun türünün de ismidir. “Angélique”in gizli sevgilisi bağlamında ise oldukça anlamlı bir hale gelmektedir. Yani hem metinler arası düzlemde hem de yan anlam açısından bir eşdeğerlik sağlanmıştır. Kayın ailenin isimleri ise şöyledir: “Kostaki Kaçivelaki” ve “Kokona İzmirda”. İlkinde, her durumdan laf cambazlığıyla üste çıkmayı başaran tipler özdeşleşen “kaçıvermek” fiiliyle bir gönderme yapılırken, ikincisinde her şeyi bilen ama bunu belli etmeyen “İzmar” kelimesi ve ağdanın birleşimine ek olarak süslü kadınlara yönelik söylenen “kokona” ile bir kelime oyunu sağlanmıştır. Dolayısıyla, Paşa uyarlamasında isimlerdeki yan anlamlara ve art gönderimlere dikkat ederek bir eşdeğerlik sağlamaya çalışmıştır ve dönemin koşulları göz önünde bulundurulduğunda bir devrim niteliğindedir. Başka bir deyişle, bir eseri uyarlamaya çalışırken içerdiği her şeyi aynı etkiyi bırakacak ölçüde aktarmak döneme göre oldukça ileri bir hamledir ve Paşa'nın entelektüel bilgisinin uygulamalı bir örneğidir.

5.3. Karşılaştırmalı Örnekler

Bu son bölümde ise uyarlamamanın günümüz çevirileri ile karşılaştırılmasına ve özgün eserin hangi bölümlerinde kültürel bir değişikliğe gidildiği konusunda örnekler verilmeye çalışılacaktır.

Örnek 1:

George Dandin ilk sahnede yalnızdır ve kendiyle konuşmaktadır:

George Dandin: Ah ! Qu'une femme Demoiselle est une étrange affaire, et que mon mariage est une leçon bien parlante à tous les paysans qui veulent s'élever au-dessus de leur condition, et s'allier, comme j'ai fait, à la maison d'un gentilhomme. La noblesse de soi est bonne : c'est une chose considérable assurément, mais elle est accompagnée de tant de mauvaises circonstances, qu'il est très bon de ne s'y point froter. Je suis devenu là-dessus savant à mes dépens, et connais le style des nobles lorsqu'ils nous font nous autres entrer dans leur famille. L'alliance qu'ils font est petite avec nos personnes. C'est notre bien seul qu'ils épousent, et j'aurais bien mieux fait, tout riche que je suis, de m'allier en bonne et franche paysannerie, que de prendre une femme qui se tient au-dessus de moi, s'offense de porter mon nom, et pense qu'avec tout mon bien je n'ai pas assez acheté la qualité de son mari. George Dandin, George Dandin, vous avez fait une sottise la plus grande du monde. Ma maison m'est effroyable maintenant, et je n'y rentre point sans y trouver quelque chagrin (Molière, 1973: 133).

Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisi şu şekildedir:

Yorgaki Dandini: Ah! Meğer beyzade kızı ne acayip mahlûk demek imiş ! Benim evlenişim, haddinden İleri göz atan köylülere ve beyzade ocağına çatıp ta akranından üste tırmanmaya heves edenlere açık söyler bir derstir. Kişizadelik, kendi payına, iyi şey. Elbette çeşitlilik âlâ şey. Ama, engelleri, öyle, başa belâdır ki yeltenip te bava sürtünen gedanın vay haline. Ben, bunu iyi Öğrendim. Neyleyeyim ki ziyarı, şimdi, kendi sırtım çekiyor. Aklım sonradan geldi. Bizim gibi köylünün, beyzade hanedanına girmesi ne acı zehir olduğunu her gün tadıyorum, Çekilmez tavırlarını çekiyorum. Bunlar, bizim gibi insana, hısımlık ve yoldaş olmaz. Kesesine yakın olur; malımıza nikâh ederler. Ben, bu zenginliğimle beraber kendini benden büyük tutan bir karıyı almaktan ise âdeta köylüden bir hayırlının damadı olmak daha iyi olurdu. Hem de kendi karım bayağı adamı bile beğenmeyip, benden ayrılıyor. Karım beyzade kızı olmazdı ama beni koca bilirdi; ben de evimde ağa olurum. Ah, Mastro Yorgi, ah belalı Yorgaki Dandini! Sen kendin ettin bu halı, senin amelindir. Çek te mehel olsun. Şimdi, evim başıma zindan oluyor, kendi deliğime sokulayım desem başağrısı hazır. Bela karşıma çıkar (Molière, 1933: 8-9).

Erkay'ın çevirisi ise şu şekildedir:

George Dandin: Ah! Ne acayip oluyormuş şu asil hanımefendiler; benim yaptığım da iş değil. Gittim soylu bir aileyle yuva kurdum; başıma gelenler, benim gibi kendi halleriyle yetinmeyip, yukarılara göz diken köylülere ders olsun! Soyluluğa lafım yok, şüphesiz önemli şey, ama başa öyle belalar açıyor ki hiç bulaşmamak en iyisi. Başıma gelen onca dertten sonra, işin sonu nasıl oluyormuş öğrendim artık. O soylular bize, Ötekilere, ailelerine girdik mi nasıl

davranıyorlar, çok iyi biliyorum. Bizimle evlenmek için can atıyorlar ama kim olduğumuz umurlarında bile değil; sırf malımız mülkümüz için evleniyorlarmış. Ne kadar zengin olursam olayım, kendini daima benden üstün gören, adımı taşımaya hiç yanaşmayan, bütün paramı versem de kocası olma şerefini satın almaya yetmeyeceğini söyleyip duran bir kadınla aynı evi paylaşacağıma, içi dışı bir, iyi huylu bir köylü kızıyla evlenmiş olmak için neler vermezdim şimdi. George Dandin, George Dandin, şu dünyada yapılabilecek en büyük enayiliği yaptın. Kendi evimden korkar oldum; her gün ayrı bir kedere boğuluyorum (Molière, 2006: 75).

İki çeviriyi Fransızca aslı ile karşılaştırdığımızda, Ahmet Vefik Paşa'nın anlamı sözcüklerden sıyrıp halkın o dönemde aşına olduğu konuşma dili biçiminde bir yeniden ifade etme stratejisi izlediği görülürken, günümüz çevirisinde Fransızca aslına sadık kalarak, oynanmak için yazılan bir metinden çok yalnızca okunması amacıyla oluşturulmuş bir hissi uyandırmaktadır. Dolayısıyla Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisi daha canlı bir görünüm sergilemektedir. Özellikle parçanın son bölümü incelendiğinde Ahmet Vefik Paşa'nın kültürümüze özgü “evini başına zindan etmek” gibi deyimleri kullandığı görülürken diğer çeviride “evimden korkar oldum” gibi yeni bir kullanım göze çarpmaktadır. Bunun dışında Ahmet Vefik Paşa, dönemde Rumların için kullanılan “Mastro”, yani “Efendi” kelimesini çok yerinde bir biçimde, gündelik hayatta çok kere kendi başımıza hayıflanırken kullandığımız “Ah! Mehmet Efendi” gibi bize özgü bir kullanımını çevirisine yedirmiştir. Diğer çeviri de ise aslına sadık kalınarak ikileme tercih edilmiştir. Yine uyarlamada “beyzade kızı, kişizadelik, çelebilik” gibi aşına olduğumuz terimler göze çarparken, çeviride “asil hanımefendi, soyluluk” gibi yabancı kültür kokan terimler tercih edilmiştir. Dolayısıyla bu parça açısından Paşa'nın çevirisinin anlamını yerel bir çerçevede tekrar düzenlemesinden kaynaklan çarpıcı bir etki ortaya çıkmaktadır.

Örnek 2:

Üçüncü sahenin başında George Dandin yine tek başınadır:

George Dandin : Hé bien, George Dandin, vous voyez de quel air votre femme vous traite. Voilà ce que c'est d'avoir voulu épouser une demoiselle : l'on vous accomode de toutes pièces, sans que vous puissiez vous venger, et la gentilhommeerie vous tient les bras liés. L'égalité de condition laisse du moins à l'honneur d'un mari liberté de ressentiment, et si c'était une paysanne, vous auriez maintenant toutes vos coudées franches à vous en faire la justice à bons coups de bâton. Mais vous avez voulu tâter de la noblesse, et il vous ennuyait d'être maître chez vous. Ah ! J'enrage de tout mon coeur, et je me donnerais volontiers des soufflets. Quoi écouter impudemment l'amour d'un

Damoiseau, et y promettre en même temps de la correspondance ! Morbleu je ne veux point laisser passer une occasion de la sorte. Il me faut de ce pas aller faire mes plaintes au père et à la mère, et les rendre témoins, à telle fin que de raison, des sujets de chagrin et de ressentiment que leur fille me donne. Mais les voici l'un et l'autre fort à propos (Molière, 1973: 137).

Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisi şu şekildedir:

Yorgaki Dandini: Ey, Yorgaki Dandini! işte görüyor musun karın sana ne oyun eder ? Senin evinde hep düzen gider. Kibar kızı isterdin, öyle mi Dandini? İşte o da sana her türlüünü yutturur. Çamura batıp boyunun ölçüsünü aldın. Sen öcünü alamazsın, Semerini bile dövmezsin. Onun beyzadeligi senin kolunu büker. Kendi eşini ariyan, bulan koca; hiç olmazsa, ırzını zoruyla hıfzeder. Karı, köylü kızı olsaydı şimdi sopa sallantıya bile gücün yeterdi. Ama, yok, sen kişizadelikten tatmak isterdin; izzet sahibi olmasını kurdun; evinde rahatın sana battı. Göründü şimdi halini. Kişinin izzeti de elindedir, zilleti de. Çekindi şimdi belânı. Bak, kendi evine sahip olamıyorsun. Yokladığın çakmak taşı çıktı. Ah, aman, bir kızıyorum, bir afatlıyorum ki kendi kendimi tokatlıyacağım geliyor. Gamdan ölmem, şimdi gayretten helâk olacağım. Öfkeden boğulacağım. Arlanmaz karı, hem oynaş haberine kulak tutar, hem de uğursuza karşılık vadeyleyler. Ama, canım çıksın, bunu yanma komam, bu fırsatı kaçırmam. Memen varayım, atasına anasına şikâyet edeyim. Kızlarının bana işlediği marifeti gözleriyle görsünler de ondan öcümü alsınlar. Hah, tamam. İşte buraya ikisi de vaktinde geliyor (Molière, 1933: 16-17).

Erkay'ın çevirisi ise şu şekildedir:

George Dandin: Vay halime vay! George Dandin, gördün ya, karın nasıl da arkandan vurmuş seni. İşte soylu bir Hanımefendimle evlenmeye kalkışmanın sonu bu: Onlar sana yapmadıklarım bırakmaz, sense intikamım bile alamadan, elin kolun bağlı, yerinde oturursun, ne de olsa beyefendilik bunu gerektiriyor. Oysa iki taraf da eşit oldu mu, en azından kocanın bağırıp çağırmaya hakkı oluyor; bir köylü kıızıyla evlenmiş olsaydım, sırtına değneği indirir, dersini verirdim, kimse de bana karışamazdı. Ama sen tutturdun soylu olacağım diye, kendi evinin efendisi olmak neyine yetmedi ki? Ah! Öyle Öfke doluyum ki, kendi kendimi tokatlayasım geliyor. Olacak iş mi bu? Çapkın hergelenin biri sana aşkım itiraf etsin, hiç sesini çıkarma, bu yetmezmiş gibi, bir de baş başa görüşeceğine söz ver! Kahrolası! Neyse, bu da bir fırsat sayılır ve kaçırmaya hiç niyetim yok. Olan biteni hemen gidip anasına babasına haber vermem gerek; zaman kaybetmeden şikâyet edeyim ki kızlarının bana yaşattığı üzüntülere, neden çileden çıktığıma, onlar da hak versin. İşte karşıma çıktılar, tam vaktinde (Molière, 2006: 78-79).

Bu bölümde karısının dolaplarının farkına varan ve çılgına dönen George Dandin'in yakınmalarına şahit oluyoruz ki bu yakınma sırasında Dandin'in karakteri tamamen ortaya çıkmaktadır. Bir yakınma söz konusu ve telaş söz konusu olduğundan günlük konuşma dilinin akıcılığı ve yakıcılığı ön plana çıkmaktadır. Fransızca özgün metinde de bu

hususların “Morbleu” gibi döneme ait sabırsızlık ve sinirliliği belirten küfürlerle sağlandığı görülmektedir. Bu açıdan Türkçe iki metni karşılaştırdığımızda, Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisinin hem çok kullanılan deyimler ve atasözleriyle desteklendiği, hem sinirlilik ve hayıflanma halinin parça boyunca sürdürüldüğü hem de Fransızca özgün eserin sözdizimi ve noktalama işaretlerini bir kenara bırakarak ve parçada asıl vurgulamak istenen noktanın üzerine eğilerek erek kültürde, kaynak kültürdeki etkinin aynısını oluşturma çabasında olduğu rahatlıkla söylenebilir. İkinci çeviride ise ilk örnekte gündelikten dilden uzak bir görünüm sergileyen karakter ani bir dönüşle hem gündelik dil konuşmaya başlamıştır; dolayısıyla bir tutarsızlık sezilmektedir. Ayrıca, kelime bazında ilk baştaki kelime ile bir tutarlılık sağlamak amacıyla seçilen “soylu hanımefendilik”, konuşma dilinin akıcılığını bozmaktadır. “Kibar kızı isterdin, öyle mi Dandini? İşte o da sana her türlüünü yutturur” ile “İşte soylu bir Hanımefendimle evlenmeye kalkışmanın sonu bu: Onlar sana yapmadıklarım bırakmaz” arasındaki fark parçanın içinden çıkarıldığı takdirde bile fark edilmektedir.

Örnek 3:

Burada ise George Dandin kayın ailesi ile diyalog halindedir:

Monsieur de Sotenville: Qu'est-ce, mon gendre ? Vous me paraissez tout troublé.

George Dandin: Aussi en ai-je du sujet, et...

Madame de Sotenville: Mon Dieu, notre gendre, que vous avez peu de civilité de ne pas saluer les gens quand vous les approchez.

George Dandin: Ma foi, ma belle-mère, c'est que j'ai d'autres choses en tête, et...

Madame de Sotenville: Encore ! Est-il possible, notre gendre, que vous sachiez si peu votre monde, et qu'il n'y ait pas moyen de vous instruire de la manière qu'il faut vivre parmi les personnes de qualité ? (Molière, 1973: 137).

Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisi şu şekildedir:

Kostaki Kaçivelaki: Nedir o, damat? Sizi telâşta görüyorum.

Yorgaki Dandini: Boşuna da değil, gördüğünüz ya, Ben tevekkeli mî...

Kokona İmarağda: Ah, Canım damat ! Ne acayip terbiyeniz var ki adamı görüp te hiç bir selâm sabah etmezsiniz. Ağzınız kirada mı yoksa ?

Yorgaki Dandini: Başımda ne yeller eser; bilseniz de ona göre söylersiniz a kaynana,

Kokona İzmarağda: Vay, gene mi, damat? Canım, bu kadarda dünyasını tanımamak, ya adam kiminle söyleştiğini bilmemek olur mu ? Artık kibar

kısmiyle muameleyi size öğretmek te kabil olmayacak mı? (Molière, 1933: 17-18).

Erkay'ın çevirisi ise şu şekildedir:

Bay Stotenville: Neyiniz var damat? Pek dertli görünüyorsunuz.

George Dandin: Başıma geleni duyunca...

Bayan Sotenville: Tanrı aşkına! Damat, insanlarla karşılaşınca önce selam vermeniz gerektiğini de mi bilmiyorsunuz siz?

George Dandin: Olur mu hiç! Ama kaynanacığım, kafamda o kadar çok...

Bayan Sotenville: Bak hâlâ devam ediyor! Merak ediyorum damat, acaba sizin gibi dünyadan haberi olmayan birine, nitelikli insanların arasında nasıl yaşanacağı öğretmek mümkün olabilecek mi? (Molière, 2006: 79).

Bu parçada ise Dandin'in, başından geçen olayı kaynanasına anlatmaya çalıştığı görülüyor; ancak Madam, Dandin'in meramından daha çok yüzeysel şeyler üzerinde durduğu görülüyor. Madam'ın Paşa'nın çevirisindeki ismine dikkat ettiğimizde, daha önce de belirtildiği üzere "İzmar"ın "görmezlikten gelme", "bilmiyormuş gibi" anlamlara geldiğini; "Kokona"nın ise süslü ve yüzeyselliğe önem veren kadınlara yönelik bir tabir olduğunun altı çizilmişti. Dolayısıyla metnin içeriği ve bütünü dikkate alındığında, seçilen bu isimlerin belirli bir tutarlıkta ve Fransızca özgün metinde yapılan kelime oyununa karşılık gelen bir eşdeğerlik kurma doğrultusunda olduğu görülmektedir. Diğer çeviride ise böyle eşdeğerlik kurulmayarak bu konuda yabancılaştırmaya başvurulmuştur. Öyleyse denilebilir ki ikinci çeviride çevirmen günümüz tiyatro metin okurlarının ve seyircisinin bu konuda yabancılaşmanın farkına varmasını istemiştir. Bunun yanı sıra Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisinde özgün metinde olmayan ancak, parçanın akıcılığını sağlayan bazı eklemeler yapılmıştır. Örneğin kendi sözde hâlâ soylu olarak gören kaynananın dilinde pek rastlanamayacak "ağzınızı kiraya mı verdiniz yoksa?" gibi bir tümceye bu ayrık tutum perçinlenmiştir. Diğer çeviride ise bu konuda özgün esere bağlı kalındığı görülmektedir. Aslında Paşa'nın gerçekleştirdiği çeviri bu bağlamda yorumlayıcı anlam çerçevesinde kuramsal bir tutumdur; zira seyirci veya "(...)okur, metnin yeterli bir yorumuna ancak bağlama göndermede bulunan oldukça sarıh bir sözcelem durumunda verilen metin sözcelerinin saiklerine değinirse erişebilir. Öyleyse metnin 'başarılı' bir yorumu açısından bağlam çok önemli bir rol oynamaktadır" (Ağıldere, 2004: 113). Dolayısıyla Ahmet Vefik Paşa, erek kültür seyircisi ve okurunun sözü edilen saiklere ulaşabilmesi, yani kaynak metindeki anlama yaklaşabilmesi için kendi bağlamını inşa etmiştir. Bu çerçevede değerlendirildiği takdirde Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisi uyarılmanın ötesinde, yine yorumlayıcı anlam kuramı çerçevesinde başarılı bir çeviri anlamı taşımaktadır.

Örnek 4:

George Dandin kayın babası ile hitap konusunda bir tartışmaya girer:

Monsieur de Sotenville: Doucement, mon gendre. Apprenez qu'il n'est pas respectueux d'appeler les gens par leur nom, et qu'à ceux qui sont au-dessus de nous il faut dire Monsieur tout court.

George Dandin: Hé bien, Monsieur tout court, et non plus Monsieur de Sotenville, j'ai à vous dire que ma femme me donne...

Monsieur de Sotenville: Tout beau ! Apprenez aussi que vous ne devez pas dire ma femme, quand vous parlez de notre fille (Molière, 1973: 138).

Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisi şu şekildedir:

Kostaki Kaçivelaki: Yavaş, damat yavaş. Malûmunuz olsun ki halkın yüzüne karşı ismiyle çığırmak edep değildir. Kendimizden büyüğümüze kısaca beyzadem diye hürmetle hitap etmeli.

Yorgaki Dandini: *Poli kala!* Aman ey, kısaca beyzadem, *ke ohi*, Beyzade Kostaki Kaçivelâki, işte size diyeceğim şu ki, benim karı...

Kostaki Kaçivelaki: *Âyalye ayalye* dur, damat dur, canım. Şurası da malûmunuz olsun ki bizim kızımıza öyle 'benim karı' denmez (Molière, 1933: 20).

Erkay'ın çevirisi ise şu şekildedir:

Bay Sotenville: Durun bakalım damat. İnsanlara isimleriyle hitap etmek saygısızca bir davranıştır, aklınızda olsun, kendinizden daha yüksekteki insanlara, yalnızca 'Efendim' diyebilirsiniz

George Dandin: Öyle olsun! Bay Sotenville değil de yalnızca Efendim, size söylemek zorundayım ki karım...

Bay Sotenville: Bu kadar da olmaz ki! Kızımızdan bahsederken, ona 'karım' diye hitap edemeyeceğinizi de biliyor olmanız gerek (Molière, 2006: 80-81).

Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisi incelendiğinde aynı tutarlıkta devam ettiği ve çevirisinde komik etkiyi ve inandırıcılığı arttırmak için Rumca kelimelere yer verdiği görülmektedir. Bu kelimeler sırasıyla "pekâlâ, olmadı, yavaş" anlamlarına gelmektedir. Tiplerin Rum olması ve dolayısıyla günlük konuşma dili kullanmaları inandırıcılık etkisini ve dolayısıyla yeni bir bağlam oluşturma çabasını güçlendirmekte ve okuyucu veya seyirciyi oyunun içine almaktadır. Bunun yanın sıra parçada gün yüzüne çıkan yapmacıklı hitap şekline üstü açık bir gönderme vardır. Bu yapmacıklı tavrın eleştirisi özgün eserde "Monsieur tout court" üzerinde gerçekleşmiştir. Fransızca'da birine hitap şekli olan "Monsieur"den veya "Madame"dan sonra isim veya soy isminin tekrarlanması bir saygısızlık göstergesidir ve iğreti durmaktadır. Bu açıdan bakıldığı zaman her iki çeviride

de buna eşdeğer bir kullanımın varlığı ortaya çıkmaktadır. Ahmet Vefik Paşa bu konuda dönemde kullanılan “Beyzadem”i kullanmayı tercih ederken, diğer çeviride “Efendim” tercih edilmiştir. Bunun dışında diğer çevirinin aksine “karım” sözcüğü yerine daha fazla etki sağlayan “benim karı”yı tercih ederek, eşinin üzerinde bir anlamda hükme sahip olduğunu ima eden bir kullanımla çevirisinin çarpılcılığını arttırmıştır. Sağlanan bu etkiyi, Fransızca özgün eserdeki dil kullanımına yakın bir kullanım seçen diğer çeviride ise sönük kalmıştır.

Örnek 5:

Eserin son sahnesinde George Dandin, ilk sahnede olduğu gibi tek başındadır:

George Dandin: Ah ! Je le quitte maintenant, et je n'y vois plus de remède, lorsqu'on a, comme moi épousé une méchante femme, le meilleur parti qu'on puisse prendre, c'est de s'aller jeter dans l'eau la tête la première (Molière, 1973: 177).

Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisi şu şekildedir:

Yorgaki Dandini: Artık, ben vazgeçtim. Derdime bir ilâç bulacağım dahi yoktur, Eğer, damdan düşse bu karı, dört ayak üzere düşer. Benim gibi; evlenmemden karısını iyi sorup soruşturmayan ahmak 'nihayet bir zalim eline geçerse, onun ehven ilâcı, koşup baş aşağı derin bir kuyuya atılmaktır, Hemen gamı zevkedip, ömür oldukça zinciri sürümelî. Ah, sen ettin kendine, a Yorgi, a Dandini ! (Molière, 1933: 99).

Erkay'ın çevirisi ise şu şekildedir:

George Dandin: Ah! Vazgeçtim artık, kabul etmek gerek, benim derdime çare yok. Benim gibi, lanet bir kadınla evlenmeye kalkarsan elinden tek bir şey gelir, o da en yakın köprüden kendini aşağı atmak (Molière, 2006: 124).

Görüldüğü gibi Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisi daha ilk bakışta dahi hacim olarak diğerin daha fazla yer kaplamaktadır. Ahmet Vefik Paşa, eserin sonu olması dolayısıyla ve kıssadan hisse çıkarmak ve dramatik etkiyi arttırmak amacıyla esere eklemeler yapmıştır. Ancak bu eklemeler, yazarın eseri yazmaktaki kuramsal amacına, diğer bir ifadeyle komedyaya içkin toplumsal eleştiri bağlamında ele alındığı zaman eklemenin ötesinde bir anlam taşımaktadırlar. Bu toplumsal eleştiri, kültüre özgü, yani tam da amacına uygun bir şekilde toplumun bir eseri olan atasözleri ve deyimlerle sağlanarak toplumsal bir faydaya yöneliktir. Dolayısıyla Ahmet Vefik Paşa'nın eklemeleri kuramsal açıdan, yani

yorumlayıcı anlam kuramı çerçevesinde metnin iç ve dış bütün özellikleri dikkate alındığından yalnızca ekleme olarak görmek yanlış olacaktır. Ahmet Vefik Paşa, sözcüklerden sıyrılarak hem bir yazılı metin hem de bir komedyayı çevirdiğinin farkında olarak bu “eklemeleri” yapmıştır. Diğer çeviride ise aslına sadık bir görünüm sergilenmektedir ancak hangisinin daha fazla bir etkiye sahip olduğu gayet açıktır.

Örnek 6:

George Dandin karısının yasak aşkının hizmetlisi ile karşılaşır ve hizmetli karşısındakinin evin beyi olduğunu bilmeden ona her şeyi anlatır:

Lubin : Si vous alliez dire que vous m'avez vu sortir de chez lui, vous gêteriez toute l'affaire. Vous comprenez bien ?

George Dandin : Assurément. Hé comment nommez-vous celui qui vous a envoyé là-dedans ?

Lubin : C'est le seigneur de notre pays, Monsieur le vicomte de chose... Foin ! Je ne me souviens jamais comment diantre ils baragouinent ce nom-là. Monsieur Cli... Clitande (Molière, 1973: 135).

Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisi şu şekildedir:

Yanko: Onun evinden çıktığımı gördüğünüzü bir yerde söyleyecek olursanız; pişmiş aşı su katarsınız. Anlıyor musunuz bamyanın faziletini?

Yorgaki Dandini: Ne şüphe, besbelli! Ama, o, seni gönderen adamın adı ne oluyor acap?

Yanko: Bizim köyün şimdiki ağası. Beyzade... neste püf... *pos ton lene*... Allah cezasını versin, adini uydurup dilimi döndüremiyorum. Of, adı batsın, Sama ... Samurkaki, ha, Çelebi Samurkasi (Molière, 1933: 13).

Erkay'ın çevirisi ise şu şekildedir:

Lubin: Beni evinden çıkarken gördüğünüzü ağzınızdan kaçırırsanız, bütün işi berbat ederseniz, iyice anladınız, öyle değil mi?

George Dandin: Emin olabilirsiniz. Söylesenize, sizi buraya yollayan adamın adı ne demiştiniz?

Lubin: Bizim oraların senyörü, şey vikontu... Tüh! O ismi söylemeyi de nasıl beceriyorlar, anlamadım gitti. Bay Cli... Clitandre (Molière, 2006: 77).

Evin beyi George Dandin'den kendisini gördüğünü kimseye söylememesini tembihleyen Lubin, olanı biteni olduğu gibi anlatır ve onu gördüğünü söylemesi durumunda her şeyin mahvolacağını bildirir. Fırsattan istifade eden George Dandin onu kimin gönderdiğini öğrenmek ister. Lubin ise efendisinin ismini ve unvanını söylemekte zorlanmaktadır. Aslında Lubin saf ve kültürsüz bir tiptedir. Bu noktaları iyi tahlil eden Ahmet Vefik Paşa, çevirisinde Lubin'in konuşmasına eklemeler yaparak onun hem alt tabakadan olduğunu ve bu tabakanın dilini konuştuğunu çevirisinde açık bir şekilde ortaya koymuştur. Dahası, Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisine baktığımızda Yanko tiptemesinin konuşmasına "pos ton lene" gibi Rumca cümleler eklenerek tiptemenin gerçekliğinin derinleştirildiği görülüyor. Türkçe karşılığı "nasıl derler?" olarak verilebilecek cümle tiptemenin konuşmasındaki acıcılığı da vurgu yapmaktadır.

Diğer çeviriye baktığımızda ise, yukarıda bahsedilen hususların neredeyse hiçbirinin dikkate alınmadığı görülüyor. Parçada esas göz önünde bulundurulması gereken nokta, Lubin'in evin beyi ile karşılaştığının farkında olmamasıdır. Lubin onu kendisi gibi biri zannetmektedir. Dolayısıyla, iki tiptemenin söylemi sınıfsal bir yakınlık içermek zorundadır. Paşa'nın gördüğü bu noktanın diğer çeviride atlandığı görülüyor.

Örnek 7:

Aşağıdaki parçada Lubin'nin, evlenmek istediği Claudine ile bir diyalogudur.

Claudine : Pour moi, je hais les maris soupçonneux, et j'en veux un qui ne s'épouvante de rien, un si plein de confiance, et si sûr de ma chasteté, qu'il me vît sans inquiétude au milieu de trente hommes.

Lubin : Hé bien ! Je serai tout comme cela.

Claudine : C'est la plus sotté chose du monde que de se défier d'une femme, et de la tourmenter. La vérité de l'affaire est qu'on n'y gagne rien de bon, cela nous fait songer à mal, et ce sont souvent les maris qui, avec leurs vacarmes, se font eux-mêmes ce qu'ils sont.

Lubin : Hé bien, je te donnerai la liberté de faire tout ce qu'il te plaira (Molière, 1973: 150).

Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisi şu şekildedir:

Katinko: Ama sen de bizim ağa gibi kıskanç olursan! Ben vesveseli kocalardan ikrah ettim. Koca isterim ki zamane kocası: bir şeyden korkup alınmasın ? Gönül ferah, karın bol olup inanılmalı. Benim sütüme havale etmeli, vefama güvenmeli.

Yanko: İşte ben o ya. *Matagomarimas*, işte ben o ya.

Katinko: Karısına inanmamak, peşine düşmek pek hamakattır. Hayırsız karı yola gelmez, daha beter şeytanları toplar. Nafile gürültü çıkar, sakınan göze çöp düşer. Hayırlı karıyı da ne kadar boşlaşan doğruluk yolundan şaşmaz. Ama, çok eda âşık usandırır.

Yanko: *Tolipon*, ben sana hiç karışmam, bildiğini işlersin (Molière, 1933: 45).

Erkay'ın çevirisi ise şu şekildedir:

Claudine: Ben öyle şüpheli kocalardan nefret ederim; benimki bana öyle güven duysun ki, her halimden şüphelenmesin, bana sonuna kadar güvensin, hatta beni otuz erkeğin arasında tek başıma bırakacak kadar namusundan emin olsun isterim.

Lubin: İyi ya işte! Ben de aynı dediğin gibi olacağım.

Claudine Şu dünyada, bir kadından şüphelenmek ve ona eziyet etmekten daha budalaca bir şey yoktur. Hani sonunda ellerine bir şey geçse, lafım olmaz ama öyle de olmuyor ki; hem zaten kafamıza kötü düşünceleri sokanlar erkeklerin ta kendisi; öyle bir yaygara çıkarıyorlar ki, başlarına gelmedik kalmıyor sonunda.

Lubin: İyi ya işte! Ben seni özgür bırakacağım, canın ne isterse onu yaparsın (Molière, 2006: 77).

Clitandre'ın hizmetlisi Lubin, Angélique'in hizmetlisi Claudine ile evlenmek ister. Claudine ise Angélique gibi olmak istemektedir. Onun gibi özgürce davranmak ve kıskanılmamak niyetindedir. Bu özentiliği gören Ahmet Vefik Paşa, çevirisinde özgün metinde olmayan söylemleri eklemiştir ama anlatılmak istenenin iki tipten sınıfsal söylemi doğrultusunda belirli bir tutarlılıkta sürdürmüştür. Parçada vurgulanan özentilik, Paşa'nın tiptemesi Katinko'nun ağzında doğal bir biçimde verilmiştir.

Diğer çeviride ise neredeyse “mot-à-mot” bir çeviri anlayışının benimsendiği görülmektedir. Çeviride her ne kadar yazarın cümlelerine sadık kalmak tercih edilse de, ortaya çıkan etki bağlamında Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisi komedyanın kuramsal gerekliliklerini daha fazla yerine getirdiğini söylemek mümkündür. Sözcüklerden sıyrılmamanın, başka bir deyişle sözcelem durumunun kavranmasının komedyaya söz konusu olduğunda bir gereklilik olduğu ortaya çıkmaktadır. Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisinde kuramsal bir tahlil sayesinde metnin ötesine geçilerek yakalanan sözcelem durumu, farklı bir dizgede farklı sözcükle ifade edilmiştir. Dolayısıyla sözcükler bağlamında kalan diğer çeviri ile karşılaştırıldığında Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisinin yazara ve metne daha fazla yaklaştığı görülmektedir.

Örnek 8:

Yanko'dan karısının çevirdiği dolapları öğrenen George Dandin bunu kayın ailesine bildirir. Kayınvalide ise kızını Samurkaş ile yüzleştirmek niyetindedir:

Madame de Sotenville : Pour ce qui est de cela, la jalousie est une étrange chose ! J'amène ici ma fille pour éclaircir l'affaire en présence de tout le monde.

Clitandre : Est-ce donc vous, Madame, qui avez dit à votre mari que je suis amoureux de vous ?

Angélique : Moi, et comment lui aurais-je dit ? Est-ce que cela est ? Je voudrais bien le voir vraiment que vous fussiez amoureux de moi. Jouez-vous-y, je vous en prie, vous trouverez à qui parler. C'est une chose que je vous conseille de faire. Ayez recours, pour voir, à tous les détours des amants. Essayez un peu, par plaisir, à m'envoyer des ambassades, à m'écrire secrètement de petits billets doux, à épier les moments que mon mari n'y sera pas, ou le temps que je sortirai, pour me parler de votre amour. Vous n'avez qu'à y venir, je vous promets que vous serez reçu comme il faut.

Clitandre : Hé là, là, Madame, tout doucement. Il n'est pas nécessaire de me faire tant de leçons, et de vous tant scandaliser. Qui vous dit que je songe à vous aimer ? (Molière, 1973: 143).

Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisi şu şekildedir:

Kokona İzmaragda: Of, aman! Kıskançlık belâsı acayip dert imiş. İşte kızımı getirdim ki hepimiz önünde iş meydana çıksın.

Samurkaş İrini'ye: A kokoniçe, siz mi beni kovalarsınız? kocanıza size vurgun diye?

İrini: Ben öyle lâkırdıyı nasıl söylerim? Öyle şey ölmüş mu acaba? Kim dedikodu etmiş? Bana âşık olsunlar da ne diyorum görsünler: geleceği olanın göreceği de vardır. Söz söyleyen cevabını alır zâhir. Yanık adeti olan hilebazlıkları kullanmalı. Gizli haberler, firaklı tezkereler, iştiyakname, kocam olmadığı vakit yahut sokağa çıktığım zaman yolumu bekleyip söz atmalar, şive satmalar... Bunları bütün yapmalı da ben nasıl mukabele ediyorum görmeli.

Samurkaş: Ey, ey kokoniçe! Hiddet etmeyiniz. Kim size bir şey demiş? Ben söz anlar adamım, İz'anım var (Molière, 1933: 31-32).

Erkay'ın çevirisi ise şu şekildedir:

Bayan Sotenville: Ne olursa olsun, şu kıskançlık tuhaf şey doğrusu! İşte kızım yanımda, şimdi herkesin önünde, şu olayı aydınlatın bakalım.

Clitandre: Hanımefendi, kocanıza, size âşık olduğumu söyleyen siz miydiniz acaba?

Angélique: Ben mi? Ne diye böyle bir şey söyleyecekmişim? Ortada böyle bir durum mu var ki? Hele bana bir âşık olun da göreyim sizi. Lütfen, bana âşık olmaya kalkışın da size haddinizi bir güzel bildireyim. Size tavsiyem buna girişmemeniz. Çapkınların çevirdiği bütün dolaplardan da faydalanın; ne

bileyim, mesela bana haber göndermeye kalkışın, gizlice küçük mektuplar yazın, bana aşkınızdan söz etmek için kocamın evde olmadığı ya da benim dışarı çıkacağım zamanları gözleyin. Ama hiçbir yere varamazsınız, size haddinizi bildirmesini çok iyi bilirim.

Clitandre: Hey! Aman hanımefendi, aman sakın olun. Bana böyle öğütler vermenize, çocuk gibi azarlamanıza hiç gerek yok. Sizi sevmeyi aklımdan geçirdiğimi de kim söyledi? (Molière, 2006: 86).

Yüzleşme sırasında Angélique namuslu bir kadın olduğunu ve kendisine talip olanlara namus dersi vereceğini iddia eder. Ancak bu sözleri sarf ederken altan alta da kendisine nasıl haber göndirilebileceğini açığa vurur. Bu alt metin çerçevesinde iki çeviriyi karşılaştırdığımızda Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisinin daha konuşma diline yakın olduğu, diğer çevirinin ise özgün metnin sözcelerine sadık kaldığı görülmektedir. Eserin bir komedyası olması dolayısıyla ve komik etkinin yaratılması için Ahmet Vefik Paşa, özgün metinden yalnızca sözcü bağlamında uzaklaşmıştır. Sözcülerden sıyrılmış bir bütün olarak ise yazara ve metne bir o kadar yaklaşmıştır. Özellikle Samurkaş'ın sevgilisine "kokoniçe" olarak seslendiği bölümde, gizli aşkın gizli kalmasına yönelik bir tutum sergilemesi, Fransızca özgün metindeki anlama ve etkiye eşdeğerdir. Diğer çeviride ise yalnızca "hanımefendi" diye çevrilen bu kısım, ikili arasındaki mesafenin uzaklığını tam olarak vermektedir denemez.

Örnek 9:

Aşağıdaki parçada Bay ve Bayan Sotenville ve Claudine'in George Dandin'e yaptıklarından dolayı sitem ettiği görülmektedir. Bu ek olarak da Claudin, Clitandre'yi yapacakları konusunda yüreklendirmektedir.

Madame de Sotenville : Allez, vous ne méritez pas l'honnête femme qu'on vous a donnée.

Claudine : Par ma foi, il mériterait qu'elle lui fit dire vrai, et si j'étais en sa place, je n'y marchanderais pas. Oui, Monsieur, vous devez, pour le punir, faire l'amour à ma maîtresse. Poussez, c'est moi qui vous le dis, ce sera fort bien employé ; et je m'offre à vous y servir, puisqu'il m'en a déjà taxée.

Monsieur de Sotenville : Vous méritez, mon gendre, qu'on vous dise ces choses-là, et votre procédé met tout le monde contre vous (Molière, 1973: 145).

Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisi şu şekildedir:

Kokona İzmarağda: Ah, *kaymeni* (Yorgaki Dandini'ye) Damat, böyle İpek gibi hatuna siz lâyıık değilsiniz.

Katinko: Ant olsun ki ben olsaydım onun dediklerini gerçekten yapardım da halini gösterirdim, Şom ağzının yorduğuna uğrardı. Onun ağzının kokusunu kim çeker ? (Samurkaş'a,) Siz de çelevi, sakın durmayınız. Meramınızı İcraya bakınız. Önlü önsüz bana öfke ediyor, ben de gerçekten araya girerim de o halini o zaman öğrenir.

Kostaki Kaçivelaki: Damat, İşte böyle lâkırdılar dinlemeye müstahak oldunuz. Muameleniz herkesi size hasmediyor (Molière, 1933: 35-36).

Erkay'ın çevirisi ise şu şekildedir:

Bayan Sotenville: Gözüm görmesin sizi, onurlu bir kadını hak etmiyorsunuz siz.

Claudine: Ne güzel söylediniz! Keşke bütün o iftiralar gerçek olsaydı, bu adam hepsini hak ediyor; Hanımefendi'nin yerinde ben olacaktım ki, o söylediklerinizi yapmaktan bir an olsun geri kalmazdım. Bayım, hanımına âşık olmaktan kaçınmayın, ona aşkınızı gösterin ki bu adam görsün gününü. Gelin beni dinleyin, en iyisini yapmış olursunuz; üstelik ben de elimden gelen yardımı esirgemem sizden, zaten fatura çoktan bana kesilmiş bile.

Bay Sotenville: Damat, bütün bu lafları hak ettiniz; iddialarınız yüzünden herkesi karşınıza aldınız (Molière, 2006: 88).

Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisine baktığımızda, bazı eklemeler yaptığı görülmektedir: “Onun ağız kokusunu kim çeker?” ve “ipek gibi hatun” Ahmet Vefik Paşa'nın eklediği kısımlardır. Ancak, bütün göz önünde bulundurulduğunda ve sözcelerin yan anlamları dikkate alındığında, bu eklemelerin metni zenginleştirici bir yanı olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin “ipek gibi” bir tamlama kadının hem güzel hem de yumuşak huylu olduğuna vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla Angélique'e layık görülen bu özellik ailesinin nezdinde oldukça yerindedir. Diğer ekleme ise sokak ağzıyla konuşan bir kişinin konuşma esnasında ağzından dökülebilecek bir cümledir. Dolayısıyla da etkiyi arttırması bakımından oldukça yerindedir.

Diğer çeviriyi incelediğimizde ise, kayınvaldenin diyalogu “gözüm görmesin sizi” ile başlamaktadır ki özgün metindeki vurgunun ötesine geçmektedir. Ahmet Vefik Paşa'nın “ipek gibi” olarak çevirdiği kısım “onurlu bir kadın” olarak çevrilmiştir. Özgün metinde kullanılan anlam, onurdan ziyade dürüst veya namusluğa vurgu yapmaktadır. Ayrıca, “Bayım, hanımına âşık olmaktan kaçınmayın” gibi bir cümle konuşmôa dilinin akıcılığını bozmakta ve metnin gerçekliğine gölge düşürmektedir. Aynı kısım Ahmet Vefik Paşa, “Siz de Çelebi, sakın durmayınız!” olarak çevirerek hem konuşma dilinin esnekliğini hem de metnin gerçekliğini dikkate almıştır.

Örnek 10:

Aşağıdaki bölümde Claudine, hanımefendisinin dolaplarını ağızından kaçırın Lubin'e sitemlerde bulunmaktadır. Lubin ise kendisinin sır tutamamasının günahını başkalarının gevezeliğine yüklemektedir.

Claudine : Oui, j'ai bien deviné qu'il fallait que cela vînt de toi, et que tu l'eusses dit à quelqu'un qui l'ait rapporté à notre maître.

Lubin : Par ma foi je n'en ai touché qu'un petit mot en passant à un homme, afin qu'il ne dît point qu'il m'avait vu sortir, et il faut que les gens en ce pays-ci soient de grands babillards.

Claudine : Vraiment ce Monsieur le Vicomte a bien choisi son monde que de te prendre pour son ambassadeur, et il s'est allé servir là d'un homme bien chanceux.(Molière, 1973: 149).

Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisi şu şekildedir:

Katinko: Bu senin başın altından çıkma bir marifet olduğunu o saat anladım ya, birine kaçırmıştır, o da bizim ağaya yetiştirmiştir dedim.

Yanko: *Mali soimu*, ben kapınızdan çıkarken birine rasgeldim, buradan çıktığımı kimseye söylemesin diye geçerken şöyle yarı buçuk kulağına kodum: ağızına bir parmak bal çaldım, bu memleketin adamları ne yaman geveze olmalı ağızlarında bakla ıslanmıyor. Bak bana...

Katinko: Oh ! Çelebi Samurkaş, ne iyi ağız pek adam bulmuş seçmesini bize göndermiş, öğmedik babanın övmedik oğlu ha! (Molière, 1933: 42).

Erkay'ın çevirisi ise şu şekildedir:

Claudine: Evet iyice düşündüm taşındım, ortalığı karıştıranın sen olduğuna karar verdim; olsa olsa sen söylemişsindir bililerine, o da bizim efendiye yetiştirmiştir.

Lubin: Tanrı korusun! Adamın birinin yanından geçerken, alt tarafı bir iki kelime ettim, hani beni evden çıkarken gördüğünü kimseye söylemesin diye; bu tarafların insanı da amma gevşek ağızlıymış.

Claudine: Doğrusunu söylemek gerekirse, şu Bay Vikont pek iyi etmiş elçi diye seni seçmekte, hani senden iyisini zor bulurmuş (Molière, 2006: 92).

Claudine'in konuşması her şeyden önce ironi yüklü bir konuşmadır. Lubin'e övgüler düzerken amacı onu küçük düşürmektir. Bu çerçevede iki çeviriyi karşılaştırdığımızda Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisinin bu ironik konuşma biçimini "öğmedik babanın övmedik oğlu ha" şeklinde çevirerek sağladığını, diğer çevirinin ise bu ironik etkiyi veremediğini söylemek mümkündür. Bunun dışında ikinci çeviride "evet, iyice düşündüm taşındım" gibi özgün metinde olmayan ve metin içinde bir anlam ifade etmeyen bir cümle mevcuttur ki kanaatimizce hatalı bir çeviridir. Hatalı olmasının yanı sıra, konuşma dili açısından da

uygun olduğunu söylemek oldukça güçtür. Aynı yeri Ahmet Vefik Paşa “o saat anladım ya, birine kaçırmıştır, o da bizim ağaya yetiştirmiştir” diye çevirerek hem doğru hem de başarılı bir çeviri gerçekleştirmiştir.

Örnek 11:

Aşağıdaki parçada George Dandin, Angélique’in isminin tersine bir şeytan olduğunu açıkça ifade etmekte ve Angélique’in sözde saygı edalarının farkında olduğunu dile getirmektedir.

George Dandin : Non, non, on ne m'abuse pas avec tant de facilité, et je ne suis que trop certain que le rapport que l'on m'a fait est véritable. J'ai de meilleurs yeux qu'on ne pense, et votre galimatias ne m'a point tantôt ébloui.

Clitandre : Ah la voilà. Mais le mari est avec elle.

George Dandin : Au travers de toutes vos grimaces, j'ai vu la vérité de ce que l'on m'a dit, et le peu de respect que vous avez pour le noeud qui nous joint. Mon Dieu laissez là votre révérence, ce n'est pas de ces sortes de respect dont je vous parle, et vous n'avez que faire de vous moquer. (Molière, 1973: 151-152).

Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisi şu şekildedir:

Yorgaki Dandini: Yok yok Kokoniça. Ben, kolaylıkla aldanmam ; değirmende sakal ağartmadım: bana verdikleri haber doğru olduğunu ben iyi biliyorum. Deminki kargaşalıkta gözümü bağamadınız nafile, hamdolsun gözüm, görür.

Samurkaş, kendi kendine, sahnenin dibinde: Vay İşte Kokoniça, ama kocası da yanında.

Yorgaki Dandini, Samurkaş'ı görmiyerek: Sizin yapmışlarınız ile beraber gene bana söyledikleri gerçek olduğunu kendi tavrınızdan da anladım. Benim nikâhımda olduğunuzu hiç saymıyorsunuz görüyorum (İrini ile Samurkaş selâmlaşır) Aman canım bana temannayı bırakınız, ben öyle gösteriş hürmeti istemem : benim dediğim saygıyı maskaraya almayınız (Molière, 1933: 47-48).

Erkay'ın çevirisi ise şu şekildedir:

George Dandin: Yok, yok, bana öyle kolayca yutturamazsınız, kulağıma gelenlerin doğruluğundan hiç şüphem yok. Gözlerim de daha sapasağlam, allayıp pullayıp anlattıklarınızla kamaşmaz bu gözler.

Clitandre: (*Sahnenin arkasında belirir*) Ah! İşte orada; ama kocası da yanında.

George Dandin: Herkesin gözü önünde yaptığımız onca sahtekarlıktan sonra, artık kulağıma gelenlerin doğruluğundan azıcık bile şüphem kalmadı; üstelik anladım ki aramızdaki bağa da hiç saygınız yokmuş. (*Clitandre ve Angélique selâmlaşır, George Dandin sahnenin arkasındaki Clitandre'yi fark etmez*)

Tanrı aşkına! Bırakın reverans yapıp durmayı, benim bahsettiğim saygının bunlarla hiç alakası yok, sizin tüm derdiniz benimle alay etmek (Molière, 2006: 95).

Bu parçanın iki çevirisine de baktığımızda Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisinde, yine özgün metnin sözcelerinden sıyrılıp sözcelem durumuna dikkat ettiği görülmektedir. Sözcelem durumunu dikkat alan Ahmet Vefik Paşa, “değirmende sakal ağartmadım” gibi özgün metinde olmayan eklemeler yapmıştır. Ancak gözünün artık açıldığını vurgulması bağlamında ve sözcelem durumunun ifadesi açısından eklemelerden ziyade zenginlik demek daha doğru bir ifadedir. Diğer çeviriye baktığımızda ise yine özgün metnin sözcelerine bağlı kalınarak bir çeviri gerçekleştirildiği görülmektedir. Örneğin Ahmet Vefik Paşa'nın özgün metindeki “noeud” sözcüğünü “nikah” olarak çevirdiği görülürken, diğer çeviride “aramızdaki bağ” olarak çevirdiği görülmektedir ki, kastedilen şey aslında Ahmet Vefik Paşa'nın ifade ettiği gibi nikahtır. Buna ilaveten Ahmet Vefik Paşa reverans yerine temanna kelimesini tercih etmiştir ki metnin tutarlılığı açısından bakıldığında Osmanlı kültüründe reverans yapma gibi bir geleneğin olmadığı görülür. Diğer çeviride ise reverans tercih edilmiştir. Metnin bütünü düşünüldüğü takdirde yerinde bir tercih olduğunu söylemek mümkündür.

Örnek 12:

Bu parçada ise Angélique'in evlilik kurumundan ne anladığı ortaya çıkmaktadır. Molière'in tam da parmak basmak istediği aslında bu noktadır. Zira George Dandin naif bir adamdır ve eleştirilecek çok yanı yoktur. Diğer tarafta ise çürümüş ve vakti geçmiş köhne bir soyluluk üzerinde şekillenmiş bir ahlâk anlayışının temsilcisi Angélique vardır.

George Dandin : Je suis votre valet. Ce n'est pas là mon compte, et les Dandins ne sont point accoutumés à cette mode-là.

Angélique : Oh ! Les Dandins s'y accoutumeront s'ils veulent. Car pour moi, je vous déclare que mon dessein n'est pas de renoncer au monde, et de m'enterrer toute vive dans un mari. Comment, parce qu'un homme s'avise de nous épouser, il faut d'abord que toutes choses soient finies pour nous, et que nous rompions tout commerce avec les vivants ? C'est une chose merveilleuse que cette tyrannie de Messieurs les maris, et je les trouve bons de vouloir qu'on soit morte à tous les divertissements, et qu'on ne vive que pour eux. Je me moque de cela, et ne veux point mourir si jeune (Molière, 1973: 153).

Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisi şu şekildedir:

Yorgaki Dandini: Ben sizin köleniz olayım, ama benim hesabım bu değildir: Dandini hanedanında bu muameleye daha alışmamışlardır, kör güzlü olmazlar.

İrini: Ey canım, isterlerse İşte alışırlar, halk niye alışmadı? Ben ülfet ve ünsiyeti, eğlence ve cemiyeti bırakıp ta elden günden, eşten dosttan uzak terk-i dünya gibi kocamla bir mezarda canlı canlı kapanmak niyetinde değilim; o çekiye gelemem. Burasını düzee söylemeliyim. Vay ne demek olsun bir adam kurmuş beni almış diye diyar ins ile de cins ile de münasebeti kesmeli, öyle mi? Ey artık kocalık iyi zalimlik doğrusu ! Biz cihan lezzetinden kesilip bayağı ölü gibi oturmalı öyle mi ? İşte akıllariyle yaşasınlar, adamcıklar. Benim öyle masaller umurumda değil, genç yaşımda isteğimle ölmeğe niyet tutmadım ben canım ! (Molière, 1933: 51).

Erkay'ın çevirisi ise şu şekildedir:

George Dandin: Emriniz olur. Bunlar bana göre değil, Dandinler böyle oyunlara hiç alışık değildirler.

Angélique: Oh! Dandinler, canları istedi mi her şeye alışırlar. Ama beni de kendiniz gibi sanmayın sakın; çevremden kopmaya, daha hayattayken bir kocayla mezara girmeye hiç niyetim yok benim. Ne sanmıştınız? Adamın teki evlenmeyi kafasına koydu diye, biz yolun sonuna mı gelmiş oluyoruz ya da yaşayan insanlarla tüm bağlarımızı koparmamız mı gerekiyor? Şu koca denen Beyefendilerin zorbalıklarına şaşmamak elde değil; onların iyiliği için canla başla çalışalım ama iş eğlenceye gelince hepimiz ölü gibi duralım yerimizde. Bunları kimse yaptıramaz bana, gencecik yaşımda ölmek istemiyorum ben (Molière, 2006: 97).

George Dandin, karısının kendisine layık gördüğü muameleye alışık olmadığını açık bir şekilde ifade ederken, Angélique kocasının bu yaşam tarzına ve dolayısıyla ahlâk anlayışına alışması gerektiğini vurgular. Zira Angélique'e göre sırf evlenildi diye dünyanın bütün nimetlerinden el çekmek budalalıktır. Bu çerçevede Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisine baktığımızda hevesleri olan ve zorla evlendirilmiş bir genç kızın söyleminin heyecanı ve kızgınlığını başarılı bir şekilde ifade ettiğini söylemek mümkündür. Bu açıdan “burasını düze söylemeliyim”, “o çekiye gelemem” gibi ifadeler sözü edilen noktaların dikkate alındığını gösteren eklemelerdir. Diğer çeviriye baktığımızda ise yine özgün metnin sözceleri temel alınarak yapılan bir çeviri ile karşılaşılmakta ve yazarın söylemek istediğinin yavan bir görüntüsünü vermektedir. Zira sözü edilen sözcelem durumu, sözcelerden ayrı olarak kavranamamıştır.

Örnek 13:

Yukarıdaki parçanın devamı olan parçada, George Dandin, Angélique’i evliliğin gerektirdiği görevleri yerine getirmemekle suçlarken; Angélique adeta “evlenirken bana mı sordunuz?” diye çıkışmaktadır. Yaptıklarının günahını böyle bahanelerle kapatmaya çalışmakta ve suçun kendisinde değil, anne ve babasında olduğunu vurgulamaktadır. Anne ve babasına yapılan vurgu ise aslında geleneğe getirilen bir eleştiri mahiyetindedir. Bunun yanı sıra genç kız gençken bu tür şeylerin normal olduğu konusunda George Dandin’i ikna etmeye çalışmakta ve kendisine yapılan iltifatlardan mahrum kalmanın budalalık olduğunu ifade etmektedir.

George Dandin : C'est ainsi que vous satisfaites aux engagements de la foi que vous m'avez donnée publiquement ?

Angélique : Moi ? Je ne vous l'ai point donnée de bon coeur, et vous me l'avez arrachée. M'avez-vous avant le mariage demandé mon consentement, et si je voulais bien de vous ? Vous n'avez consulté pour cela, que mon père, et ma mère, ce sont eux proprement qui vous ont épousé, et c'est pourquoi vous ferez bien de vous plaindre toujours à eux des torts que l'on pourra vous faire. Pour moi, qui ne vous ai point dit de vous marier avec moi, et que vous avez prise sans consulter mes sentiments, je prétends n'être point obligée à me soumettre en esclave à vos volontés, et je veux jouir, s'il vous plaît, de quelque nombre de beaux jours que m'offre la jeunesse ; prendre les douces libertés, que l'âge me permet, voir un peu le beau monde, et goûter le plaisir de m'ouïr dire des douceurs. Préparez-vous-y, pour votre punition, et rendez grâces au Ciel de ce que je ne suis pas capable de quelque chose de pis (Molière, 1973: 153-154).

Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisi şu şekildedir:

Yorgaki Dandini : Ya bana şuhut karşısında taahhüdattınızı, nikâhlılık itaatini böyle mi yerine getireceksiniz ?

İrini : Ben size ne taahhüt, ne vaitler ettim? Nikâhta bir “He!., demek âdettir diye lâkırdıyı ağzımdan kopardılar. Yoksa beni almazdan siz bir kere bana danıştınız mı idi? Anamı babamı beğendiniz, onların rızasını tahsil ettiniz; işte onları aldınız, bana bir şey sorulmadı. Bir şikâyetiniz varsa varınız şimdi onlara anlatınız. Ben esir olmuş gibi öyle söze baş eğme âşıklısı değilim, borcum vazifem de değil, lâline elveren dayansın : buna da bir diyeceğiniz varsa pederle valideye söyleyiniz. Ben, canım, gençliğime doyacağım, şunda beş gün ömrümüz var yaşıma başıma göre eğlencemi ararım, âlemi seyran ederim, kulağıma tatlı söz söyliyeni dinler, safalanırım. Şükrediniz ki daha fenasına kadar gitmeğe yaratılışında meyil yoktur yoksa... (Molière, 1933: 51-52).

Erkay'ın çevirisi ise şu şekildedir:

George Dandin: Herkesin önünde bana verdiğiniz yeminlere böyle mi sadık kalıyorsunuz siz?

Angélique: Ben mi yemin vermişim? Size kendi isteğimle hiçbir şey vermedim ben, ne aldınızsa hepsini zorla aldınız. Nikahtan önce, sizinle birlikte olmayı

isteyip istemediğimi sordunuz mu bana? Bana soracağınız yerde, gittiniz anneme, babama sordunuz; o halde bu evlilikte benim hiç payım yok, bu onlarla sizin aranızda, işte o yüzden eğer canımızı sıkan bir şey varsa, bunun suçlusu ben değil, onlardır. Gidin onlara anlatın derdinizi. Hiç bana bakmayın, size gelin benimle evlenin mi dedim sanki? Duygularımı hiçe sayarak beni aldınız, sizin arzularınıza bir köle gibi boyun eğmek zorunda değilim; izin verirsiniz, ben eğlenmek istiyorum, gençliğimin bana sunduğu şu birkaç güzel günün zevkini çıkarmak yaşımın el verdiği birbirinden hoş özgürlüklerin tadı: varmak, biraz da dünyanın geri kalanım görmek, hakkımda söylenen tatlı sözlerin keyfine varmak istiyorum. Bunlara kendinizi hazırlasamz iyi edersiniz, cezanızı çekeceksiniz, yine de Tanrı'ya şükredin ki daha 1: terlerini yapabilecek biri değilim (Molière, 2006: 97-98).

Örneğin giriş kısmında yapılan açıklamalara istinaden iki çeviriyi karşılaştırmalı incelediğimizde Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisinde yeni evli bir genç kızın bir önceki örnekte olduğu gibi heveslerinin söylem haline getirildiği görülmektedir. Diğer çeviriyi bu açıdan incelediğimizde ise yeni evli bir genç kızın söyleminden ziyade görmüş geçirmiş bir kadın gibi ve zerafetle konuşan bir kadının söylemine yakın bir söylem olduğu ortaya çıkmaktadır. Örneğin Ahmet Vefik Paşa'nın "He... demek adettendir diye ağzımdan laf kopardılar" olarak çevrilen kısım, diğer çeviride "Size kendi isteğimle hiçbir şey vermedim ben, ne aldınızsa hepsini zorla aldınız" olarak karşımıza çıkmakta ve dolayısıyla istenilen etki bağlamında havada kalmaktadır.

Örnek 14:

Bu parçada ise George Dandin kendi kendine yakınmakta ve elinden bir kaza çıkmasını önlemek için bir an önce bulunduğu yeri terk etmek istemektedir.

George Dandin : Il me prend des tentations d'accommoder tout son visage à la compote, et le mettre en état de ne plai re de sa vie aux diseurs de fleurettes. Ah ! Allons, George Dandin, je ne pourrais me retenir, et il vaut mieux quitter la place (Molière, 1973: 154).

Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisi şu şekildedir:

Yorgaki Dandini, kendi kendine: Ah şunun edepsiz yüzünü yuğurup, suratını pestil ezmesine döndürmesini canım bir ister ki ! Bir daha ona çan çan eden çapkınlar yüzüne bile bakmasın aşifte. Ah Yorgi! Ah Yorgaki seni ! gördün mü gördün mü ettiğini? Şuradan savuşayım, gideyim, belki tutunamam da elimden bir iş çıkar. Zira cinler başıma çıkıyor ! Kor şeytanın şerrine lânet ! (Molière, 1933: 52).

Erkay'ın çevirisi ise şu şekildedir:

George Dandin: Şeytan diyor indir şuna bir tane, öyle bir dağıt ki suratını, bir daha tek bir iltifat duymasın kimseden. Ah! George Dandin, haydi bırak şunu. Zor tutuyorum kendimi, en iyisi bir an önce çekip gitmek şunun yanından (Molière, 2006: 98).

Çevirileri karşılaştırmalı incelediğimizde, Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisinde George Dandin'in söyleminin, Ahmet Vefik Paşa'nın yarattığı Yorgaki Dandini tiplemesine uygun bir biçimde sürdürüldüğü görülmektedir. Başta kullandığı sınıfsal söylemin burada da kullandığı kelimelerle desteklendiği ve sınırlı birinin konuşmasında görülebilecek argo kelimelerle akıcılık ve gerçekliğin sağlandığı görülmektedir. Diğer çeviriye baktığımızda ise doğru bir çeviri eylemi söz konusu olmasına rağmen, komik etkinin yaratılması ve konuşma dilinin akıcılığı bağlamında bir eşdeğerlikten bahsetmek oldukça zordur.

Örnek 15:

Aşağıdaki parçada George Dandin, Lubin ile karşılaşmaktadır ve kendisine anlattıklarını kayın ailesine de anlatmasını temenni etmektedir. Lubin ise Dandin'i, ona anlattıklarına başkasına anlatmakla suçlamakta ve onu geveze olmakla itham etmektedir.

George Dandin : Voici mon homme de tantôt. Plût au Ciel qu'il pût se résoudre à vouloir rendre témoignage au père et à la mère de ce qu'ils ne veulent point croire !

Lubin : Ah vous voilà, Monsieur le babillard, à qui j'avais tant recommandé de ne point parler, et qui me l'aviez tant promis. Vous êtes donc un causeur, et vous allez redire ce que l'on vous dit en secret ? (Molière, 1973: 156).

Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisi şu şekildedir:

Yorgaki Dandini, yavaşıca, kendi kendine : Ha işte bizim deminki salapatı! Ah razı olup ta bana söylediğini heriflerin önünde takrir etse idi ! Ah bir kere şunun şahadetini dinletebilsem !

Yanko : Vay, size mi çattık geveze Çelebi ? Ağzınızı tutun diye size o kadar yalvardıydım. Siz de vadettiniz idi. Size söylenen sır ağzınızda durmaz öyle mi ? Sırrı söyleme dostuna onun da dostu olur,,, demişler ya. Boş boğazlar harcı makaralar tekerlenir, boşanır (Molière, 1933: 56).

Erkay'ın çevirisi ise şu şekildedir:

George Dandin: İşte demin gördüğüm adam geliyor. Tanrım yardım et de karımın anasıyla babasının önünde gördüklerine şahitlik yapmaya yanaşsın, yoksa bana hayatta inanmayacaklar.

Lubin: Ah! Demek buradasınız Bay geveze, size o kadar söyledim ağzınızdan bir şey kaçırmayın diye, siz de kimseye bir şey söylemeyeceğiniz üzerine bir

sürü yemin ettiniz. Ama anlaşılın çenesi düşüğün tekisiniz, demek size sır verildi mi, hemen gidip yumurtluyorsunuz başkalarına (Molière, 2006: 100).

Çevirileri karşılaştırmalı incelediğimizde görülmektedir ki Ahmet Vefik Paşa'nın gerçekleştirmiş olduğu çeviride atasözleriyle desteklenmiş bir konuşma metni niteliği vardır. Diğer örneklerde de görüldüğü üzere Ahmet Vefik Paşa, yarattığı tiplerin söylemi çerçevesinde en baştan beri aynı tutarlılık sergilemektedir. Yarattığı tiplerin söylemi, tiplerin sınıfsal karakterini oluşturan dilin katmanlarıyla örülmüştür. Diğer çeviriye baktığımızda ise bu örnekte görüldüğü gibi doğru bir çeviri eylemi, yani sözcüklerden sıyrılıp sözcelem durumunun yakalandığı ancak metnin bütünde bu tutarlılığın sergilenmediği ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla kısaca üç yanlış bir doğruyu götürmüştür maalesef.

Örnek 16:

Bu parçada ise Angélique'i dolap çevirirken yakalamak ve çeviridiği dolabı annesine ve babasına ispat etmek isteyen George Dandin'in kendi kendine yakınır :

George Dandin : Je n'ai pu me servir avec cet innocent de la pensée que j'avais. Mais le nouvel avis qui lui est échappé ferait la même chose, et si le galant est chez moi, ce serait pour avoir raison aux yeux du père et de la mère, et les convaincre pleinement de l'effronterie de leur fille. Le mal est tout ceci, c'est que je ne sais comment faire pour profiter d'un tel avis. Si je rentre chez moi, je ferai évader le drôle, et quelque chose que je puisse voir moi-même de mon déshonneur, je n'en serai point cru à mon serment, et l'on me dira que je rêve. Si, d'autre part, je vais quérir beau-père et belle-mère sans être sûr de trouver chez moi le galant, ce sera la même chose, et je retomberai dans l'inconvénient de tantôt. Pourrais-je point m'éclaircir doucement s'il y est encore ? Ah Ciel ! Il n'en faut plus douter, et je viens de l'apercevoir par le trou de la porte. Le sort me donne ici de quoi confondre ma partie ; et pour achever l'aventure, il fait venir à point nommé les juges dont j'avais besoin (Molière, 1973: 157).

Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisi şu şekildedir :

Yorgaki Dandini, yalnız : Ah kurduğumu şu sümsüğe yaptıramayacağım ama bu sefer de yumurtladığı taze cevahir de o işi görür, eğer o yosma gerçek bizim evde ise bizim edepsizin anasını babasını kandırmağa bu da yeter. Kızlarının cârisliğini, düzenbazlığını en son anlar da anlar. Ama nasıl etsem de bir İp ucu bulsam. Bu haber işime yarasa : zâhir, ben içeri girsem çapkını kaçıırım, hem ne görsem söylesem deminki gibi gene benim andıma, kasmime inanılmaz! Sayıklıyor derler. Yok anları çağırmağa gitsem dönüşte kimseyi bulamazsak gene başa belâ almalı! Hele bir anlayım bakayım.! (Kapının anahtar deliğinden gütetler) Bre! *Zen anderepte*. İşte herifi anahtar deliğinden görürüm... Şüphesi mümphesi yok herif burada, bizim postal yakayı ele verir... Artık hayâsız

nedir örelim, Na işte tamam., bahtıma anası da geliyor, onlar hâkim olup davamızı keserler (Molière, 1933: 59-60).

Erkay'ın çevirisi ise şu şekildedir:

George Dandin : Şu budalaya istediğimi yaptırtmadım bir türlü. Ama neyse, ağzından kaçırıldıkları da işimi görür. Eğer o çapkın hâlâ evimdeyse, anasıyla babası, kızlarının ne kadar yüzsüz olduğu konusunda bana hak vereceklerdir. İşin kötüsü, bu fırsattan nasıl yararlanacağım, onu hiç bilmiyorum. Şimdi eve girsem, herif kaçır gider, onurumun ayaklar altına alındığını kendi gözlerimle görürüm ama kimse bana inanmaz. Ne kadar yemin etsem boşa gider, hayal gördüğümü söylerler. Ama herifin evde olup olmadığından emin olmadan gidip kayınpederle kaynanayı çağırırsam, herif bir de evde olmazsa, geçen seferkinden de beter olur, rezil olurum. Fazla ses çıkarmadan hâlâ evde olup olmadığımı öğrenmenin bir yolu yok mu acaba? Tanrı aşkına! Niye daha önce aklıma gelmedi gidip anahtar deliğinden bakarım, içeride mi değil mi anlarım. Talih de benim yanımda, oyunlarını bozmak için fırsatlar çıkarıyor karşıma. Şuna da bakın, işim bir an önce hallolsun diye, ihtiyacım olanları ayağıma göndermiş bile, işte son kararı verecek hâkimler buraya doğru geliyorlar (Molière, 2006: 101-102).

Lubin'den umduğunu bulamayan George Dandin, çareyi bu işi kendi başına halletmekte bulur. Karısının çeviridiği dolapları kayın ailesine ispat etmenin yollarını düşünmektedir kendi kendine ve o anda şansının döndüğünü sanmaktadır. Bu çerçevede iki çeviriyi karşılaştırdığımızda, Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisinde bir hata göze çarmaktadır. Özgün metinde « le galant » ile kastedilen kişi Clitandre iken, Ahmet Vefik Paşa bunun Angélique'e söylendiğini zannederek « yosma » şeklinde çevirmiştir. Diğer çeviride ise Fransızca anlamına uygun bir şekilde « çapkın » olarak çevirerek doğru bir çeviri eyleminin gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Ancak Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisinin bütünü düşünüldüğü takdirde ise bu sefer de üç doğrunun bir yanlışı götürdüğünü söylemek yanlış olmayacaktır.

Örnek 17:

Aşağıdaki parçada karısının dolaplarını bu sefer gerçekten ispatladığını zanneden George Dandin'in heyecanına tanık oluyoruz :

George Dandin : Enfin vous ne m'avez pas voulu croire tantôt, et votre fille l'a emporté sur moi. Mais j'ai en main de quoi vous faire voir comme elle m'accommode et, Dieu merci mon déshonneur est si clair maintenant, que vous n'en pourrez plus douter.

Monsieur de Sotenville : Comment, mon gendre, vous en êtes encore là-dessus ?

George Dandin : Oui, j'y suis, et jamais je n'eus tant de sujet d'y être (Molière, 1973: 157-158).

Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisi şu şekildedir :

Yorgaki Dandini : Ey efendi, demin bana inanmadınız. Akıbet sizin kızınızın dediği oldu idi. Ama bu sefer elde ispat var! Kızınız beni ne hale koyuyor görebilirsiniz hamdolsun bizim rezalet şimdi öyle aşikâr ki bu defa siz de su götürür yerini bulamazsınız.

Kostaki Kaçivelaki : Vay damat gene mi, bir abes yere başta kavak yelleri mi eser? Gene eski dava mı ?

Yorgaki Dandini : Ey zâhir! Gene o kavga, hem de şimdiki elde olan ispatlar bütün bütün... (Molière, 1933: 60).

Erkay'ın çevirisi ise şu şekildedir:

George Dandin : Az Önce bana İnanmak istememiştiniz, yetmezmiş gibi bir de kızınızı üste çıkarmıştınız ama işte şimdi, kızınızın arkamdan çevirdiği dolapları kendi gözlerinizle göreceksiniz ve Tanrı'ya şükür, onurumun ayaklar altına alındığı o kadar bariz ki, bu sefer siz bile inkâr edemeyeceksiniz.

Bay Sotenville : Bu da ne demek oluyor damat, siz hâlâ orada mısınız?

George Dandin : Evet, oradayım hâlâ ve haklı olduğumdan hiç bu kadar emin olmamıştım (Molière, 2006: 102).

George Dandin'in heyecanına karşılık kayın babası aldırılmaz görünmekte ve damadını aynı şeyleri tekrar gündeme getirmesinden dolayı kınamaktadır. Dandin'in naifliği de tam burada ortaya çıkmaktadır. Dandin'in bütün bu dolapları ispatlama çabası zaten nafiledir. Zira kendisinin sahip olduğu ahlâk anlayışından bambaşka bir ahlâk anlayışla karşı karşı olduğunun farkında değildir. Bu dolapları ispatlasa bile hiçbir şey değişmeyecektir.

Çevileri karşılaştırdığımızda ise Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisinde Dandin'in heyecanlı söyleminin ve kayın babanın umursamaz tavrının çeviride dozunda bir şekilde verildiği görülürken diğer çeviride çok daha ciddi bir kayın baba görülmektedir ve Dandin'in heyecanı ve dolayısıyla bu çerçevede oluşan heyecanlı konuşmasının tam olarak yansıtılmamaktadır. Ahmet Vefik Paşa, bu heyecanı konuşma diline özgü kesik cümlelerle sağlarken, diğer çeviride sahnelemek bire serin dilinden ziyade sıradan bir söylem seçilmiştir.

Örnek 18:

Aşağıdaki parçada çabalarının artık fayda etmeyeceğinin yavaş yavaş farkına varan bir Dandin ile karşılaşmaktayız:

George Dandin : Je ne dis mot. Car je ne gagnerais rien à parler, et jamais il ne s'est rien vu d'égal à ma disgrâce. Oui, j'admire mon malheur, et la subtile adresse de ma carogne de femme pour se donner toujours raison, et me faire avoir tort. Est-il possible que toujours j'aurai du dessous avec elle, que les apparences toujours tourneront contre moi, et que je ne parviendrai point à convaincre mon effrontée ? Ô Ciel ! Seconde mes desseins, et m'accorde la grâce de faire voir aux gens que l'on me déshonore (Molière, 1973: 161).

Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisi şu şekildedir :

Yorgaki Dandini : Ağzımı açmıyorum ki açsam kaidesi yok. Câris ile başa çıkılmaz, Benim bu uğradığım belâ acaba bir kul kısmına gelmiş midir? Bakıp ta talisizliğime şaşıyorum bana olanlar ne haldir? Karım olacak melunun şeytan her daim her oyununda kendini haklı çıkarır, beni mahcup ve hayran eder, Ah hep o üstün gelip görenler beni mi haksız çıkaracak, hayâsızın şirretliği meydanda, yüzüne vuramıyacağım. Yarabbi, sana sığındım, bana yardımcı ol, şu zalim karı elinden beni kurtar! Şunım rüsvalığımı açığa vurayım (Molière, 1933: 68-69).

Erkay'ın çevirisi ise şu şekildedir:

George Dandin : Tek kelime etmiyorum, nasılsa konuşunca elime bir şey geçmiyor ama şu başıma gelen talihsizliğin eşi benzeri görülmemiştir. Evet ! başımdaki felakete hayran olmaktan başka bir şey gelmez elimden; şu karım olacak alçağın kıvrak zekâsına, beni her seferinde haksız çıkarmayı başarmasına söyleyecek lafım yok. Ama bu kadan da fazla değil mi, ben hep bu kadının altında mı ezileceğim, hiçbir şey benim istediğim gibi olmayacak mı, şu küstaha ağzının payını veremeyecek miyim hiç? Ah Tanrım, sana yalvarıyorum, duy beni, onurumu nasıl iki paralık ettiklerini insanlara gösterebilmem için bana yardım et (Molière, 2006: 107).

İki çeviriyi karşılaştırdığımızda ilk göze çarpan şey, « admirer » kelimesinin etrafında şekillenmiştir. Bir felakete hayran olunur mu acaba? Özgün metinde bu şekilde kullanılmış olmasına rağmen burada ironik bir anlatım vardır. Bu öyle bir felakettir ki daha önce kimsenin başına gelmemiştir; başka bir deyişle kimse bu felaketin eline su dökemez. Bu ironin farkına varan Ahmet Vefik Paşa çevirisinde de elbette yazarın ne demek istediğini sözcüklerden sıyrıp Türkçe'de çok güzel bir şekilde ifade etmiştir. Diğer çeviride ise yine özgün metindeki ironin farkına varılmamış ve dolayısıyla da çeviride özgün metnin sözcüsü tercih edilmiştir.

Örnek 19 :

Aşağıdaki parçada ise Lubin, Dandin'i karanlıkta Claudine sanar ve çevrilen dolabı Dandin'e olduğu gibi anlatır. Bunun yanı sıra sevdiğiyle yan yana olmanın heyecanı da söylemine yansımaktadır. Aslında bu heyecan yüzünden her şeyi olduğu gibi anlatmaktadır.

Lubin, *il prend George Dandin pour Claudine*: OÙ es-tu donc, Claudine ? Ah te voilà. Par ma foi, ton maître est plaisamment attrapé, et je trouve ceci aussi drôle que les coups de bâton de tantôt dont on m'a fait récit. Ta maîtresse dit qu'il ronfle à cette heure comme tous les diantres, et il ne sait pas que Monsieur le Vicomte et elle sont ensemble pendant qu'il dort. Je voudrais bien savoir quel songe il fait maintenant. Cela est tout à fait risible ! De quoi s'avise-t-il aussi d'être jaloux de sa femme, et de vouloir qu'elle soit à lui tout seul ? C'est un impertinent, et Monsieur le Vicomte lui fait trop d'honneur. Tu ne dis mot, Claudine. Allons, suivons-les, et me donne ta petite menotte que je la baise. Ah que cela est doux. Il me semble, que je mange des confitures (Molière, 1973: 165).

Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisi şu şekildedir :

Yanko, *Katinko'vu ararken Yorgaki Dandini'yi Katinko zannedip yakalıyor*: Bre Katinko, gelindi, neredesin ? Gel, adam aman! Şu sizin herif, *ti gaydaros puine* ? Deminki oyunu yuttu. Fırılacağı çevirdiniz. Şimdi de bak, ne tuhaf aldatıyorsunuz. Bizim çelebi Kokoniçe ile bunda görüşüp cilveleşiyor. O, horul horul öküz gibi uyur. Ah bilseydim düşünde ne görür; çok gülerdim. Ama çok büyük maskaralık! Bre çok büyük! O kıskançlığı öğrenir. Karısının kıymetini bilmez o. Ahlatın iyisini dağda ayı yer, A Katinko sen ne dersin bunlara? Hiç söylemiyorsun (Molière, 1933: 74-75).

Erkay'ın çevirisi ise şu şekildedir:

Lubin, (*George Dandin'i Claudine sanarak*): Neredesin Claudine? Ah! İşte buradasın. Vay be, nasıl da kafaladık senin efendiyi ama? Bir de şu yediği sopalan anlattılar, olacak iş değil doğrusu. Hanımının söylediğine göre seninki yukarıda horul horul uyuyormuş, tabii başına gelenlerden haberi bile yok, o uyurken karısıyla Bay Vikont dışarıda el ele, kol kola geziyorlar. Kim bilir bizimki şimdi kaçınıcı rüyasını görüyordur. Duyup da gülmeyecek adama aşk olsun! Var mıymış öyle karısını kıskanmak, sadece kendinin olsun diye tutturmak? Bunun adı resmen küstahlık, Vikont ne yapsa yeridir. Senin de hiç sesin çıkmıyor Claudine. Haydi gel, onların peşinden gidelim biz de, o mini minnacık elini ver de öpeyim biraz. Ah! Ne de tatlıymış! Sanki reçel yiyorum (Molière, 2006: 110).

Lubin, her şeyden önce bir hizmetlidir ve daha önceki bölümlerde bahsedildiği üzere alt tabakanın dilini konuşmaktadır. Sevdiğiyle karşılaştığında ise bu heyecanla bu tabakanın dilini söyleminde açıkça belli etmektedir. Bu çerçevede Ahmet Vefik Paşa, yarattığı tiptemenin dilini gözetererek ve araya Rumca kelimeler ekleyerek hem tutarlı hem de gerçekçi bir çeviri eylemi gerçekleştirmiştir. Dolayısıyla Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisinde Lubin'in eşdeğeri Yanko, komik etkinin ortaya çıkarılması için sınıfsal

konumunu gereği şekillenmiştir. Diğer çeviriye baktığımızda ise Lubin'in komik bir etki yaratmasından ziyade adeta ders verir nitelikte konuştuğu görülmektedir.

Örnek 20:

Aşağıdaki son parçada ise George Dandin, Angélique ve Clitandre'ı bu sefer faka bastırıldığını düşünerek galip bir edayla kendi kendine konuşmaktadır:

George Dandin: Voilà un coup sans doute où vous ne vous attendiez pas. C'est maintenant que je triomphe, et j'ai de quoi mettre à bas votre orgueil, et détruire vos artifices. Jusques ici vous avez joué mes accusations, ébloui vos parents, et plâtré vos malversations. J'ai eu beau voir, et beau dire, et votre adresse toujours l'a emporté sur mon bon droit, et toujours vous avez trouvé moyen d'avoir raison. Mais à cette fois, Dieu merci, les choses vont être éclaircies, et votre effronterie sera pleinement confondue (Molière, 1973: 169-170).

Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisi şu şekildedir :

Yorgaki Dandini: Ey ! Bunu ummazdınız ya; işte şimdi benim borum öter, sizin çanınıza ot tikanır. Kibirinizin, hillebazlığınızın günü biter... Benim çalışıp çabaladığım şimdiye kadar boşa gitmişti: sen herkesin gözünü bağmıştın, güneşi çamurla sıvardın ha! Ben işim yoksa söyleneyim, hep senin dediklerin doğru olurdu! Kimi yaman bey mi yaman? Şimdi bu kere, şükürler olsun, hak meydana vuracak, ahım seni tutacak! Rezaletleriniz meydana çıkacak (Molière, 1933: 82).

Erkay'ın çevirisi ise şu şekildedir:

George Dandin : Bakıyorum bunu hiç beklemiyordunuz. Artık zafer benimdir, görelim bakalım o kibriniz nasıl da sönüyor, o yapmacık tavırlarınız nasıl da yerle bir oluyorlar. Şimdiye kadar sizi kaç defa suçüstü yakaladım ama her seferinde paçanızı kurtarmayı başardınız, anne ve babanızın gözlerini boyamayı bildiniz, dalaverelerinizi herkese yutturdunuz. Ben kaç defa kendi gözlerimle gördüm, kaç defa söyledim ama hepsi boşuna. Kıvrak zekânızla hep hakkımı yediniz, her defasında üste çıkmanın bir yolunu buldunuz; fakat bu sefer, Tanrı'ya şükürler olsun, her şey ortaya çıkacak ve küstahlığınızı bilmeyen kalmayacak (Molière, 2006: 115-116).

İki çeviriyi karşılaştırmalı incelediğimizde, Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisinde o galip edanın deyimlerle ve atasözleri ile desteklendiği görülmektedir. Diğer çeviride de aynı yöntemin kullanıldığı görülmektedir. Ancak ikinci çeviride « kıvrak zekanızla » gibi bir kullanım göze çarpmaktadır ki kanaatimizce hatalı bir çeviridir. Her şeyden önce parçada onların zekasını öven bir cümle yoktur. Söz konusu olan, haklı çıkmanın her zaman bir yolunu bulmalarıdır. Dolayısıyla söz konusu kısım zekalarına yapılan bir övgü değildir. Dolayısıyla bir çeviri hatası vardır. Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisine bu açıdan

baktığımızda ise bu kısmı « ben işim yoksa söyleneyim, hep senin dediklerin doğru olurdu! » şeklinde çevirerek hem doğru hem de başarılı bir çeviri eylemi gerçekleştirmiştir.





SONUÇ

Ahmet Vefik Paşa, *George Dandin* adlı tiyatro oyununu, yalnızca yazılı bir tiyatro metni olarak ele almaktan ziyade konuyu çok daha kuramsal bir zemine yerleştirerek bir uyarlama gerçekleştirmiştir. Bu kuramsal zeminin sacayaklarından birisi, ayrı ayrı bölümlerde, ayrı başlıklar altında toplanarak soyutlanan tiyatro tarihi ve bunun kuramsal evrimidir. Tiyatronun ve dolayısıyla komedyanın özünün ne olduğunu ve nasıl bir evrim geçirdiğinin farkında olan Ahmet Vefik Paşa; yazar, eser ve tür bağlamında bilinçli bir seçim yapmış ve bu bilinç doğrultusunda özgün eseri oluşturan tüm parametreleri, kendi kültüründeki parametrelerle kıyaslayarak başarılı bir çeviri faaliyeti gerçekleştirmiştir.

Uyarlamayı incelerken benimsenen yöntem ve oluşturulan kuramsal çerçeve öncelikle tiyatro tarihini ve özellikle komedyanın evrimini kapsamıştır; zira bu kuramsal çerçeve sayesinde çevirmenin neden Molière'in eserlerini seçtiği, komedyanın bizim kültürümüzle olan bağlantısı ve bunların çeviri ile ilişkisi bir bağlamda incelenmesine imkân sağlamıştır. Tiyatro ve komedyanın kuramsal çerçevesinin içine haliyle gülmenin kuramsal etmenleri de girmektedir ki çevirmenin Molière'in eserlerini seçmesinde bu olgunun önemi büyüktür; zira gülme eylemi her şeyden önce kuramsal bir eylemdir. Öyleyse kuramsal çerçevenin bir ayağını da gülmenin kuramsal dayanakları ve Osmanlı'da mizah anlayışı oluşturmuştur. Diğer ve son kuramsal ayak ise elbette alanımız gereği çeviridir.

Eseri yukarıda bahsedilen yöntemle incelenmesinin sebebi her şeyden önce temel alınan kuramsal çerçevedir. Ahmet Vefik Paşa'nın son bölümde yapılan incelemesinden önceki ilk dört bölüm, özgün eseri ve çeviri eseri oluşturan kuramsal çerçevenin ana hatlarıdır. Dolayısıyla Ahmet Vefik Paşa'nın uyarlamasını inceleyebilmek için bu bölümlerin özetlenmesi ve açıklanması gerekli bir durumdur; zira sondan bir önceki bölümde detaylı bir şekilde açıklanmaya çalışılan yorumlayıcı anlam kuramı, bir metnin anlamına, metnin çok ötesinde yer alan öğelerin yorumu eşlik etmekte olduğunu vurgulamaktadır. Bu yorum ise sanılanın aksine keyfe keder bir yorumdan ziyade nesnel dayanaklarını art alan bilgisinde bulan bir nitelik taşımaktadır. Dolayısıyla hem metnin gerçek anlamına ulaşma hem de bunun başka bir dile yeniden ifade etme sürecinde bu yorum kaçınılmazdır. Ahmet Vefik Paşa'nın uyarlaması, bu kuram çerçevesinde düşünüldüğü takdirde, uyarlama gibi olumsuz bir çağrışım uyandıran terim yerine her

açından teorik nesnel bir yorumun eşliğinde gerçekleştirilmiş tutarlı bir çeviri faaliyeti tanımını hak etmektedir. Örneklerde de görüldüğü günümüz çevirisi ile karşılaştırıldığında bu çeviri faaliyetinin niteliği daha iyi ortaya çıkmıştır; öyle ki, günümüz çeviri normları ile koşullanmış olan diğer çeviri, Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisinin yanında sönük kalmıştır. Bunun sebebi ise, Cumhuriyet dönemi süresince baskın olan Batı kültüründen yapılan çevirilerle birlikte ortaya çıkan çeviri normlarının çeviri sürecini ve çevirmeni etkisi altına almasıdır. Bu açıdan bakıldığı takdirde çalışmadaki amacın hangi çevirinin daha iyi olduğunun gösterilmesinden ziyade iki çevirinin ortaya çıkmasına neden olan koşulları gözler önüne sermek ve çevirileri kendi bağlamlarında ele almak olduğu görülecektir.

Metni sözcüklerden sıyrarak sözcelem durumunu yakalayan Ahmet Vefik Paşa, her türlü parametreyi göz önünde bulundurarak başarılı bir çeviri eylemi gerçekleştirmiştir. Her şeyden önce çevirdiği eserin bir tiyatro metni, yani sahnelemek için yazılmış bir metin olduğu bilmektedir. Daha sonra bu tiyatro metninin komedyaya türüne ait olduğunun farkındadır. Dolayısıyla sahnelemek için yazılmış bir komedyaya metnini, ilk önce bu açılarından değerlendiren Ahmet Vefik Paşa, oyunu kimlerin oynayabileceğini hesaba katarak ve Osmanlı seyircisinin nelere güldüğünü ve ayrıca nelere alışık olduğunun bilincinde bir seçim yapmıştır. Molière'in metnini adeta evlat edinmiştir.

Evlat edinen bir aile veya kişinin çocukla organik bir bağı yoktur; ancak, bu organik bağ yerine çocuk ve aile arasında kültürel ve dolayısıyla toplumsal bir bağ kurulur. Ahmet Vefik Paşa'da bizim kültürümüzle organik bağı bulunmayan bir tiyatro geleneğini, Molière'den *George Dandin*'i evlat edinerek temin etmiş ve bu geleneği Osmanlı geleneğine uyarlamıştır.

Ahmet Vefik Paşa, biçimsel olarak kültürümüzle organik bir bağı olmayan bu metni, Osmanlı seyircisinin haz alabileceği bir biçimde, yazarın anlatmak istediğini esas noktayı asla es geçmeden verebilmiştir.

Sonuç olarak bütün bu etmenler göz önüne alındığı takdirde görülecektir ki, Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisi, her açıdan kuramsal bir yorumun esere uygulanarak nesnel dayanakların nasıl inşa edildiğini ve kültüre nasıl aşılandığını çok iyi bir biçimde gözler önüne seren bir çeviri faaliyetidir.

KAYNAKLAR

- Ağıldere, S. (2004). Du lecteur modèle au traducteur: Interprétation et création des implicites, *İstanbul Üniversitesi Dilbilim Dergisi*, 12, 111-122.
- Ağıldere, S. (2010). XIII. Yüzyıl Avrupa'sında yabancı dil olarak Türkçe öğretiminin önemi: Osmanlı İmparatorluğu'nda İstanbul Dil Oğlanları Okulu (1669-1873). *Turkish Studies*, Cilt-5, Sayı-3, 693-704.
- Aktaş, Ş. (2015). *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin İncelemesi: Teori ve Uygulama*. Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Alpaslan, O. (2017). *İlklerin Paşası Ahmed Vefik Paşa*. Ankara: İhtimal Dergisi Yayınevi.
- And, M. (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Kukla, Karagöz, Ortaoyunu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- And, M. (1971). *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, M. (1972). *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, M. (1974). *Oyun ve Bügü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, M. (1977). *Karagöz: Théâtre d'Ombres Turc*. Ankara: Dost Yayınları.
- And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*. Ankara: İnkilâp Kitabevi.
- And, M. (2006). *Başlangıçtan 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim.
- Arslan, F. (2009). Encümen-i Dâniş ve Osmanlı Aydınlanması. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt-6, Sayı-11, 422- 441.
- Bağış, A. İ. (1983). *Osmanlı Ticaretinde Gayri Müslimler*. Ankara: Turhan Kitabevi.
- Balcı, S. (2006). *Osmanlı Devleti'nde Tercümanlık ve Bab-ı Ali Tercüme Odası*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Balcı, S. (2013). *Babiâli Tercüme Odası*. İstanbul: Libra Yayıncılık.
- Barnet, S., Berman, M., Burto, W. (1977). *Types of Drama: Plays and Essays*. Amerika: Little, Brown and Company.
- Bergson, H. (2011). *Gülme*. (Y. Avunç, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Bozer, D. (1992). Dini ayinlerden modern tiyatroya maske kullanımı. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi*, Cit 2, 17-29.

- Bulut, S. (2017). *Türk Tiyatrosunda Uyarılama*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Bulut, S. (2017). Tanzimat dönemi tiyatro uyarlamalarının dilde sadeleşme hareketi açısından önemi. *Türk Bilimi Araştırmaları Dergisi*, XLII, 45-60.
- Cohen, R., Szeliski, J. V. (1988). *Theatre*. Amerika: Mayfield Publishin Company.
- Demez, N. (2007). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Yenileşme Hareketleri ve Çeviri: Encümen-i Dâniş örneğinde Tanzimat dönemi çeviri yaklaşımları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Fuat, M. (1970). *Tiyatro Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gökdağ, E. (2003). Tiyatro kuramının başlangıcından modern döneme tragedyanın algılanışı. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Cilt 15, 109-120.
- Gudière, M. (2011). *Intrduction à La Traductologie*. Brüksel: Groupe de Boeck.
- Gülensoy, T. (2007). “Türkiye Türkologları ve Türk Diline Hizmet Edenler” Asiklopedisine Başlarken. *Erciyes*, Sayı 353, 1-4.
- Günay, D. (2013), *Metin Bilgisi: Hem Metin Çözümleme Hem de Yaratıcı Yazma*. İstanbul: Papatya.
- Hikmet, İ. (1932). *Ahmet Vefik Paşa*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- İnal, M. K. (1965). *Osmanlı Devrinde Son Sadrazamlar*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Kara, S. V., Aslan, E. (2015). Molière'in L'avare eseri ışığında tiyatro metinleri çevirilerinin dil kullanımları açısından değerlendirilmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 8, 267-273.
- Koçer, H. A. (1991). *Türkiye'de Modern Eğitimin Doğuşu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Kudret, C. (1973). *Orta Oyunu*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kurtuluş, H. (1974). *Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Toker Yayınları.
- Küçük, Y. (1990). *Aydın Üzerine Tezler*. Ankara: Tekin.
- Lederer, M. (1994). *La Traduction Aujord'hui*. Paris: Hachette.
- Molière, J. B. P. (1973). *Amphitryon. George Dandin. L'avare*. Fransa: Gallimard.
- Molière, J. B. P. (2006). *Scapin'in Dolapları. George Dandin* (A. Erkay, Çev.) İstanbul: Mitos-Boyut.
- Moran, B. (2014), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Onur, V. (1964). *Tanzimat Devrinin Büyük ve Unutulmaz Devlet Adamları*. Ankara: Başnur Matbaası.

- Oral, Z. (1978). Ahmet Vefik Paşa, Molière uyarlamaları, çeşitli hizmetleriyle Türk tiyatrosuna öncülük etmişti. *Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 271*, 3-9.
- Öngeren, F. (1988). *Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Mizahı ve Hicvi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rudlin, J. (2000). *Commedia dell' Arte* (E. İpekli, Çev.) İstanbul: Mitos-Boyut.
- Sartre, J. P. (1993). *Qu'est-ce que la littérature?* Saint Amand: Gallimard.
- Sevengil, R. A. (1969). *Eski Türklerde Dram San'atı*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Sevengil, R. A. (1970). *Saray Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Siyavuşgil, S. E. (1961). *Karagöz*. İstanbul: M.E.B. Yayınevi.
- Sokullu, S. (1993). *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Stolze, R. (2013). *Çeviri Kuramları: Giriş* (E. Durukan, Çev.) İstanbul: Değişim.
- Şenel, A. (2006). *Kemirgenlerden Sömürgenlere İnsanlık Tarihi*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Şeref, A. (1950). Ahmet Vefik Paşa'nın Portresi. *Tarih Dünyası Dergisi, Sayı 3*, 114-116.
- Tülbentçi, F. F. (1981). Baş eğmeyi bilmeyen Sadrazam. *Yıllar Boyu Tarih, Sayı 12*, 48-50.
- Türk Büyüklüğü (25 Şubat 1982). *Milliyet*, 129.
- Türkmen, N. (1991). *Orta Oyunu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Tolun, A. (2007). *Ahmet Vefik Paşa'nın Molière Çevirileri*. İstanbul: Mitos-Boyut.
- Uslu, F. M., Altuğ, F. (2014). *Tanzimat ve Edebiyat: Osmanlı İstanbul'unda Modern Edebi Kültür*.
- Ülken, H. Z. (2016). *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yalçın, A. (1985). *II. Meşrutiyet'te Tiyatro Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Basın-Yayın Yüksek Okulu Matbaası.
- Yalçın A., Aytaş, G. (2002). *Tiyatro ve Canlandırma*. Ankara: Ak Çağ.
- Yıldırım, S. (2018). *Gramsci'yi Okumak*. İstanbul: İletişim.
- Yıldız, B. (2007). Adaptasyon meselesi, Ahmet Vefik Paşa ve Zoraki Tabib örneği. *Türkoloji Araştırmaları, Cilt 2/3*, 638-659.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı : KÖLE, Mehmet
 Uyuğu : Türkiye
 Doğum Tarihi : 06.10. 1987
 Doğum Yeri : Mersin
 Medeni Hali : Bekâr
 Telefon : 05383146376
 E- posta : mehmetkole@gazi.edu.tr

Eğitim

Derecesi	Okul/ Program	Mezuniyet Yılı
Yüksek Lisans	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisans Üstü Eğitimi Enstitüsü Çeviri ve Kültürel Çalışmalar Türkçe	Devam ediyor
Lisans	Mersin Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransızca Mütercim-Tercümanlık Bölümü	2014
Lise	Özel Toros Lisesi	2005

İş Denevimi

Yıl	Çalıştığı Yer	Görev
2016-	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Mütercim Tercümanlık Fransızca ABD	Arş. Gör.

Yabancı Dili

Fransızca, İngilizce.



le.ahbv.edu.tr