



# MOLIÈRE'DEN MOLYER'E

Osmanlı-Türkiye Sahnesinde  
Karşılaşmalar



# MOLIÈRE'DEN MOLYER'E

Osmanlı-Türkiye Sahnesinde Karşılaşmalar



**Molière'den Molyer'e**  
**Osmanlı-Türkiye Sahnesinde Karşılaşmalar**

**Yayına Hazırlayanlar**

Özde Nalan Köseoğlu - Reha Keskin

**Yayın Ekibi**

Bülent Bilmez

İrfan Çağatay

İzzet Umut Çelik

Serhat Bozkurt

**Redaksiyon**

Nihal Boztekin

**Grafik Tasarımı**

Gigler Creative

e-ISBN 978-625-6788-14-5

İstanbul, 2024

© 2024. Bu kitapta yayınlanan yazı ve resimlerin bütün hakları  
İBB Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü'ne aittir.

İBB Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü

Miralay Şefik Bey Sok. No: 6

Taksim, Beyoğlu, İstanbul

(212) 249 95 65 - (212) 249 09 45

kutuphanemuzeler@ibb.gov.tr



# MOLIÈRE'DEN MOLYER'E

## OSMANLI-TÜRKİYE SAHNESİNDE KARŞILAŞMALAR

Yayına Hazırlayanlar  
Özde Nalan Köseoğlu - Reha Keskin



## İÇİNDEKİLER

- 9 Ekrem İmamoğlu
- 11 Mahir Polat
- 13 Sunuş: Bizim Molière مولیهر Molyer  
Bülent Bilmez
- 17 Giriş: Molière / Molyer ile “Tekrar” Karşılaşmak: İzler ve İmkânlar  
Özde Nalan Köseoğlu, Reha Keskin
- 41 Molière’in *Kadınlar Mektebi’nin Tenkidi* ile *Versailles Tuluatı* Adlı  
Eserlerinde Eleştirinin Eleştirisi  
Ece Yassıtepe Ayyıldız
- 59 Molière ve San Lazzaro Adası’nda Mikhitarist Okul Tiyatrosu  
Alla Vitalievna Danilova
- 71 şarklılar Molière’i Neden Çok Sevdi?: 19. Yüzyıl Modern Osmanlı  
Edebiyatına Molière ile Bakmak  
Arif Tapan
- 89 Teodor Kasap’ın Molière Adaptasyonları: *Pinti Hamit* ve *İşkilli  
Memo*  
Seval şahin
- 103 Tanzimat Tiyatrosunda Molière Etkisiyle Kaleme Alınmış Telif  
Piyesler  
Didem Ardalı Büyükarman
- 113 Tercüme Bürosu Molière (Yeniden) Çevirilerinde Yazınsal  
Geçmişin Baştan Yazımı (1941-1950)  
Çiğdem Kurt Williams



- 133 Molière, Haldun Taner ve “Bizim Tiyatro”  
**Kerem Karaboğa**
- 141 Çağdaşımız Tartuffe  
**Özlem Hemiş**
- 151 Molière’i Yeniden Düşünmek: Tiyatrotem’in *Tartüf Bey’i*  
**İstek Serhan Erbek**
- 163 Osmanlı-Türkiye Sahnelerinde Molière Temsilleri: Değişen Alımlama  
Biçimleri ve Eleştiriler  
**Nilgün Firidinoğlu**
- 177 Molière’in Alternatif Tiyatrolar Üzerindeki Dinamik Etkisi: ÖKM Sahnesi  
ve *Cimrinin Uşakları*  
**Emre Yalçın**
- 196 Molière Üniversitede: Taşkışla Sahnesi ve *Scapin’in Dolapları*  
**Fikri Buber, Fulden Aytaç, Orhun Cebeci**
- 213 Sessizliği Bozmak: Hagop Baronyan’ın *Bağdasar Ağpar’ı*  
**Hangardz**
- 223 *Molière Efendi* ve Gençlik Tiyatrosu Deneyimi  
**İlker Yasin Keskin**







# Ekrem İMAMOĞLU

## Türkiye Belediyeler Birliği Başkanı İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı

Değerli İstanbullular,

Tiyatronun serüveni, insanın öyküsüyle doğrudan ilişkilenen bir seyir izler. Zamandan ve mekândan bağımsız bir ifade biçimi olarak da tarif edebileceğimiz tiyatronun tarihi, aslında bir anlamda hayatın ve insanın biriktirdiklerine eştir.

İstanbul tüm bu birikimlerin izini sürebileceğimiz yaşam alanlarından biri. Ritüeller ve inançlar ile örülmüş tiyatronun, mekânları ve insanlarıyla birlikte İstanbul özelinde önemli bir tanıklığı var.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi olarak Darülbedayi'den Şehir Tiyatroları'na uzanan bir hafızayı koruyor ve bu geleneği geleceğe taşıyoruz. Bu anlamda İstanbul'un zengin geçmişinin ve uzun süre iktidar merkezi olma kimliğiyle tiyatro tarihindeki öneminin altını bir kez daha çizmek gerekiyor. Doğu Roma'dan Osmanlı ve günümüz İstanbul'una uzanan kentin tiyatro tarihinde yazarlar, mekânlar, oyunlar ve oyuncularla ilgili sözlü ve yazılı olarak aktarılan zengin bir kaynak bulunuyor.

2022 yılında 400. yaşını kutlayan Molière, tiyatro tarihinin en bilinen isimlerinden biri; 17. yüzyıldan günümüze, dünyanın farklı coğrafyalarında insanlığa seslenen bir sözün sahibi. Osmanlı'nın uzun yüzyılı olarak da tarif edilen 19. yüzyıl, kentin Molière ile kurduğu temasın da en görünür olduğu

zamana denk gelir. Bu anlamda Osmanlı kültür haritasında İstanbul'dan Bursa'ya, Pera'dan Gedikpaşa'ya ve Direklerarası'na uzanan tiyatrolar ağı önem kazanır. Molière, Osmanlı'nın çokkimlikli, çokdilli dünyasında güldüren ve düşündüren "Molyer" olmuştur artık. Teodor Kasap'tan Hagop Baronyan'a, Nâzım Hikmet'ten Haldun Taner'e farklı yorumları ve çevirileriyle bu coğrafyanın hikâyesine katmıştır sesini.

İnsanlık kültür mirasının evrensel değeri Molière ile birlikte İstanbul'un da evrensel kimliğini bir kez daha görünür kılan bu kitabın ortaya çıkarılmasında emek veren tüm mesai arkadaşlarıma ve çalışmaya katkı sunan araştırmacılara teşekkürlerimi sunarım. Molière'e nice yüzyıllar diler, insanlığa bıraktığı birbirinden değerli eserleri için ayrıca teşekkür ederim.

## **Mahir POLAT**

### **İstanbul Büyükşehir Belediyesi Genel Sekreter Yardımcısı**

Değerli İstanbullular,

Anlatmak, insanın en önemli ihtiyaçlarının başında gelir. Yazarak, söyleyerek, çizerek kendimize ya da başkalarına dair bir şeyler anlatmak isteriz. Bu noktada, “İnsan, insanın hikâye anlatıcısıdır” sözü yaşamı ve insanı tarif eden en anlamlı ifadelerden biridir. Dünyanın farklı coğrafyalarında ve zamanlarında insana dair nice anlatı birikmiş, hafızaya kazınmış ve aktarılmıştır. Zaman içinde bunların aktarımı için farklı biçimlerde karşımıza çıkan ifade araçlarından biri de tiyatrodur. İnsana dair en anlamlı göstergeleri muhafaza eden, ritüellerden gündelik hayatın akışına uzanan geniş kulvarda pek çok dinamikte birlikte ortaya çıkar tiyatro; sonsuz bir şimdiyi barındırır, zamansız, uçsuz bucaksız bir diyardır. Tiyatro, estetik boyutuyla keyif verir, derdini sözüyle anlatır seyircisine.

Anadolu insana ve dolayısıyla tiyatroya dair zengin bir belleğe mekân olmuş, ortak bir dil, kültür ve kavrayışın örgütlendiği coğrafyaların başında gelir. Bu toprakların on binlerce yıllık yaşanmışlığında öne çıkan yaşam alanlarından biri ise İstanbul’dur. Doğu Roma’dan Osmanlı’ya ve Cumhuriyet İstanbul’una uzanan binlerce yıllık akışta, zengin bir kültürel miras ve hafıza söz konusudur. Mimariden edebiyata, dinler tarihinden ekonomiye, insana dair hemen her alanda ilklerin ve büyük dönüşümlerin başlangıç noktasıdır bu şehir. Tiyatro özelinde şehrimizin nice anlatıya, tragedyalardan gölge oyununa, saray tiyatrosundan halk tiyatrosuna, Beyoğlu’ndan Direklerarası’na güçlü bir belleğe sahip olduğunu biliyoruz. Bu anlamda İstanbul’un evrensel bir sahne olduğunu söylemek mümkündür.



Bu uluslararası sahnede nice mekân, oyun yazarı ve oyuncunun sesi vardır. Bu seslerin en kıymetlilerinden biri de 17. yüzyıldan günümüze dek ismi tüm dünyaya yayılan ve her çağda karşılık bulan Molière'e aittir. Yaşadığı çağın sınıfsal ilişki ağlarını, kişilikleri ve çelişkileriyle en iyi şekilde hicveden ve komediyle harmanladığı bu eserleri tiyatro sahnesine taşıyan Molière, çağını aşan, zamansız, evrensel bir isimdir. Dört asırdır kıymetini kaybetmeyen bu ses *Cimri*, *Tartuffe* gibi nice oyunuyla, yazıldığı dönemden günümüze sözünü söylemeye devam etmektedir.

## SUNUŞ

### BİZİM MOLIÈRE - مولیهر - MOLYER

**Bülent Bilmez**

İstanbul Bilgi Üniversitesi

Molière'in "kim"liği ilginç bir tartışma konusudur; özellikle "aslında kim" olduğu bağlamında her zaman yeniden tartışılmalıdır. Nitekim Fransa başta olmak üzere dünyanın birçok yerinde doğumunun 400. yılı anmaları vesilesiyle 2022 yılında bu tartışmanın bolca yapıldığını biliyoruz.

Ancak son zamanların küresel takıntılarından biri olan "yerli ve milli" perspektif, Molière'in yaşadığı 17. yüzyıl bağlamında kendisinin Fransalı (Fransız?), Avrupalı ve dünyalı kimliği, daha doğrusu kimlikleri, bu tartışmayı zorlaştırmakta, bir o kadar da ilginç kılmaktadır. Yerli ve milli endoktrinasyon kurbanı olan Türkiyeliler için bu tartışmanın zorluğu barizdir. Oysa yazarın hem hayat hikâyesi hem de eserleri üzerinden yürütülecek böyle üretken bir tartışma, günümüzde zihin açıcı olabilir.

Molière'in doğumunun 400. yılı kapsamında, Avrupa'da ve özellikle Fransa'da bu tartışmanın –belki yeni kaynaklar ve farklı olgusal bilgiler aracılığıyla değil ama– yeni bakış açılarıyla yoğun bir şekilde yapılması beklenirdi. Bu vesileyle yapılacak tartışmaların, "insanlık yazarı" ve özellikle evrensel varlık olarak insanın yazarı sıfatıyla öne çıkan Molière hakkında bilinenleri yaygınlaştırması veya geliştirmesini ve günümüzün hâkim partikülarist anlayışı sarsmasını/sorgulatmasını ümit ettim ama Türkiye'de buna rastlamadık. Dünyada ne kadar yapıldı, takip edemedim.

\*\*\*

Bu denemenin konusu olan موليه ر veya (Molière değil!) Molyer'in, daha doğrusu "bizim Molière"nin kim olduğuna gelince, öncelikle filmi iki yüzyıl ileri sarmamız ve böylece 19. yüzyılda karşılaştığımız Osmanlı'nın (farklı alfabelerde) Molière'ine merhaba dememiz gerekiyor, bizi anlayacağından emin olarak. Kendisi adını farklı yazmamızı yadırgamayacaktır, çünkü neredeyse tüm anlatıları sadece Osmanlıcılaştırılmamış, aynı zamanda kahramanlarına yaratıcı Osmanlı isimleri verilerek Osmanlılaştırılmış olan üstat, adının bu topraklarda farklı yazılması ve küçük nüanslarla farklı telaffuz edilmesi gerçeği ile farklı Osmanlı dilleri ve alfabeleri arasındaki ilişkiyi anlayışla karşılayacaktır.

Osmanlı'da da kutlanan doğumunun 300. yüzyılımı takip eden yüz yıl boyunca, yani 20. yüzyılda "müstesna" bir ulus-devlet olarak karşımıza çıkan Türkiye Cumhuriyeti döneminde, adının, kendisinin de okuyabildiği Latin harfleriyle *Molyer* şeklinde yazıldığını gördüğünde şaşkınlıkla karşılarsa harf devrimi denen "felaket başarı" kendisine anlatılabilir mi bilmiyorum. Şahsen bunu yapmakla görevlendirilmek istemezdim doğrusu! Üstelik bir Fransız olmasına rağmen, bu jakoben dil politikasını en iyi anlayanlardan biri olmasını da bekleyemeyiz, çünkü devrim öncesi ve dolayısıyla ulus-öncesi bir imparatorluğun şımartılmış çocuğu olan ve hatta yaşamının büyük kısmında imparatorun yakını olarak hayatın tadını çıkaran Molière (ve oyun kahramanları), ulusçuluk denen bu modern hastalıktan uzak bir zihniyete sahiptir.

\*\*\*

Fransız dostumuzun "yerleştirilmesi" veya "biz"leştirilmesi sürecinin başına, yani modern kolektif kimlik olarak Osmanlılığın bizzat Osmanlı devleti tarafından inşa projesinin dört başı mamur yürütüldüğü 19. yüzyıla dönecek olursak etnisite-üstü bir emperyal kimlik olarak bu Osmanlılığın başarılı söylemsel inşa süreci ve onun geniş bağlamını oluşturan Avrupalılaşıma/Batılılaşma süreciyle karşılaşırız.

Modern(leşen) Osmanlı'da Molière'in oyunlarının keşfi ve hatta adeta "Molière-mania" olarak adlandırılacak bir yoğunlukta çeviri ve adaptasyon çalışmaları sırasında, Molyer'in ve oyun kahramanlarının

adlarının değişik Osmanlı dillerindeki dönüşümü bile kendi başına ilginç bir araştırma konusu olabilir. Modern Osmanlı'nın zengin çeviri ve adaptasyon dünyasında kendisine özgün ve büyük bir yer bulan Molière'in, zamanla "bizim مولیهر/Molyer"e dönüşme sürecini tartışmaya başladığımızda, bu terkipteki مولیهر/Molyer kavramı kadar, "biz" kavramının da kocaman sorular ürettiğini görürüz.

Böylece karşımıza, üç kavram üzerinden üç temel problematik çıkar:

\* Molière

\* مولیهر/Molyer

\* Biz

\*\*\*

Elinizdeki kitap Molière'in 400. yaşı vesilesiyle İBB Atatürk Kitaplığı'nda 25 Mayıs-30 Eylül 2022 tarihleri arasında gerçekleştirilen "İBB Arşivlerinde Molière'den Molyer'e" sergisine ve sergiyle eşzamanlı yürütülen "Molière Konuşmaları" etkinliklerine dayanmaktadır. Bu sergi ve etkinlikleri, bahsettiğim üç kavramı anlama ve sorunsallaştırma çabası olarak da görmek mümkündür. Bu nedenle, bence tüm bu faaliyetlerin ve kitabın başarısı, bu kavramlar aracılığıyla ele alınan köklü meseleler hakkında yaratacağı farkındalık ve uyandıracacağı merakla doğru orantılıdır.

\*\*\*

Osmanlı söz konusu olduğunda, kısa bir sunuş bağlamında kaleme alınmış bu yazıda şunun altını çizmek isterim: "Biz" kavramı etrafında sorunsallaştırılabilecek Osmanlı Molière'lerinin kime ait olduğu sorusu ortada durmaktadır. Çevrildiği veya adapte edildiği ve dolayısıyla okunduğu dillerden yola çıkarak bu "biz" in Ermeni, Türk, Bulgar, Rum, Arnavut, Kürt, Arap vs. farklı etnisitelere tekabül ettiğini görmek mümkün olabilir. Ancak Molière dünyasına ilgi/hayranlık ve oyunlarının alımlanması üzerinden daha genelde Müslüman, Hıristiyan (Gregoryen, Katolik veya Ortodoks) ve Musevi inanç gruplarına aidiyet de tartışılabilir. Elbette bunların üzerinde, (modern kolektif kimlik olarak) Osmanlı'ya aidiyet anlamında Osmanlı مولیهر / Molyer'lerinin "biz"lik tartışması daha çok öne çıkacaktır ki araştırılması ve tartışılması dayanılmaz cazibeye sahip bir konudur bu.

\*\*\*

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde, (her şey gibi devlet eliyle gerçekleştirilen) ulus-inşa sürecinde bu “biz”in, etnisite-merkezli anlamıyla Türk ve Türklüğe evrilmesi ve bu bağlamda موليهر iken “Molyer”leşmesinin getirdikleri ve götürdükleri ayrıca ele alınmalıdır. Burada en azından kısaca bir Molyer-manianın Cumhuriyet döneminde artık söz konusu olmadığını söylemek mümkündür.

Bu çok önemli niteliksel ve niceliksel farklarla birlikte (Haldun Taner ve Nâzım Hikmet'in Molyer'lerinin özgünlüğünü de not ederek), Molière bağlamında modern Osmanlı ile Cumhuriyet arasındaki bariz devamlılığı da görmek gerekir.

\*\*\*

Fransız Molière, Osmanlı Molière(ler) ve Türk Molyer bir gün bir yerde bir araya gelseler ne hisseder, ne düşünür, ne konuşurlardı bilinmez ama birbirlerini anlamaları önündeki tek engelin (teknik anlamda) dil olacağı kesindir bence. Yoksa insana ait cimrilik-cömertlik, korkaklık-cesaret, zayıflık-kuvvet, eksiklik-kemallik, yücelik-alçaklık veya ilerencilik-gericilik gibi çelişkili niteliklerin, kısaca en genelde bize ait her şeyin muzırca ve eğlendirici bir gerçeklikle ortaya koyulması, her versiyonunda Molière'in ortak ve birleştirici özelliği olarak öne çıkacaktır.

Bana kalırsa yerkürenin her yerinde kendisine kucak açılan asıl Molière bu “dünyalı” Molière'dir.

“Bizim Molière / موليهر / Molyer”deki en hakiki “biz”, aslında tüm farklılıklarımız ve çoğulluğumuzla “biz insanlar” olsa gerek!

Tüm versiyonlarıyla Molière'i ve özellikle evrensel Molière imajını tartışan bu çalışmayı hazırlayanlar ve katkı sunanlar büyük bir tebriki hak ediyor.

## GİRİŞ

# MOLİÈRE / MOLYER İLE “TEKRAR” KARŞILAŞMAK: İZLER VE İMKÂNLAR

Özde Nalan Köseoğlu, Reha Keskin

### “Her Şeyin Ortasında”

Arşiv zamanla ilgili algımızı ve yaklaşımımızı dönüştürme potansiyeline sahip güçlü bir karşılaşma zemini. Geçmiş bugünde anlamak ya da bugüne geçmişle bakmak için izleri takip eder, bazen kendimizi öngörülemeyen ve beklenmedik karşılaşmalarla arşivin dolaşık, ilişkisel patikalarında, yol ayrımlarında buluruz. Kesintilerle, duraklamalarla, ara bağlantılar ya da üst üste düşmelerle zamanın içinde hareket etmeye başlarız bir bakıma; çünkü arşiv “sadece fiziksel bir yer, mekânsal bir alan değil, aynı zamanda toplumsal bir yer”dir.<sup>1</sup> En ücra köşesinde dahi asla yalnız olmadığımız,<sup>2</sup> tek başımızayken bile zihnimizde, düşüncelerimizde taşıdığımız bagajlarla ve yüklerle içerisinde kalabalık olduğumuz bir toplumsal yer...

Bütün hikâyelerin onları açan, genişleten, boyutlandıran ve bir yolculuğa dönüştüren ilk adımlarını başlangıcın kendisi sayarız. Oysa bakışımızı içeriden dışarıya doğru genişlettiğimizde gördüğümüz şudur: Aslında bütün hikâyeler bir şeylerin ortasında başlar. Edebiyat teorisinin *in medias res*'i yani “her şeyin ortasında” terimi aslında bu gerçeği hatırlatır. Bir hikâyenin başında olduğumuzu zannederken aslında ortasında olduğumuz gerçeğiyle yüzleştirir bizi. 2022 yılında Molière'in 400. yaşına hazırladığımız sergi

---

1 Paul Ricoeur, *Hafıza, Tarih, Unutuş*, çev. M. Emin Özcan, (İstanbul: Metis Yayınları, 2012), 190.

2 “Tarih loncası, daha doğrusu, akademik tarihyazımını belirleyen kurallar, benzer bir arşivleme görevini ifa eder. Kurallar birtakım kısıtlamalar getirir. Bu da, profesyonel tarihinin bağımsız bir sanatçı ya da dünyadan el etek çekmiş bir zanaatkâr olduğu şeklindeki romantik imajı bozar. Arşivin en ücra köşesinde dahi tarihçi asla yalnız başına değildir. Amatör bir tarihçi bile olsa, bir belgeye ulaştığı anda loncanın kurallarıyla karşı karşıya kalmış olur.” bkz. Michel-Rolph Trouillot, *Geçmiş Susturmak*, çev. Sezai Ozan Zeybek, (İstanbul: İthaki Yayınları, 2015), 79-80.



### *Molière'in Yevm-i Veladetinin 300. Sene-i Devriyesi Münasebetiyle "Meraki" Oyun Afışı, 1922.*

için İBB Atatürk Kitaplığı arşivini tararken 300. yaş afışıyla karşılaşmak işte tam da böyle bir andı. 1922 tarihli bu Osmanlıca afiş, Molière'in 300. yaşını kutlamak için oynanacak olan ve Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'in *Hastalık Hastası* eserinden uyarladığı *Meraki* oyununa aitti. Bizden yüz yıl evvel yine bu coğrafyada birileri bizimle aynı soruları sormuş; aynı merak, heves ve anlama çabasıyla kendine Molière ile birlikte bakmayı denemişti. Hikâyenin başında değil "her şeyin ortasında" olduğumuzu hissettiğimiz an buydu işte: Bir akışın ve sürekliliğin parçası olduğumuzu gördüğümüz, zamanın kendisine değil anlama yerleşmiş bir ortaklığı-duygudaşlığı kavradığımız, 1922'de Ahmet Vefik Paşa'nın *Meraki'si* ile Molyer nam zatı anmak için yola koyulanlarla 2022'de aynı yolda karşılaştığımız an...<sup>3</sup>

3 Özde Nalan Köseoğlu, "Hikâyenin Başında Her Şeyin Ortasında", *İBB Arşivlerinde Molière'den Molyer'e* [Sergi Kataloğu], (İstanbul: İBB Basın Yayın Şube Müdürlüğü Basımevi, 2022), 19.





*İBB Arşivlerinde Moliere'den Molyer'e Sergisi. Fotoğraf: Enes Kaya*

Moliere'in bu coğrafyada nasıl görüldüğünü, anlaşıldığını ve yorumlandığını öğrenmek ve İBB Arşivlerinde Moliere'den Molyer'e sergisi<sup>4</sup> için bizi arşive yönlendiren bu merak, 100 yıl önce yine bu topraklarda sorulan benzer sorularla buluştuğunda farklı bir eşzamanlılık yakalamıştık sanki. *Meraki* bizi başka bir zamana, döngüsel bir kavrayışa götüren bir basamak olmuştu ve tarihsel bir izin, belgenin peşinden bize açılan, birbirleriyle sıkıca ilişkilennmiş ve iç içe geçmiş geniş bir ağı çıkarmıştı karşımıza. Kültürlerarası, zamanlararası, metinlerarası bir ağ... Bir edebiyat metni olarak tiyatro oyunlarını, oyunculuğu, sahnelemeyi, çeviriyi, uyarlamayı, seyirci olmayı ve alımlamayı içeren ve farklı istikametlerde genişleyen bir ağ... Ortasında olduğumuz bu hikâyenin, arşive girmemizden önceki tüm eylemleri, anları, adımları içeren bir ilişkiselliği ve tarihi vardı. Bu izleri takip etmenin, bugündeki anlamlarıyla onları buluşturmanın karşılığı düşündüğümüzden farklı olacaktı.

<sup>4</sup> "İBB Arşivlerinde Moliere'den Molyer'e" sergisi 25 Mayıs-30 Eylül 2022 tarihleri arasında İBB Atatürk Kitaplığı Sergi Salonu'nda meraklılarıyla buluştu. Çevrimiçi sergi kataloğunu incelemek için bkz. *İBB Arşivlerinde Moliere'den Molyer'e* [Sergi Kataloğu], yay. haz. Özde Nalan Köseoğlu ve Reha Keskin, (İstanbul: İBB Basın Yayın Şube Müdürlüğü Basımevi, 2022), Erişim: 1 Ekim 2023, <https://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/Kitaplik/Yayinlar/İBB-Arsivlerinde-Molirenden-Molyere-Sergi-Katalogu/3>.



### ***Hem Yabancı Hem Bildik Bir Yerde***

[...] yazarı ya da eseri kanonsal yapan şey nedir sorusunu sorarak mükemmellik ile doğrudan yüzleşmeye çalıştım. Bu sorunun cevabı sıklıkla tuhaflık oldu; ya özümsemesi imkânsız bir özgünlük ya da bizi artık onu tuhaf olarak göremeyeceğimiz kadar içine alan bir özgünlük [...] Kanonsal bir eseri ilk kez okuduğunuzda beklentilerinizin karşılanmasından ziyade tuhaf, tekinsiz bir şaşkınlıkla karşılaşsınız [...] ortak noktası tekinsizlikleridir, sizi alışık olduğunuz yerde, evinizde yabancı hissettirmeleridir.<sup>5</sup>

Harold Bloom, Batı kanonu ve kanonsal yazarlar üzerine ilham verici çalışmasında Fransız edebiyatında kanonun diğer ulusal edebiyatların aksine Shakespeare, Goethe, Puşkin, Cervantes gibi tek bir yazar merkezinde şekillenmediğini, bir “devler grubu”ndan bahsedebileceğini ve bu isimlerden herhangi birinin merkeze geçebileceğini ifade eder. Bu devler grubunu oluşturan Rabelais, Montaigne, Molière, Racine, Rousseau, Hugo, Baudelaire, Flaubert ve Proust içerisinde bileşik bir ismin belirleyiciliğine ise özel bir anlam atfeder: Montaigne/Molière.<sup>6</sup>

Molière’i Fransa’da yalnızca tiyatro ya da edebiyat açısından değil tüm bir Fransız kültürü ve ulusal kimlik açısından kurucu öğelerden biri olarak okumak aslında abartı sayılmaz. Ulusal dramatik edebiyatın en değerli yazarı olarak görülen Molière’i bir nevi “kültürel ihracatçı” olarak okuyan Mechele Leon, böylesi bir tarihsel figürün Fransa’nın sembolik ya da maddi dünyasına farklı dozlarda nüfuz ettiğini hatırlatır bize: Her yıl verilen “Molière” tiyatro ödülleri Comédie-Française’deki (Molière’in evi) yıllık anmalara, ulusal eğitimde oyunlarının merkezi konumda bulunmasından Fransızcanın “Molière’in dili” olarak adlandırılmasına dek... Burada neredeyse Fransa’nın siyasi bir kadın bedeni olarak cisimleşmiş alegorisi olan Marianne ikonu kadar kurucu bir öğeden –Molière’in şahsında– bahsedildiğinin altını çizer Leon. “İngiliz ulusal kimliğinin normatif olarak oluşmasında akşam çayı içmek kadar önemli” görülen William Shakespeare’i hatırlatır ve Molière’in de benzer şekilde Fransa’da ulusal kimlik açısından kurucu önemini vurgular.<sup>7</sup>

5 Harold Bloom, *Batı Kanonu*, çev. Çiğdem Pala Mull, (İstanbul: İthaki Yayınları, 2018), 12-13.

6 Bloom, *Batı Kanonu*, 150.

7 Mechele Leon, *Molière, The French Revolution and The Theatrical Afterlife*, (Iowa City: University of Iowa City, 2009), 2.

Bu ulusal kimlik, tarihyazımı ve ulusal dramatik edebiyatlar vurgusu elbette önemli bir sorgulamaya da kapı aralar. Batı kanonu denen kavramsallaştırmanın içerisine kimler, nasıl dahil edilir? Hatta asıl soru olarak Batı nedir, neresidir? Kavramsal bir içeriğin sınırlarının dahil ettikleri kadar dışladıklarıyla kurulduğunu da akılda tutacak olursak, Batı kanonu üzerine her söz aldığımızda, sömürgeci pratiklerin ve geçmişlerin kanonla ilişkiselliğini hatırlamak bir gereklilik haline gelir. Bu bağlamda kanonun ne olduğu, neden/nasıl kurulduğu ve Batı'nın homojen bir kavram olarak ele alınışı üzerine düşünmek de kaçınılmazdır.

Batı homojen değildir. Biz Türkiye'de bunu böyleymiş gibi algılamaya teşneyiz. Fransa'nın, İspanya'nın, Portekiz'in ya da İngiltere'nin kolonici geçmipleri birbirlerinden farklıdır, benzerlikler olsa da farklı ekonomik, politik ve yasal çerçevelerde gerçekleşmiştir. Sömürgeciliğin tiyatrodaki kendini yeniden yeniden üretebilmesinin temel şekli kanon oluşturmaya dayanır. Kanon bütün dünyada tiyatro okullarında öğretilen, tiyatro bilmek isteyen herkesin bilmesi gerektiği düşünülen oyunlar, yazarlar ve kültürel içeriklerin toplamıdır. Bu içerikler bir "tiyatronun gelişimi" anlatısı sunar, bu anlatıya göre tiyatro Antik Yunan'da "doğmuş", sonrasında yavaş yavaş ABD'ye doğru göç etmiştir. Bu Batı'ya göç esnasında tiyatro her nasılsa dünyanın neredeyse beşte dördüne hiç uğramamıştır. 19. yüzyılda "üzerinde güneş batmayan imparatorluk" İngiltere değil de Çin olsaydı, biz bugün Türkiye'de Shakespeare'i tanır mıydık?<sup>8</sup>

Bu bağlamda Batı kanonu da seçerek kapsayan ve dışarıda bırakan bir kavramsallaştırma olarak ulusal kimlik, edebiyat ve tarihyazımı bakımından tartışılmalıdır. Mechele Leon'un bir tarihsel figür olarak kurulan, hatta neredeyse inşa edilen<sup>9</sup> Molière'i bir kültürel ihracatçı olarak okumasının

8 Deniz Başar, "Dekolonizasyon Dramaturjileri: Tiyatrodaki Yapısal Güç İlişkilerine Yeniden Bakmak", *Performans Ekolojileri: Daha İyi Bir Yaşama Doğru Projesi Açık Sunum 1*, (23.12.2023).

9 Michele Leon, Foucault'ya atıfla "yazar" ve ona atfedilen metinler dolayısıyla gerçekleşen kimlik inşa süreçlerinin bir süreç ve müzakere olduğunu ifade eder. "Yazar" dediğimiz rasyonel varlığın metinlere uyguladığımız her türlü işlemin, onda kurduğumuz bağlantıların, belirlediğimiz özelliklerin, tanıdığımız sürekliliklerin ve uyguladığımız dışlamaların bir ürünü olduğunu hatırlatır. Bkz. Foucault'dan aktaran Leon, *Molière*, 2. Leon'un bu vurgusu, "yazar"ın da toplumsal bir figür anlamıyla inşa edilen bir kavram olarak ele alınabileceğine ve bu inşanın analizinin de önemli kültürel, toplumsal ve tarihsel sonuçları olacağına işaret eder.

alt-metni bu bakımdan da anlamlıdır. Kendisi olmaktan çok bir gösterene dönüşen Molière, bu bağlamda da analiz edilmeyi hak eder. Fransız ulusal kimliği için bu denli hayati kurucu bir öge olarak görülen Molière tüm bu sebeplerle Fransız edebiyatı kanonunun içerisindeki o “devler grubu”nda da öne çıkar, çünkü yalnız bir yazar değil aynı zamanda tarihsel yükleriyle tariflenebilecek bir figürdür de.

### **“Her Yakın Zulmün Küçük Hisseli Uzak Ortağı”<sup>10</sup>**

Peki Fransız edebiyatının kanonsal yazarı Molière’in Bloom’un tabiriyle tuhaflığı ya da özgünlüğü nedir? Bizi kanonun tarifinde verdiği üzere nasıl bir tekinsizlik ile baş başa bırakmakta ya da başka bir ifadeyle bize kendimizi nerede yabancı, nerede tanıdık/bildik hissettirmektedir?

Molière, eserlerine ve kendisine yaklaşımların iki ayrı uçta gidip geldiği “ikircikli” bir tarihsel figür olarak karşımıza çıkıyor aslında. Bir yanda kralın hizmetinde oluşunu iktidarla birlikte hizalanmak olarak okuyan ve onu “kralın soytarısı” olarak görenler, diğer yanda “saraya rağmen” kıyasıyla eleştirel bir direniş mizahı yaptığı için onu devrimci addedenler... Oysa her tarihsel figürde olduğu gibi monoblok, keskin ayrımlar ve saflar yerine gri alanların varlığını ve dahi gerekliliğini hatırlatıyor bize Molière. “Güneş Kral” XIV. Louis’nin sarayında dengeleri gözetmek zorunda olan ve buna rağmen eleştirmekten vazgeçmeyen, yer yer cüretle ileri atılan ancak geri adım atmak zorunda da kalan bu tarihsel figürün ikircikliği biraz da “hem o hem bu” olabilen gerçekliğinde saklı sanki...

Eserlerindeki özgünlük ve tekinsizlik ise neredeyse tüm iyi edebiyat metinlerinde görebileceğimiz kabullenilmiş, üzerinde uzlaşmış evrensel gerçekleri farklı bağlamlarda sorgulamaya açmasında ve karakterlerinin işaret ettiği yerlerdedir. Kurmaca ve gerçek ilişkisi düşünüldüğünde iyi kurmacaların biz okurlarına evrensel doğruların çalışmadığı, sınındığı ve geçersizleştiği bir bağlam sunarak bu kategorileri sarstığını, temellerimizi yokladığını söylemek mümkün. Yalan söylemenin yanlışlığına dair evrensel doğru, Hugo’nun *Sefiller*’inde, *Cyrano de Bergerac*’ta, *Robin Hood*’da

Yazarı bir toplumsal figür olarak nasıl ele aldığımız, onu nasıl hatırlayacağımıza ve toplumsal hafızada nerede konumlanacağına da etki edebilir.

10 Ece Ayhan, “Ala Ala Hey”, *Yort Savul*, (İstanbul: Adam Yayınları, 1982), 32.

sinanır ve kurmacaların birer evrensel doğru arşivinden ibaret olmadığını hatırlatır bizlere.<sup>11</sup> Molière'in metinleri ve oyun kişileri de tüm coğrafyaları, zamanları, kısaca evrenseli kapsayan nitelikleriyle öne çıkarlar ancak kendi bağlamlarında o evrensellik kategorilerini değilleyen özellikleri bulunur. Molière kibarlığı salık veren bir dünyada sahicilikten uzak ve biçimsel bir nezaketin anlamsızlığını *Kibarlık Budalası*'nda ve *Gülünç Kibarlar*'da, yaşamı anlamlandırma çabalarından ve yollarından biri olarak görülebilecek inançlı olma halini ise bağnazlığa, sofuluğa varma çizgisi üzerinden *Tartüfte* tartışmaya açar. Kısaca "Molière'in komedilerinde, Montaigne'in denemelerinde olduğu gibi, hakikat daima muğlaktır, görecelidir, daima zıt kutuplar, ekoller ya da bireyler tarafından tartışmalıdır."<sup>12</sup>

Güç zehirlenmesi olarak da okunabilen hubris kavramı Shakespeare'de komedyanın ve tragedyanın kendisini var edebildiği insani zaaf noktası olarak öne çıkar. Ölümlü insanın ölümsüzlük sanrısında da işleyen bu kibir ilkesini, Molière karakter komedyasında güçlendirir ve tersine çevirir: Ahlak önerenin ahlaksızlığına, vicdanı yönetmeye niyetlenenin vicdansızlığına, ataerkinin ikiyeüzlülüğüne işaret eder. Zaafları oyunlarında karakter boyutuna taşır. Tıpkı Shakespeare gibi yasayı koyanın kendi yasasına riayet etmediği ve onun altını oyduğu bu "saçma"ya ve "uyumsuz"luęa işaret eder.<sup>13</sup>

Molière'in oyun kişilerini gözümüz bir yerlerden ısırır. Vesveseleri, cimrilikleri, bağnazlıkları, -mış gibi nezaketleri, sahtekârlıkları ve dahi çıkarıcılıkları tanıdık gelir. Komedinin nesnesi, düştüğü için karşıdan bakarak güldüğümüz o kişi çoğu kez bir başkası/öteki olagelmıştır. Ama ben ve öteki arasında salınan kahkahada bu kez bir tekinsizlik hissi yakalar bizi. Sanki bu defa ayağı takılıp düşen başkası değil de bizmişiz gibi... "Başkası" olmayan tanıdık bir "öteki"lik halidir bu çünkü, "Molière'in *Tartuffe* ya da *İnsandan Kaçan* oyunlarını düşmanlarımla en berbat özellikleri kadar kendi en kötü özelliklerimi de düşünmeden okuyamam ya da seyredemem"<sup>14</sup> der Harold Bloom. Molière komedisinde bu bakımdan kolaycı, sınırları belli, rijit yapılardan ziyade muğlaklıkla ve tartışmalarla esneyerek hayatın

11 Beliz Güçbilmez, *Anne Ben Düştüm mü? Kurmacalara Neden Muhtacız?: Kurmaca-Gerçek İlişkisi Üzerine Bir Deneme*, (İstanbul: Kolektif Kitap, 2023), 221-222.

12 Bloom, *Batu Kanonu*, 162.

13 Oya Yağcı, "Molière Yemini ya da Ahlakçı İkiyeüzlülüğün İfşası", *Evrensel*, (30.10.2022).

14 Bloom, *Batu Kanonu*, 162.

gerçeklerine oturan bir yaklaşım görülür. Ötekine yönelen bakışın sahibi, bu kez kaçamayacağı biçimde kendisini hatırlamak zorunda kalır. Bir eserin kanona dahil oluşunu özgün tuhaflığında ve yarattığı tekinsiz şaşkınlıkta gören Bloom'dan hareketle başa dönecek olursak, Molière'in metinlerindeki tekinsizliğin, bu kez başkasını değil bizi yere sermesinden geldiği rahatlıkla söylenebilir. Ötekine gülmenin korunaklı kahkahası yerini, kendi düşüşünün trajedisi ile komedisi arasında bocalayan okurun tekinsiz şaşkınlığına bırakır. İşte tam bu noktada hem yabancı hem bildik bir yerdeyizdir. Kendimize bir öteki olarak bakabilme deneyimimizdir bu ikircikli ve “hem o hem bu” hallerimiz...

Molière metinlerinde insanın ve en önemlisi kendimizin en kötü, çelişkili yanıyla karşılaşmamızın, eleştirilenin her daim bir başkası olmayacağına ve o cimriliğin, bağnazlığın, sahtekârlığın öznesinin biz “de” olabileceğimize dair sezgisel kavrayışımızın vardığı nokta önemlidir. “Sanat, [...] belki tam da bu duyguların, fail olabileceğimizi hatırlatanların öfkelerinin, hıncının yer bulabildiği yerler”den<sup>15</sup> biri olduğundan ve “belki de fail olmaya hiç düşünmediğimiz kadar yakın olduğumuzu bize hissettirmesi”<sup>16</sup> sebebiyle bu hatırlatmanın aracı olarak önemli bir işlevselliğe sahiptir. Estetiğin ve sanatın imkânını biraz da burada bulabiliriz sanki: Bize güzel bir gelecek vaat etmeyi değil kendi yöntemleriyle içinde bulunduğumuz durumu çatlatabilme kabiliyetini sunmalarında.<sup>17</sup>

Kötülüğün belirli bedenlerde cisimleşmesi, suçu öteki ile eşleştiren bir görme biçimi olarak görece kolaycı okumalara alan açar. Kötülük hep başkalarının, şeytani ötekilerin, sorumsuz diğerlerinin adımlarıyla varılan bir uzak coğrafyadır sanki. Bireysel dahlimizi sorgulamaya açmayan, tekil ve kolektif suçlar karşısındaki failliğimizi yok saymaya meyyal bu bakış, kötülüğün de çoğunlukla uzakta değil yanı başımızda olduğu gerçeğini saklamaya elverişli bir atmosfer kurar. Ben ve biz sınırının ötesinde ikamet ettiği varsayılan kötülük, başkalarında ve ötekilerde bedenlendiğinde katartik bir rahatlama duygusunu da yaşatır. Sorumluluğu adeta lağveder, bu

15 Nora Tataryan ve Umut Tümay Arslan, “Temsilin Adaleti: Yüzleşme Endüstrisinden Kaçış Mümkün mü?”, *Adalet Atlası*, yay. haz. Hazal Özvarış, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2023), 110.

16 Tataryan ve Arslan, “Temsilin Adaleti”, 105.

17 Tataryan ve Arslan, “Temsilin Adaleti”, 106.

bakımdan sanat eserinin sorumluluğa yaptığı/yapacağı çağrının sanatı aşan bir farkındalık düzlemiyle de ilişkisi vardır. Sanat eserinin insan olmanın nüanslı gerçekliğine ve sorumluluk duygusuna yaptığı vurgu, yalnızca metinle değil dünya ve yaşamla ilişkilene biçimimize dek genişleyebilir. Güçlü sanat eserleri bizleri doğrudan ya da dolaylı faillüğümüzle yüzleştirir, kötülüğün her dem ötekilikte büyümediğini, “ben”in ve “biz”in de buna ne denli elverişli, verimli bir toprak olduğunu hatırlatır.

Molière metinleri de kötünün insana düşündüğü kadar “uzak” olmadığını gösteren bir çatlağa işaret eder aslında. O çatlak, muhalif üniversite tiyatrolarından politik tiyatro gruplarına dek farklı ekollerin Molière’de nasıl bir damar yakaladığını ve onun metinleriyle nereden ilişki kurabildiğini anlamamızı kolaylaştırır: Çatlağı görmek, o çatlak boyunca ilerlemek ve onu derinleştirebilmek... Bir tarihsel figür olarak Molière’in ikircikliği ve “hem o hem bu” olabilen gerçekliği, onun kaleminde bu çatlağı yaratarak bir olanağa, imkâna dönüşür. Okuyanı, izleyeni, sahneye koyanı ve performe edeni yalnız ötekinde değil kendisinde yakaladığı suçlarıyla, “her yakın zulmün küçük hisseli uzak ortağı”<sup>18</sup> halleriyle baş başa bırakan bu metinler, harekete geçme ve iradeyi hatırlatma kudretini devşirebileceğimiz bir anlatı kurarlar.

### ***“Tiyatro Hep Geri Döner”,<sup>19</sup> Molière de...***

Tiyatro metinlerinin yalnızca sahneleme için üretilmediğini, onlarla sadece görerek, izleyerek ya da duyarak değil okuyarak da ilişkilendiğimizi ve birer edebiyat metni de olduklarını düşündüğümüzde, Molière’in tekinsiz ve şaşkınlık uyandıran metinlerinin önemi bir kez daha ortaya çıkar. Batı kanonu içerisinde, özellikle Fransız edebiyatının kanonsal metinlerini üretmiş bir yazar olarak Molière, birçok dile çevrilen, farklı coğrafyalarda oynanan oyunları dışında farklı bir etki alanına da sahiptir: Molière

<sup>18</sup> Ayhan, “Ala Ala Hey”, 32.

<sup>19</sup> Margherita Laera’dan aktaran Eylem Ejder, “Geri Dönüşüm Dramatürgileri: 2010’lu Yıllar Türkiye Tiyatrosunda Nostalji, Metatiyatro, Ütopya” (doktora tezi, Ankara Üniversitesi, 2022), 37. Bu bölümde tiyatro ve geri dönüş arasındaki ilişkiyi Molière üzerinden açarken; Eylem Ejder’in 2010’lu yıllarda Türkiye’de tiyatronun yinelenen izleklerine, motiflerine ve duygulara odaklanan çalışması ve ekolojik bir düşünüş olarak kurguladığı geri dönüş(üm) kavramı bizim açımızdan ilham verici oldu.

metinleri, kendilerinden ilhamla kaleme alınan telif ya da uyarlama eserler yoluyla da bugüne taşınabilmiştir. Dolayısıyla Molière, kaynak metinleri kadar uyarlamaları ve kendisinden ilhamla kaleme alınan eserler yoluyla da farklı zamanlara ve farklı mekânlara hep geri döner.

Tiyatro geri döner, hep döner. Daha önce bulunduğu yerlere ve ortaya çıktığı zamanlara geri döner. Ve bunu yaparken, bizleri, yani seyircileri de, bir oyundan diğerine, söz konusu mekân ve zamanlara gönderir. Tiyatro aynı zamanda yeniden yazar. Bunu sürekli yapar. Tarihi, ilişkileri, hikâyeleri ve kuralları yeniden yazar. İnançları yeniden şekillendirir, eski ve kullanılmış nesnelere geri dönüştürür ve onları yeni somut deneyimler halinde yeniden bir araya getirir. Her şeyden önce, tiyatro tekrar eder ve durmadan yapar. Sanki geçmişinin kalıntılarını tekrar tekrar canlandırmaya takıntılı bir dürtüyle çarpılmış gibi kendisini, geri dönme ve yeniden yazma eylemini tekrarlar. Bunu yaparken, evrim yoluyla hayatta kalmak için mücadele eden bir hayvan türü gibi, kendisini mevcut olasılıklara ve durumlara uyarlar. Ancak tiyatro, sadece hayatta kalmak ya da zamana karşı var kalmak için bulunduğu yeri yeniden şekillendirmez, aynı zamanda etrafındaki dünyayı da değiştirir. Tiyatro, denilebilir ki, sahip olduğu özellikleri dünyaya, dünyayı da kendi özelliklerine uyarlamaktan asla vazgeçmez.<sup>20</sup>

Tiyatro geri dönüşlerde, tekrarlarda, olasılıklara/durumlara kendini uyarlayan ve kendisini hep yeniden yazan mevcudiyetinde adeta bir ağ kurar gibidir. Bir coğrafyadan diğerine uyarlama metni ya da yeniden yazım yoluyla bağlanan, bir edebiyat metni olarak etkisini tüm diğer türlere rengini çalarak/sızarak gösteren, bazen tüm türlerden kaynağını/esinini alarak onu dönüştüren, bir performans olarak seyircisiyle/icracısıyla, bir metin olarak okuruyla kurduğu ilişkiyle yayılan, genişleyen bir ağ... Çizgisel olmayan bu ağ arasında dolaşırken aslında Molière'in metinlerinin de yeniden ve yeniden kuruluyor olduğunu söylemek mümkün. Bu dolaşık ağ içerisinde Molière'in ve metinlerinin hangi yolları kat ettiğini, 17. yüzyıl Fransa'sından 19. yüzyıl Osmanlı'sına ve oradan günümüze hangi duraklardan geçerek geldiğini eleştirel bir gözle sorgulamaya açmak önem kazanıyor. Venedik'te o

20 Margherita Laera'dan aktaran Eylem Ejder, "Geri Dönüşüm Dramaturgileri", 37.

dönem Osmanlı toprağı sayılan San Lazzaro Adası'ndaki Ermeni Mikhitarist tiyatrosundan Ahmet Vefik Paşa'ya, Teodor Kasap'tan Hagop Baronyan'a, Feraizcizade Mehmet Şakir'den Cumhuriyet Türkiye'sinde Nâzım Hikmet'e, Haldun Taner'den 2000'lerde Tiyatroteme dek kaynak metinlere hep “geri dönen”, dönemin gereklerine kendisini uyarlayan, tarihsel/estetik ihtiyaçlarla ve hedeflerle konuşarak “yeniden yazılan”, etkileyerek, ilhamla başka metinlere alan açan Molière eserleri... Kavramsal bir yaratıcılığın ve cesaretin seçilebildiği bu metinlerde Molière'in “dışarı”yı saraya taşınması, gülmenin biçimini değiştirmesi, hem bir tarihsel figür hem de yazar olarak ikircikli konumunu hatırda tutarak politik hattı güçlü eleştirilerde de bulunabilmesi aslında ona ve metinlerine geri dönen, onu yeniden yazan ya da ondan ilham alan yazarlara, icracılara ve okurlara da cesaret ve güç katar bir bakıma. Molière'in yaşadığı dönemde de sansürlenene ve senelerce yasaklanan *Tartuffe* gibi metinlerinin farklı coğrafyalarda, yoğun sansür baskısı yaşanan farklı tarihsel dönemlerde uyarlanması, yeniden yazılması ya da oynanması bir etik/estetik direniş biçimine dönüşebilir. Teodor Kasap, Molière'in *Cimri*'sine “geri döner” ve onu *Pinti Hamit* adıyla bu topraklara uyarlar. Oyunun başlığını şahsi algılayan ve oynanmamasını isteyen dönemin şehzadesi Abdülhamid'in uyarılarına rağmen Kasap, *Pinti Hamit*'i Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahneler.

Abdülhamid padişah olduğunda buna cevabı ise Kasap'ı tartaklattırmak, gazetelerini yasaklatmak ve 1877'de onu tutuklattırmak olur.<sup>21</sup> Nâzım Hikmet ise *Tartüf-59*'da Demokrat Parti iktidarının baskısını eleştirmek için Molière'e “geri döner”, *Tartuffe*'ü “yeniden yazar”, hatta 1950'lerin Türkiye sahnesine Molière'in *Tartüf*'ünü çağırır ve bu kez 1950'li yılların Türkiye'sini konuşturur. Bu ağda 17. yüzyıl *Tartuffe*'ü *Tartüf-59* ile buluşur. 2000'li yıllarda Tiyatroteme kaynak metin *Tartuffe*'ü eril iktidar ve arzu kavramlarıyla

21 Johann Strauss, “Milletler ve Osmanlıca: Osmanlı Rumlarının Osmanlı Edebiyatına Katkısı (19.-20. Yüzyıllar)”, *Tanzimat ve Edebiyat: Osmanlı İstanbul'unda Modern Edebi Kültür*, Yayına Hazırlayan: Mehmet Fatih Uslu-Fatih Altuğ, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020), 181-182. Bu hususta Seval Şahin ve Madeleine Elfenbein çalışmalarında Teodor Kasap'ın eserine *Pinti Hamit* ismini verişinin doğrudan Abdülhamit ile ilgili olmayabileceğini belirtir ve bu isim seçiminde geleneksel tiyatronun etkisini hatırlatırlar. Mehmed Fuat Köprülü'nün *Pinti Hamit* isimli çalışmasına referansla Teodor Kasap'ın eserine isim seçerken Fatih devrinde yaşayan, cimriliğiyle nam salan ve halkın yakından bildiği bu *Pinti Hamit* fıkra tipini tercih etmiş olabileceğine işaret ederler. Teodor Kasap'ın, bu isimlendirmeden rahatsız olan ve iktidara yakın Basiretçi Ali'ye Çingıraklı Tatar'da verdiği cevabın da altını çizerler. Seval Şahin ve Madeleine Elfenbein, “Muhالیf Bir Osmanlı Entelektüeli: Teodor Kasap”, *Çingıraklı Tatar-Bütün Sayılar*, Teodor Kasap, Hazırlayanlar: Seval Şahin, Alp Eren Topal, Stefo Benlisoy, (İstanbul: İstos Yayın, 2022), 14.



ilişkilendirerek *Tartüf Bey'e* varır. Denebilir ki Molière yaratıcılığını kaynak metinleri aracılığıyla ona geri dönenlere, onu uyarlayanlara, yeniden yazanlara da taşır. Ancak unutulmamalıdır ki Molière gibi kanonik bir ismi veri almanın, ona geri dönmenin, metinleriyle hemhal olmanın kendisi de taşıdığı iddia bakımından büyük bir cesaret işidir.

Yüzyıllara direnen, evrenselliğiyle olduğu kadar yereli de kuşatan/kapsayan özellikleriyle Molière metinleri aslında dirençli metinlerdir. Bundan sebep, bu denli dirençli metinler aynı zamanda onu eleştiriye tabi tutabilecek direnen bir göze<sup>22</sup> ve içinde hareket ettikleri zamanın ötesinde/disiplinlerarası/uluslarüstü ağı göz ardı etmeyen eleştirel bir okumaya da ihtiyaç duyar, dahası bunu hak eder. Arşivleri tararken ve “İBB Arşivlerinde Molière'den Molyer'e” sergisini hazırlarken yaptığımız gibi, Molière'den Molyer'e: Osmanlı-Türkiye Sahnesinde Karşılaşmalar kitabındaki bu çalışmalar da direnen bir göz olmayı deneyerek edebiyata, tiyatroya, çeviribilime, tarihe ve inceledikleri/izini sürdükleri metinlere eleştirel bakmaya çabılıyor. Tiyatronun “anda”, tekrarlanamaz oluşunda cisimleşen kimliği ile geçmişinde barındıran, onu değiştirip dönüştüren niteliği yan yana varlığını sürdürüyor. Bundan sebep Molière de bu ağ içerisinde hem anda hem geçmişte dolaşiyor, çoklu istikametlerde metinleri yeniden ve yeniden kuruyor. *Molière'den Molyer'e: Osmanlı-Türkiye Sahnesinde Karşılaşmalar* bu ağın en önemli bağlantı noktalarına; yazara, metinlere, okura, çeviriye, icracıya ve seyirciye bakmayı deneyen çalışmalardan oluşuyor. Molière'in bu bağlantılar, ilmekler arasındaki dolaşıklığını kavramaya gayret ediyor. Tiyatronun “bilinmeyenle ve tahayyül edilemeyenle karşılaşılana ve bilmeyişin tevazusunu öğreten”<sup>23</sup> niteliğinden hareketle bu kitapta yer alan çalışmaların Osmanlı-Türkiye sahnesindeki Molière/Molyer ve metinleriyle bir yeniden karşılaşma imkânı sunmasını ümit ediyoruz.

\*\*\*

22 Direnen göz kavramsallaştırmasını, Fatmagül Bertkay'ın “direnene okuyucu” kullanımından esinle oluşturduk. Bertkay'ın “direnene okuyucu”su verili sistemin dışında olduğu yanılgısına düşmeksizin yerleşik ve toplumsal bilinçaltının derinlerine sirayet eden başta eril arketipler olmak üzere katı kabullere direnme stratejisi uygular, metinleri yapı sökümü uğratar ve deneyimleri kabul ya da reddederek bütünlüklü bir yaklaşıma ulaşmayı hedefler. Fatmagül Bertkay, “‘Sonradan’ Söz”, *Gâfler: Modern Edebiyatın Cinsiyetçi Sınır Uçları*, Hazırlayanlar: Sema Kaygusuz, Deniz Gündoğan İbrişim, (İstanbul: Metis Yayınları, 2019), 254-255.

23 Dolan'dan aktaran Eylem Ejder, “Geri Dönüşüm Dramaturgileri”, 56.

Molière'in 400. yaşı sebebiyle 25 Mayıs-30 Eylül 2022 tarihleri arasında meraklısıyla buluşan "İBB Arşivlerinde Molière'den Molyer'e" sergisi, kamusal programında dokuz söyleşi, seminer ve okuma tiyatrosunu içeren "Molière Konuşmaları" ile eşzamanlı ilerledi. Bu kamusal program içerik bakımından sergi materyali ve küratoryal hattıyla uyumlu bir biçimde yapılandırıldı. *Molière'den Molyer'e: Osmanlı-Türkiye Sahnesinde Karşılaşmalar* kitabı da büyük oranda serginin ve kamusal programının kurduğu izleği genişleten, derinleştiren telif eserlerden oluşuyor. Bu bağlamda çalışma bir sergi kitabı olarak değil, sergi izleğinden hareket eden müstakil bir akademik çalışma niteliğinde yapılandırıldı. İlerleyen bölümlerde 17. yüzyıldan bugüne uyarlamalar, kendisinden ilhamla kaleme alınan eserler, orijinalinden çeviriler, üniversite tiyatrolarından profesyonel topluluklara sahnelemeler yoluyla Molière'in ve metinlerinin Osmanlı-Türkiye sahnesinde okuruya, izleyicisiyle ve icracısıyla nasıl ilişkilendiğini, toplumsal-tarihsel-sanatsal olarak nasıl bir hatta oturduğunu ele alan yazılarla karşılaşacaksınız.

Ece Yassitepe Ayyıldız, "Molière'in *Kadınlar Mektebi'nin Tenkidi* ile *Versailles Tuluatı* Adlı Eserlerinde Eleştirinin Eleştirisi" başlıklı makalesinde Molière'i tiyatro eleştirisinin öncüsü olarak okurken, komedyayı değer gören bir tür haline getirmek için verdiği mücadeleye odaklanıyor. Bu iki oyunu vesilesiyle Molière'in yalnızca tiyatrosuna, oyunlarına ve kendisine getirilen eleştirileri cevaplamadığını, aynı zamanda tiyatro kuramlarının ve tiyatro eleştirisinin oluşumuna zemin hazırladığını ifade ediyor. Yassitepe Ayyıldız, Molière'in oyunlarında evrensel tipleri oluştururken gerçeklikten uzak olması sebebiyle eleştirdiği presyöziteye yani davranış, dil ve duyguda yapmacıklı, aşırı incelik merakına çubuk bükürken çalışmasında "oyun içinde oyun" kavramını da ele alıyor.

Alla Vitalievna Danilova'nın "Molière ve San Lazzaro Adası'nda Mikhitarist Okul Tiyatrosu" isimli yazısı, aslen 1997 yılında Ermenistan Cumhuriyeti Ulusal Bilimler Akademisi Sanat Enstitüsü'nde tamamladığı "Ermeni Tiyatrosunda Molière (1812-1957)" başlıklı doktora tezinin bölümlerinden biri olarak kitapta yer alıyor. Rusçadan ilk kez Türkçeye İbrahim Bayrakoğlu tarafından çevrilen metin, Venedik'te Osmanlı toprağı sayılan San Lazzaro Adası'ndaki Mikhitarist okul tiyatrosuna ve Molière ile ilişkisine odaklanıyor. Geleneksel tarihyazımı Batılı anlamda tiyatroyu bir

edebi tür olarak Şinasi'nin 1860 tarihli *Şair Evlenmesi* ile başlatsa da San Lazzaro'nun önemi Osmanlı Ermenileri tarafından yazılan Batılı anlamda ilk modern Türkçe tiyatro örneklerinin burada bulunmasından ileri geliyor. Bu eserlerden bazıları Molière'in Türkçe, Ermeni harfli Türkçe ve Ermenice yazılmış uyarlamaları ve çevirileri olduğundan, San Lazzaro'daki Mikhitarist okul tiyatrosu ile Molière arasında sıkı bir bağ bulunuyor ve Danilova çalışmasıyla bu bağ aydınlatılıyor.

Arif Tapan, “Şarklılar Molière’i Neden Çok Sevdi?: 19. Yüzyıl Modern Osmanlı Edebiyatına Molière ile Bakmak” adlı makalesinde hayli ilginç bir sorunun peşine düşerek bir tür kurucu olarak okuduğu Molière’i adeta bir mercek olarak kullanıyor ve onun aracılığıyla Şark coğrafyasından Osmanlı’ya doğru bakarak 19. yüzyıl modern edebi üretimini ve “biz”i anlamayı deniyor. Molière’in edebi etki alanının tiyatroyla sınırlı kalmayıp onu aştığını vurgulayan Tapan, Molière metinlerinin nasıl ve hangi sebeplerle verimli bir kaynak olabildiğini sorguluyor. Türkiye akademisindeki Molière çalışmalarından diller, alfabeler ve sahneler arasında ilerleyen Molière’in Osmanlı’daki serüvenine dek kapsamlı bir analiz sunan yazar, Molière’in ve metinlerinin Osmanlı’da bu denli öne çıkmasının sebebini yüzyılın olanakları ve özneleriyle müzakere edebilme imkânı sağlayan bir zemin sunmasında buluyor.

Seval Şahin, “Teodor Kasap’ın Molière Adaptasyonları: *Pinti Hamit* ve *İşkilli Memo*” başlıklı yazısında, Osmanlı edebiyatında siyasi hiciv türünün yaratıcısı olarak kabul edilen Teodor Kasap’ın Molière’in *Cimri* ve *Hastalık Hastası* oyunlarından uyarladığı *Pinti Hamit* ve *İşkilli Memo* metinlerine odaklanıyor. *Diyojen*, *Çıngıraklı Tatar* ve *Hayal* gibi çokdilli dergiler yayımlayan ve Osmanlı tiyatrosu için en önemli isimlerden biri olan Kasap’ın eserine *Pinti Hamit* ismini vermesinde geleneksel tiyatronun etkisine ve *İşkilli Memo*’yu bir ortaoyunu olarak Türkçeye kazandırmasına dek ayrıntılı bir analiz gerçekleştiriyor. Şahin, Kasap’ın yaklaşımıyla “âdât-ı Türkiye’ye tevfikân”, yani Türkiye’nin âdetlerine uygun bir şekilde tercüme ettiği bu eserler ile yazarın geleneksel tiyatronun islahı amacı arasındaki ilişkiye de işaret ediyor.

Didem Ardalı Büyükarman, “Tanzimat Tiyatrosunda Molière Etkisiyle Kaleme Alınmış Telif Piyesler” isimli makalesinde Molière etkisinin

Osmanlı tiyatrosuna çeviriler, uyarlamalar ve etkilenmeler şeklinde nüfuz ettiği üç kola işaret ederek etkilenmeleri mercek altına alıyor. Molière oyunlarındaki cimrilerin, hastaları kandıran beceriksiz doktorların, hastalık hastalarının, din tacirleri ile züppelerin özellikle Tanzimat sonrası yazılan Türkçe komedilerde en çok öne çıkan tipler olduğunu aktarıyor. Ömer Faik (*Karı Koca Uygun*), Şemsi (*Kendim Ettim Kendim Buldum*), Hasan Bedrettin ve Mehmet Rifat (*Nedamet*), Agop (Hagop) Baronyan (*Kendi Kendine Hekimlik*), Tevfik Efendi (*Ahmak Herif Hasis Karı veyahut Ölmediğime Ben de Şaşıyorum Hekim de*) gibi haklarında sınırlı bilgiye sahip olduğumuz Tanzimat dönemi tiyatro yazarlarına ve eserlerine işaret eden Büyükarman, çalışmasında bu oyunlardaki Molière etkisine odaklanıyor.

Çiğdem Kurt Williams, “Tercüme Bürosu Molière (Yeniden) Çevirilerinde Yazınsal Geçmişin Baştan Yazımı (1941-1950)” adlı yazısında Molière’in Türkçeye çevrilme sürecinde 1870’lerle birlikte öne çıkan 1940’lı yıllara odaklanıyor. 1941-1950 yılları arasında Türkiye’de devlet eliyle, Tercüme Bürosu kanalıyla gerçekleştirilen planlı çeviri hareketi kapsamında Molière külliyyatının neredeyse tamamı Türkçeye kazandırılır. Maarif Vekilliği’nin “Dünya Edebiyatından Tercüme-Fransız Klasikleri” dizisi bünyesinde yayımladığı bu yeni ya da yeniden çevirilerde yer alan yan metinler ve metin dışı öğelerde, 1870’ten 1940’a dek edebiyatımızın hal-i pür melalini ortaya koyan ciddi bir kaynak bulunur. Williams çalışmasında bu tarihsel aralıkta basılan yirmi sekiz Molière çevirisi ve ilgili metin dışı öğeleri analiz ediyor ve 1940’lı yıllarda yeniden yazılan bu yazınsal geçmişi anlamlandırmayı deniyor.

Kerem Karaboğa, “Molière, Haldun Taner ve ‘Bizim Tiyatro’” başlıklı makalesinde, edebiyatımızın filozof-yazarlarından biri olarak değerlendirdiği Haldun Taner’in bir tür kara komedi örneği oluşturan eseri *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* oyununa odaklanıyor ve oyunun merkezindeki “biz”e özgü bir tiyatronun nasıl üretilebileceği sorusunun peşine düşüyor. Üç perdelik oyunun ilk perdesinde Molière’in *Georges Dandin* oyununun provalarına şahit olurken, ikinci perdede Ahmet Vefik Paşa uyarlaması *Yorgaki Dandini* provasında buluyoruz kendimizi. Metindeki Avrupalı gibi oynamak ve metni yerleştirmek tartışması üzerinden Haldun Taner’in tiyatro anlayışını değerlendiren Karaboğa, üçüncü perdedeki

tuluat gösterisini de bu bağlama yerleştiriyor. “Biz”e özgü olma fikrinin “Bizim Tiyatro” kavramsallaştırması altındaki görünümünün izini sürerken, Batılı anlayıştaki tiyatroyu icra eden ilk kuşak üzerindeki Molière etkisini tartışmaya açıyor. “Biz”im ya da “bize özgü” bir tiyatro kavramsallaştırmasının ne denli olanaklı olduğunu sorgulayan Karaboğa, iç dinamiklere bakmanın önemine işaret ediyor.

Özlem Hemiş, “Çağdaşımız Tartuffe” isimli yazısında Molière’in Tartuffe karakterinin neden aradan geçen bunca yıldan sonra yönetmenlerin halen ilgisini çektiğini sorguluyor ve yenilikçi-yaratıcı yorumlarıyla üç yönetmenin yakın tarihlerde sahneye koyduğu *Tartuffe* çalışmalarını merkezine alıyor. 2013 yılında Michael Thalheimer’ın Schaubühne’deki yorumunu, 2018’de Oskaras Korşunovas’ın Litvanya Devlet Tiyatrosu prodüksiyonunu ve Ivo van Hove’nin 2022’de Comédie Française’de sahneye koyduğu *Tartuffe* çalışmalarını inceleyen Hemiş bu yorumların kaynak metin ve Molière ile nasıl konuştuğunu, metne neler katarak eseri boyutlandırdığını analiz ediyor.

İstek Serhan Erbek, “Molière’i Yeniden Düşünmek: Tiyatrotem’in *Tartüf Bey’i*” adlı makalesinde Molière’in *Tartüf* metnini Tiyatrotem topluluğunun nasıl yorumladığına odaklanıyor. Topluluğun dini suistimal eden Tartüf karakteri yerine Orgon’u merkeze alan dramaturjik tercihini, sahnede ismi Usta olan bir kuklanın ve beş cini canlandıran oyuncuların yer aldığı farklı sahneleme seçimini ve metnin bugün seyirciyle nasıl bir etkileşim içine girebileceği sorusuyla şekillenen topluluğun temel derdini analiz ediyor. Erbek, Tiyatrotem’in *Tartüf*’ü iktidar ilişkileri ve toplumsal cinsiyet arasındaki bağlar üzerinden okuyan yorumunu, Molière metinlerinin bugün bize açtığı olanaklar bağlamında yorumluyor.

Nilgün Firidinoğlu, “Osmanlı-Türkiye Sahnelerinde Molière Temsilleri: Değişen Alımlama Biçimleri ve Eleştiriler” başlıklı yazısında Molière oyunlarının Osmanlı’da ve Türkiye’de sahnelenme, alımlanma ve eleştirilme biçimlerini yüzyıl geçişinin değişen siyasi ve estetik dinamikleri bağlamında ele alıyor. Molière uyarlamalarının 1930’lu yıllarla birlikte temsil edilmekten, sahnelenmekten yeri kütüphaneler olan edebiyat metinlerine daralma sürecini tiyatro yazarlarının görüşleri üzerinden yorumlayan

Firidinoğlu, erken Cumhuriyet döneminde hakiki Molière arayışını kültür politikalarıyla ilişkiselliğini de göz önünde bulundurarak tartışıyor.

Emre Yalçın, “Molière’in Alternatif Tiyatrolar Üzerindeki Dinamik Etkisi: ÖKM Sahnesi ve *Cimrinin Uşakları*” isimli makalesinde İstanbul Üniversitesi Beyazıt yerleşkesinde 90’ların başında kurulan ÖKM Sahnesi’nin üniversite tiyatrosu geleneği içerisinde durduğu yeri ve Molière ile ilişkilene biçimini analiz ediyor. Molière’in ÖKM Sahnesi’nin yeniden yapılanma, kadrolaşma ve topluluğun alternatif çizgisinin oluşum süreçlerinde düşünsel ve sanatsal açıdan Stanislavski, Meyerhold ve Brecht kadar önemli bir isim olduğunu ifade ediyor. Yalçın, ÖKM Sahnesi’nin kolektif bir yaşamı örgütleyen yaklaşımının ve toplumsal çelişkilere, ezen-ezilen ilişkilerine, eşitsizliklere ve ötekileştirici söylemlere karşı politik tutumunun Molière’in honnêtete (doğruluk-dürüstlük) nosyonuyla ilişkisine işaret ediyor. Molière metinlerinin oyunculuk açısından teknik beceriyi iletmeye müsait yapısının ve Grotesk, stilizasyon, Commedia dell’Arte, fiziksellik, tiyatralik ile ilişkisinin alternatif bir sahne dili için nasıl bir imkâna işaret ettiğini tartışıyor.

Fikri Buber, Fulden Aytaç ve Orhun Cebeci, “Molière Üniversitede: Taşkışla Sahnesi ve *Scapin’in Dolapları*” adlı yazılarında 2006 yılında üretimlerine başlayan ve İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Şehir Bölge ve Planlama Bölümü’nden öğrenciler tarafından kurulan Taşkışla Sahnesi’ne odaklanıyor. Son ürün odaklı olmaktan ziyade süreç odaklı bir topluluk olan Taşkışla Sahnesi’nin, bir kumpanya örgütlenmesi üzerine kurulu tiyatro biçimi olan Commedia dell’Arte geleneğiyle ve bu gelenekten beslenen Molière ile tanışmasının önemine işaret eden yazarlar, halk tiyatrosu estetiğinin ve dilinin üretimlerine nasıl yansıdığını ayrıntılandırıyor. Molière metinleri arasında oyun teorisini ve halk tiyatrosu örüntüsünü araştırmaya en elverişli metinlerden biri olarak Scapin’in Dolapları’nı seçen topluluğun, dramaturjinin merkezine soylulaştırma/mutenalaştırma kavramını neden yerleştirdiğini vurguluyorlar. Bu tercihin 2000’li yıllarda Sulukule, Tarlabası gibi bölgelerde yoğunlaşan sınıfsal ayrıştırma, mekânsal yerinden etme ve soylulaştırma gibi toplumsal mekânın neoliberal dönüşümüyle ilişkisine odaklanarak, oyunun sahnelenme ve dramaturji süreçlerine, ekip dinamiklerine ve topluluğun politik hattına vurgu yapıyorlar.

Hangardz tiyatro topluluğu, “Sessizliği Bozmak: Hagop Baronyan’ın *Bağdasar Ağpar*’ı” isimli makalelerinde Molière’den ilham alarak kendi otantik siyasi hiciv eserlerini üreten ve özgün bir dil-yapı kurabilen Hagop Baronyan’a odaklanıyor. Edebiyattan bilime modernitenin kültürel üretimlerini bir tercüme ve güç asimetrisi üzerinden değerlendirebileceğimizi ifade eden topluluk, dönemin Osmanlı toplumunda Hagop Baronyan gibi Ermeni kültür insanlarının konumunu Dipesh Chakrabarty’nin “asimetrik farkındasızlık” kavramıyla okuyabileceğimizi vurguluyor. “İBB Arşivlerinde Molière’den Molyer’e” sergisi kamusal programında “Molière Konuşmaları” serisi kapsamında 8 Haziran 2022 tarihinde Baronyan’ın *Bağdasar Ağpar* eserini okuma tiyatrosu olarak sahneleyen Hangardz, orijinalindeki anlam bütünlüğünü korumaya özen göstererek metni Batı Ermenicesinden Türkçeye kısaltarak çevirdi. Makale Molière ve Baronyan ilişkisi kadar topluluğun Türkçe olarak sahnelediği ilk oyun olma özelliğini taşıyan *Bağdasar Ağpar*’ın sahneleme ve dramaturji sürecine de eğiliyor.

İlker Yasin Keskin, “*Molière Efendi* ve Gençlik Tiyatrosu Deneyimi” adlı yazısında *Molière Efendi* projesi ile Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları’ndan mezun olan yeni bir kuşağın profesyonel tiyatroya adım atarak BGST Tiyatro bünyesinde hedef kitlesi olarak gençleri seçmesini ve onların düşünce dünyalarına katkı sunmayı hedefleyen gençlik tiyatrosu deneyimini ele alıyor. Keskin bu türde Molière, Shakespeare, Musahipzade Celal ve Lorca üzerine dört farklı oyun sahneleyen topluluğun oyunları nasıl kurguladığını, nasıl bir üslup tercih ettiğini, performansları nasıl tasarladığını ve grup dinamiği ile ekip ruhunun önemini vurguluyor. Keskin, Molière’in yaşam öyküsünün, oyunlarındaki temaların genç seyirciye nasıl aktarıldığını ve güncel tartışmalarla nasıl ilişkilendirildiği açıklarken, Commedia dell’Arte estetiği ile sıkı bağları olan Molière metinlerine ve bu estetiğin sahnede nasıl kullanıldığına da işaret ediyor. Gençlik tiyatrosu deneyiminin gençler için özgürleştirici yanına vurgu yapıyor.

\*\*\*

Bu derlemenin ortaya çıkma sürecinde doğrudan ya da dolaylı olarak emeği, katkıları, destekleri bulunan ve teşekkür edilmesi gereken pek çok kişi var. Öncelikle İBB Atatürk Kitaplığı arşivinde bulunan Molière

uyarlamalarını Molière'in 400. yaşının kutlandığı 2022 yılında bizlere işaret ederek hem arşivde uzun soluklu bir yolculuğa çıkmamıza hem de Molière ile ilişkilenerken sergi sürecinin başlamasına vesile olan sevgili Seval Şahin'e çok teşekkür etmek isteriz. İstanbul Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı ile Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji bölümleriyle birlikte yürüttüğümüz kolektif sergi hazırlık sürecinde sergi içerik ve proje ekibi içerisinde yer alan, Molière Konuşmaları bünyesinde sergi kamusal programına katkı sunan araştırmacıların emekleri de yadsınamaz ölçüde büyüktür. Bu derlemeye çalışmalarıyla katkı koyan tüm yazarlarımıza, kitapta yer alan her bir çalışmayı titizlenerek, özenle okuyan ve yılların deneyimiyle metinlerin redaksiyonunu gerçekleştirerek son haline kavuşmasını sağlayan sevgili Nihal Boztekin'e minnettarız. Alla Vitalievna Danilova'nın "Molière ve San Lazzaro Adası'nda Mıkhitarist Okul Tiyatrosu" başlıklı makalesine dikkatimizi çekerek metne ulaşmamızı sağlayan Boğos Levon Zekiyan ve Artsvi Bakhchinyan'a, metni Rusça aslından Türkçeye kazandıran İbrahim Bayrakoğlu'na ve *Letaf-i Asar*'ın ilgili sayısındaki görseli arşivde bulmamızı sağlayarak çeviriyazı desteği sunan Tolga Karahan'a minnettarız. Bu derlemeye giden yolda özellikle İBB Atatürk Kitaplığı Yayın Birimi ile Etkinlik Birimi'ne tüm emekleri ve katkıları için teşekkür ediyoruz.

Umuyoruz ki *Molière'den Molyer'e: Osmanlı-Türkiye Sahnesinde Karşılaşmalar* kitabı Molière vesilesiyle süreklilikler ve kırılmalarla yüklü modernleşme hikâyemizi tiyatro tarihi aracılığıyla okumaya, 17. yüzyıldan 19. yüzyıla ve oradan günümüze uzanan, farklı tarihsellikleri, coğrafyaları kesen ortaklıkları görmeye ve farklılıkları seçebilmeye vesile olur. Çeviriden uyarlamaya, sahnelemeden alımlamaya, edebi metin olarak tiyatro eserinden sahnedeki "oyun"a dek farklı bağlamlarda kültürel, toplumsal, sanatsal ve politik bir hatta dikkat çekerek, bu derlemenin sınırlılıklarının da farkında olarak yer veremediğimiz pek çok başlığı genişletecek yeni çalışmalarını teşvik edebilir. Molière ile "tekrar" karşılaşmamızın, yeniden tanışmamızın bizlere sanatta, siyasette, felsefede yeni imkânlar yaratması dileğiyle...



## MOLIÈRE'İN YEVM-İ VELADETİNİN 300. SENE-İ DEVİRİYESİ MÜNASEBETİYLE “MERAKİ” OYUN AFİŞİ, 1922



احمد و فيق پاشا مرحوم



مولير

موليرلك اوچون شىۋى شىۋى ولادى تىمىدايدىكى، الك اوله  
بزه او حقى ورن احمد و فيق پاشا مرحومك نامى حزمته ياد  
اتىك ايتاب ايدر . ذرا احمد و فيق پاشا موليرلك اولاموت  
اتىركىنىڭ قيمت حقيقتى بزه نىدەر ايدىرك ايلكى اولمقده  
اكتىفا ايتىرك قوۋ قلمىسىنىڭ بوتون موفىقتىله او اتىركى  
- اسلارنىڭ قوۋ ضايع ايتىدىن - لىسانزه نقل ايتىدىر .  
احمد و فيق پاشانىڭ نىجىلە شايان بىر دىكرىنىڭ ايسه هاد ايتاسيونى  
بزه ايلك دىقه اولارق تىطيق ايتىدىر . همده شىۋىدىكىدىن  
داها بويوك بر ايتاب ايله . ذرا نقل ايتىدىكى اتىرك اراندى  
اسلام وتوك ايتىدىن او دودو ولىنى مېكىن اولمايتلىرى يالغىز  
ترجه ايله ايتىدا ايتىدىر .  
لىسانزه نقل ايتىدىكى اتىركى : طيب عشق - زورا كى طيب -  
زورنىكاح - آزاربا - مرائى - دىكارلىق - بورغا كى داندى .  
لىسانزه ترجه ايتىدىكى اتىركى : قوجا مېكىنى - قادىنىلر  
مكىنى - آداجىل - او قومىلر - تاروف - دون ژوبان -  
كوبلى كارى - معجزلر - دودو قوشلرى - صاوروق .

مولير ۱۶۴۲ سىۋى مىلادىسى كاون تاقى ايتىده پارىسده  
تولمىش ايتىدىر . بىرى سىرايدە جالنىش بىر دوشه مېشى ايدى .  
اولمقده جىدى بر تىحصىل بىر دىر دىكەن صوكرا ايتىدا كىدى  
ضىقتە ايتىدا بىر مېشى دىر . مولير بىر كىشى بر ياشىتە كلنجى  
او طرز سىقى قول ايتىدىنك الهام ايتىدىنى مخرىرك اتىركى  
ايتىدا ايتىك ايتىون مىسلىنى ترك ايله ايتىركىلك - سوك ايدر .  
اون يىش نىبە ياقىن بر مدت قوۋمى بايىسىلە ولايىده دولانىش .  
وايلىك اتىركى (Etourdi) اولتوز بر ياشىتە ايتىك بازار . ۱۶۵۸  
سىۋى مىلادىسىدە پارىسده عودىتە ايلك دىقه اولارق سىراى  
قرالىده اجراى لىيات ايدر .  
بورادىن ايتىدا ايتىك كوردىكى دىغىت بىكى بىكى يازدىنى  
اتىركى كوردىكى دىغىتە بىركىده چو قالدى . ۱۶۷۳ ده الك صوك  
يازدىنى قوۋمىدى اولان مېشى بىك ايتىدىنىڭ خىستە دوشىن  
مولير هان ايتىدىكى ايتىدىكى بىر قىچ ساعىت صوكره وفات ايدر .  
اونك تىلىشكى دىقى اولان سىراىدە كى جىدا بىركىت ايدى  
توصىقتە سىراىدە قوۋمىدى بىر ايتىدىكى ( تىلىشكى ) عنوان ايتىدە الان  
بايدار مېشور دىر .



## MOLYER

Molyer 1622 sene-i miladiyesi kânunusani ayında Paris'te tevellüd etmiştir. Pederi sarayda çalışır bir döşemeci idi. Oğluna ciddi bir tahsil verdirdikten sonra ibtida kendi sanatına intisab ettirmiştir. Molyer yirmi bir yaşına gelince o tarz sa'yı kabul edemeyerek ilham aldığı muharrirlerin eserlerini ibda etmek için mesleğini terk ile aktörlüğe süluk eder. On beş seneye yakın bir müddet kumpanyasıyla vilayatta dolaşır ve ilk eserini (Etourdi) otuz bir yaşında iken yazar. 1658 sene-i miladisinde Paris'e avdetinde ilk defa olarak saray-ı kralide icra-yı lubiyat eder.

Buradan itibaren mümessilin gördüğü rağbet yeni yeni yazdığı eserlerin gördüğü rağbetle birlikte çoğaldı. 1673'te en son yazdığı komedi olan Meraki'nin üçüncü temsilinde hasta düşen Molyer hemen evine nakledilir ve birkaç saat sonra vefat eder.

Onun tesisgerdesi olan tiyatro ki cidden bir mekteb-i edeb tavsifine sezadır, "Komedi Fransez" unvanı altında elan payidar ve meşhurdur.

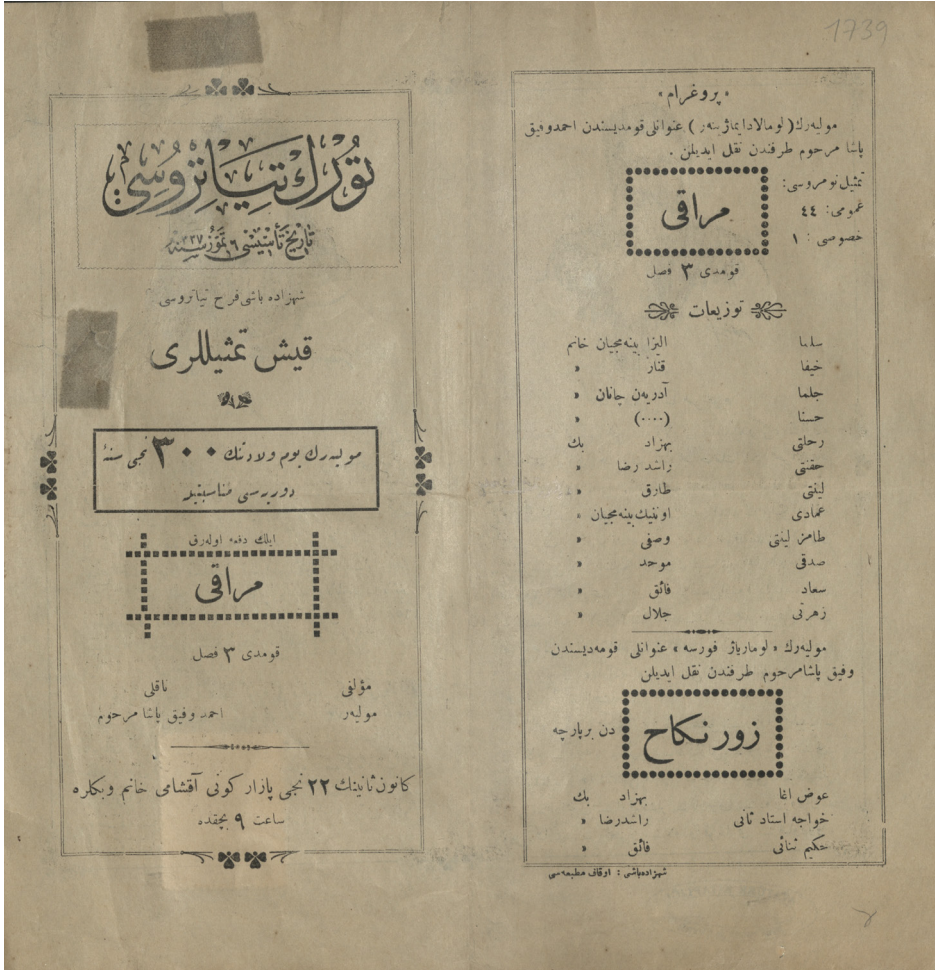
## AHMED VEFİK PAŞA MERHUM

Molyer'in üç yüzüncü sene-i veladetini tes'id ederken, en evvel, bize o hakkı veren Ahmed Vefik Paşa merhumun namını hürmetle yâd etmek icab eder. Zira Ahmed Vefik Paşa Molyer'in o layemut eserlerinin kıymet-i hakikiyelerini bizde takdir edenlerin ilki olmakla iktifa etmeyerek kuvve-i kalemiyesinin bütün muvaffakiyetiyle o eserleri -asıllarındaki kuvveti zayi etmeden- lisanımıza nakl eylemiştir.

Ahmed Vefik Paşa'nın tebcile şayan bir diğer sanatı ise "adaptasyon"u bize ilk defa olarak tatbik etmesidir. Hem de şimdikinden daha büyük bir ihtimam ile. Zira naklettiği eserlerin arasında İslam ve Türk itiyadatına uydurulması mümkün olmayanları yalnız tercüme ile iktifa etmiştir.

Lisanımıza naklettiği eserler: Tabib-i Aşk – Zoraki Tabib – Zor Nikâh – Azarya – Meraki – Dekbazlık – Yorgaki Dandini.

Lisanımıza tercüme ettiği eserler: Kocalar Mektebi – Kadınlar Mektebi – Adamcıl – Okumuşlar – Tartüf – Don Juvan – Köylü Kibarı - Mucizler - Dudu Kuşları - Savruk.



## TÜRK TİYATROSU

Tarih-i tesisi 6 Temmuz 337

Şehzadebaşı Ferah Tiyatrosu

### KIŞ TEMSİLLERİ

Molyer'in yevm-i veladetinin 300'üncü sene-i devriyesi münasebetiyle ilk defa olarak

### MERAKİ

Komedi 3 Fasil

Müellifi

Molyer

Nakili

Ahmed Vefik Paşa merhum

Kânunusaninin 22'nci pazar günü akşamı hanım ve beylere saat 9 buçukta

**“PROGRAM”**

Molyer'in “Lö Malad İmajiner” unvanlı komedisinden Ahmed Vefik Paşa merhum tarafından nakledilen:

**MERAKİ**

Komedi 3 Fasil

Temsil numarası:

Umumi: 44

Hususi: 1

## Tevziat

Selma	Eliza Binemeciyan Hanım
Hayfa	Knar Hanım
Celma	Adriyen Canan Hanım
Hasna	(...) Hanım
Rihleti	Behzad Bey
Hokneti	Raşid Rıza Bey
Lineti	Tarık Bey
İmadi	Onnik Binemeciyan Bey
Tamiz Lineti	Vasfi Bey
Sıdkı	Muvahhid Bey
Suad	Faik Bey
Zühreti	Celal Bey

Molyer'in “Lö Maryaj Forse” unvanlı komedisinden Vefik Paşa merhum tarafından nakledilen:

**ZOR NİKÂH**'dan bir parça

İvaz Ağa	Behzad Bey
Hoca Üstad-ı Sani	Raşid Rıza Bey
Hekim Senai	Faik Bey

Şehzadebaşı: Evkat Matbaası



# MOLIERE'İN KADINLAR MEKTEBİ'NİN TENKİDİ İLE VERSAILLES TULUATI ADLI ESERLERİNDE ELEŞTİRİNİN ELEŞTİRİSİ

Ece Yassitepe Ayyıldız

[...] Dilerim, kendilerini etkileyen,  
kendilerine haz veren bir oyunun kesinlikle  
kurallara karşı olabileceğini düşünmeyecek kadar  
değer verirler kendilerine. Başlıca kural beğenilmek  
ve etkilemektir; tüm ötekiler bu birincisine  
ulaşmak için konulmuştur.<sup>1</sup>  
(akt. Tahsin Yücel, s. 20, Racine Berennice)

## Giriş

1663 yılı Molière'in rakipleriyle hesaplaştığı ve rakiplerinin kendisine yönelik eleştirileri ile eleştirilere verdiği yanıtı içeren iki büyük eser kaleme aldığı bir yıl olmuştur: *Versailles Tuluatı* ve *Kadınlar Mektebi'nin Tenkidi*. Molière bu iki eseri aracılığıyla sadece tiyatrosuna, oyunlarına ve kendisine yapılan eleştirilere yanıt vermemiş, tiyatro kuramlarının ve tiyatro eleştirisinin oluşumuna da zemin hazırlamıştır. Klasik dönemin hâkim türü olarak kabul edilen tragedyaya karşı Molière'in komedyayı savunması ve her iki eserde komedyanın mihenk taşıını oluşturan karakter komedilerinin kaynağı olan evrensel tipleri konu edinmesi, bu türün hem onun döneminde hem de sonraki yüzyıllarda gerçek değerini ortaya koymuştur. Bu evrensel tipler, Molière'in toplumu her yönüyle gözlemlemesinin bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Bununla birlikte oyun kişileri oyunlarında ironik hale getirdiği, gülünçleştirdiği tiplerdir. Onu en çok eleştirenler de bu tipler, bir diğer deyişle presyö ile presyözler olmuştur. Molière'in kendisine yöneltilen kuralcı eleştiriler çerçevesindeki değerlendirmeleri, komedi türünün taşıdığı anlamı ve oyunlarını eleştiren kişilere verdiği cevabı değerlendirmek bu çalışmanın amacı olacaktır.

---

<sup>1</sup> Racine'in *Bérennice* oyunundan akt. Tahsin Yücel, *Eleştiri Kuramları* (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2009), 13.

Çalışmamızda, Molière'in *Versailles Tuluatı ile Kadınlar Mektebi'nin Tenkidi* adlı eserlerini incelerken, dönemin komedi anlayışını, evrensel tipler ile "oyun içinde oyun" kavramını da ele almaya çalışacağız.

### 17. Yüzyılda Kuralcı Eleştiri, Komedi ve Metatiyatro

17. yüzyıl Fransız edebiyatı hem sanat akımları hem de yazın türleri açısından zengin bir dönemdir. Döneme damgasını vuran klasisizm akımının etkileri en çok tiyatro türünde görülmektedir. Klasisizm akımını izleyen yazarlar, Antikite ile Antik eserlerden esinlenmiş, eserlerini belli kurallar çerçevesinde kaleme almışlardır. Bu bağlamda, klasisizm akımı "kuralcı eleştiri" ile birlikte ele alınır: "Kuralcı eleştiri Batı dünyasında en belirgin biçimine bir 'yeniden doğuş' dönemi olarak tanımlanan Rönesans döneminin ardından, 17. yüzyılda ulaşır."<sup>2</sup> Antik eserler ile kurallar söz konusu olduğunda, klasisizmin vazgeçilmez başvuru kaynağı Aristoteles'in *Poetika* ve Horatius'un *Ars Poetica* adlı eserleri olmuş, Aristoteles'in tiyatronun kurallarını belirlediği eseri doğrultusunda 17. yüzyılın büyük tragedya yazarı Jean Racine hem biçime hem içeriğe uygun oyunlar yazmıştır: tiyatrodaki üç birlik kuralı (yer-zaman-olay birliği), on ikili hece ölçüsü ile yazılmış bir oyun ve Antik Yunan tragedyalarından alınan konu. Söz konusu kuralların varlığı, edebiyat eleştirisinin oluşumuna da zemin hazırlamıştır:

Racine Sophokles'i, Euripides'i, Aristophanes'i çok küçük değişikliklerle kendi dilinde 'yinelere'. Hiç kimse de aykırı bir tutum olarak değerlendirmeye bunu, hatta sanatçılar kendilerini savunmak için kendi dillerinde 'yineledikleri' yapıtı tanık göstererek savunurlar. [...] Örneğin Racine, Andromaque'nin önsözünde, Vergilius'un Aeneas'ına ve Euripides'in Andromake'sine göndermede bulunduktan sonra, "Kişilerim eskil çağda öylesine ünlüdür ki, bu çağı birazcık tanıyanlar, onları eski ozanların yansıttıkları gibi verdiğimi açıklıkla görecektir: törelerinde en ufak bir değişiklik yapmayı düşünmedim" diye yazar.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Yücel, *Eleştiri Kuramları*, 13.

<sup>3</sup> Yücel, *Eleştiri Kuramları*, 16.



Bununla birlikte, kuralların baskın geldiği bu dönemde her yazar eserini söz konusu kurallara göre kaleme almamış ve dönemin kurallarını savunanlar tarafından eleştirilere maruz kalmıştır. Tartışmaların ilk odağı *Le Cid* adlı oyunun yazarı Corneille olmuştur. Söz konusu oyun, belirlenen kurallara göre yazılmamış, aksine konusunu ortaçağdan almış ve biçim olarak da söz konusu kuralların dışında kalmıştır.

Komedi türünün Aristoteles'ten yola çıkarak "kaba" olarak değerlendirildiği bu yüzyılda ise Molière komedyayı savunmuştur. Her ne kadar bir trajedi oyuncusu olmak için mücadele etse de seyircinin verdiği tepkiye göre Molière komedide daha başarılı sayılmıştır. XIV. Louis'nin kardeşi Orléans Dükü'nün himayesi altında olan Molière, Corneille'in *Nicomède* adlı tragedyasını ve *Le Docteur Amoureux* (*Âşık Doktor*) adlı bir fars oyununu peş peşe oynar. Bu iki oyun neticesinde komedide daha başarılı bulunur.<sup>4</sup>

Molière, bir oyunun seyirciyi güldürmesi veya seyircinin oyundan keyif alması gerektiğini düşünür. "Kurallara uygun oyunlar beğenilmiyorsa, beğenilmeyenler kurallara göre yazılmışsa, bu kuralların ister istemez kötü düzenlenmiş olmaları gerekir"<sup>5</sup> diyerek asıl amacının seyirciyi eğlendirmek olduğunu vurgular. Klasik dönemde sadece eğitmek değil, eğlendirmek de önemli bir yer tutar; *plaire et instruire*, Türkçesiyle "eğlendirmek ve eğitmek" bir arada olmalıdır. Molière, *Les Facheux* adlı oyununun (*Münasebetsizler*, 1662) önsözünde klasiklerin dayattığı kurallara dair görüşünü şu şekilde getirir:

Benim amacım burada tüm bunların daha iyi yapılıp yapılmadığını ya da bunları beğenenlerin kurallara uygun bir biçimde gülüp gülmediğini incelemek değil. Yazdığım oyunlar hakkındaki fikirlerimi yayımlayacağım gün elbet gelecek ve bir gün, büyük bir yazar gibi, benim de Aristoteles'i ve Horatius'u alıntılıyabileceğimi göstereceğime olan umudumu asla yitirmeyeceğim!<sup>6</sup>

26 Aralık 1662'de Palais-Royal'de ilk kez sahnelenen *Kadınlar Mektebi* seyircilerin büyük beğenisini kazansa da Molière, rakipleri Hotel de

4 Robert Horville, der., *Itinéraires Littéraires XVIIe siècle* (Paris: Hatier, 1988), 170.

5 Yücel, *Eleştiri Kuramları*, 20.

6 Marvin Carlson, *Tiyatro Teorileri: Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme* (Ankara: De Ki Yayınları, 2008), 106.



Bourgogne ve Le Marais oyuncularını ile dönemin önemli tiyatro eleştirmeni Donneau de Visé tarafından birçok eleştiriye maruz kalmıştır. Sözü geçen eleştiriler oyunun hem biçimine hem de içeriğine yöneliktir. Molière'in *Versailles Tuluatı*'nda bahsettiği *Ressamın Portresi (Le Portrait du Peintre)*, Boursault isminde genç bir yazar tarafından 1663 yılının Ekim ayında yazılmıştır. Boursault genç bir tiyatro yazarıdır ve Hotel de Bourgogne oyuncularını ile birlikte Molière'e bir yanıt verme isteğindedir. Molière ise *Ressamın Portresi* adlı eserini *Versailles Tuluatı*'nda ele alır. Zélinde de Ağustos 1663'te Donneau de Visé'nin yazdığı bir oyundur:

Molière'e karşı kendi satirinin tüm küstah tiplerini –kadınları, yüksek mevki sahibi kişileri, rakip oyuncu ve yazarları, din adamlarını ve edebiyat eleştirmenlerini– seferber ettiği cırlak ve huysuz bir komedyaya kaleme aldı. Molière'in grubunun baş rakibi olan Hotel de Bourgogne kumpanyası, onun *Critique*'inin parodisini yapan ve yazarı saçma bir biçimde göklere çıkararak öven başka bir yanıtı, Boursault'nun *Portrait du Peintre*'ini (*Ressamın Portresi*) sundu.<sup>7</sup>

Sadece *Kadınlar Mektebi*'nde değil, pek çok oyununda sarayda yaşayan soylulara, presyö ile presyözlere yönelik unsurlar barınmasından ötürü Molière eleştirilerin odağı haline gelir ve söz konusu tenkitlere oyun kişileri aracılığıyla yanıt verir. Molière'in presyozite akımına karşı çıkmasının en büyük nedeni, bu akımın gerçeklikten uzak olduğunu düşünmesidir: “Bu kelime genel anlamıyla davranış, dil ve duyguda yapmacıklı ve aşırı bir incelik ve özen merakını ifade eder.”<sup>8</sup>

Bu oyun aracılığıyla bir diyalog şeklinde ilerleyen ve farklı bakış açılarını gösteren tartışmayı seyirciye/okura sunar. Bütün bu tartışmaların yer aldığı kolektif yazının adı ise *La Querelle de l'Ecole des femmes*'dir. Aynı zamanda, her iki oyuna *la véritable critique* ile *la contre-critique de l'Ecole des femmes* isimleri de verilmiştir. Molière'in rakibi Montfleury'nin 1663 yılının Kasım ayında kaleme aldığı *Impromptu de l'hotel de Condé* adlı eseri, Marais Tiyatrosu'nda yer alarak tartışmaları iyice alevlendirir. Tartışmalar ancak 1664 yılının Mart ayında Philippe de la Croix'nın *La Guerre comique ou la Défense de l'Ecole des femmes*'ının yayınlanmasıyla son bulur.<sup>9</sup>

7 Carlson, *Tiyatro Teorileri*, 108.

8 Berke Vardar, *Fransız Edebiyatı* (İstanbul: Multilingual Yayınevi, 2005), 101.

9 Molière, “Présentation”, *L'Ecole des Femmes, La Critique de l'Ecole des Femmes* içinde,

*Versailles Tuluatı ile Kadınlar Mektebi'nin Tenkidi* söz konusu olduğunda, her iki oyunun temelinde iç içe geçen birden fazla oyun yapısının var olduğunu söylemek mümkündür. Katmanlı bir yapıya sahip olan anlatı türü, edebiyatta anlatı içinde anlatı (*mise en abyme*) olarak karşımıza çıkar; tiyatrodan ise bu kavram “oyun içinde oyun”, bir diğer deyişle metatiyatro olarak bilinir. Tiyatro kuramcısı Georges Forestier’ye göre metatiyatronun tarihi çok eskiye dayanır: “Oyun içinde oyun kavramının kökeni Yunan tiyatrosunda bulunabilen ve ortaçağ tiyatrosunun bazı yönlerini duyurduğu bir tekniktir, ancak her şeyden önce doğduğu dönemin zihniyetine ve estetiğine bağlı bir prosedürdür.”<sup>10</sup> Bu alıntıdan yola çıkarak, “oyun içinde oyun” kavramını Molière’den çok önce, Antik Yunan tiyatrosu ile ortaçağ tiyatrosunda, daha sonra Shakespeare’in birçok oyununda, özellikle de *Hamlet*’inde<sup>11</sup> gördüğümüzü söylemek yerinde olacaktır. Bu hususta, Molière kendisinden sonra gelen 20. yüzyıl Fransız tiyatrosunun önemli tiyatro yazarları Jean Giraudoux (*Paris Doğaçlaması*) ile Eugène Ionesco’yu (*Alma Doğaçlaması*) etkilemiştir. İki yazar da *Versailles Tuluatı*’ndan yola çıkarak kendi tiyatro oyunlarını Molière’in yaptığı gibi savunmuş ve eleştirilere yanıt vermiştir. 20. yüzyıl ve daha sonraki dönemde oyun içinde oyun kavramının sıklıkla kullanıldığını ve kavramın Molière’den yola çıkarak doğaçlama ile beraber ele alınabileceğini de söylemek mümkündür.

Sevda Şener oyun içinde oyun tanımını şu şekilde yapar: “hem sahneyi iç içe iki oyun alanı olarak kullanmak gibi somut bir uygulamayla gerçekleştirilmekte, hem de hayata bir oyunmuş gibi bakabilmeyi sağlayacak sözler ve durumlar düzenleyerek yapılmaktadır.”<sup>12</sup> Molière’in her iki oyunda iç içe geçen iki tiyatro metnini seyirciye sunarak oyunsu tadı vurguladığını söylemek mümkündür, her iki oyunun içinde iki farklı oyun seyretmiş olur seyirci.

Nitekim Sevda Şener oyun içinde oyun kavramını birkaç madde halinde sıralar. Molière’in iki oyununda da Şener’in sözünü ettiği oyun içinde oyun maddelerinden biri görülür: “Seyircinin zaten oyun olarak seyrettiği sahne

der. Bénédicte Louvat-Molozay (Paris: GF Flammarion, 2011), 11-12.

10 Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle* (Geneve: Librairie Droz, 1996), 11.

11 Detaylı bilgi için bkz. Sevda Şener, *Dram Sanatı* (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2003), 97.

12 Şener, *Dram Sanatı*, 97.

yapıtının içine ikinci bir oyuncuk ya da sahnecek yerleştirmeye”<sup>13</sup> işaretler. *Versailles Tuluatı*'nda yer alan bu “oyuncuk”, Kral'ın isteği üzerine Molière'in hazırlamakta olduğu ve kendi tiyatro topluluğu L'illustre-Théâtre'a söz konusu oyuna hazırlanmalarını rica ettiği bir provadan oluşmaktadır; metin aynı zamanda tiyatronun sorunlarının tartışıldığı bir “oyun içinde oyun”dur. Dolayısıyla metatiyatro kavramı net bir şekilde ortaya çıkmaktadır. *Kadınlar Mektebi'nin Tenkidi*'nde ise Molière daha önce yazmış olduğu *Kadınlar Mektebi*'nde yer alan diyaloglara göndermede bulunur ve oyuna dair yapılan eleştiriler aracılığıyla bir “oyun içinde oyun” teması karşımıza çıkar. Her iki oyun aracılığıyla Molière'in Fransız tiyatrosuna kattığı yenilik ve eleştiri anlayışına kazandırdığı yeni bir boyut açıkça görülmektedir.

### ***Eleştirilere Karşı Molière'in İlk Yanıtı: Kadınlar Mektebi'nin Tenkidi***

Molière pek çok oyunu nedeniyle eleştirilere maruz kalmıştır; ancak 1662 yılında kaleme aldığı *Kadınlar Mektebi* ile birlikte kendisine gelen tepkiler iyice yükselir. Nitekim dönemin önemli akımı presyoziteyi Molière, 1659 yılında kaleme aldığı *Gülünç Kibarlar* adlı eserinde gösteriş merakı olan iki taşralı kadın ve onlarla evlenmek isteyen iki erkek aracılığıyla konu edinmiştir. *Kadınlar Mektebi*'nde ise Arnolphe isimli bir erkeğin kendisinden yaşça küçük Agnès isimli bir genç kızla evlenme isteği konu edilir. Arnolphe, kendisiyle evlenmesi için Agnès'i küçük yaşından itibaren manastırda yetiştirmektedir. Arnolphe'un, gelecekteki eşi olarak seçtiği Agnès'in eğitimi üzerine verdiği kararlar oyunda eleştirilen bir husustur. Öte yandan Agnès'in sevdiği ve karşılıklı olarak Agnès'i seven genç bir erkek de vardır: Horace. Oyunun sonunda Agnès'in Arnolphe ile değil sevdiği kişi Horace ile birlikte olduğu ve ikilinin mutlu sona ulaştığı görülür. Aynı zamanda oyunda, kadının bilgiye erişimi, toplumsal statüsü, ailedeki ve toplumdaki yeri ile kültürel hayata katılımı konu edilir. Bu doğrultuda, hem konusu hem de komedy türünün işlenmesi bakımından *Kadınlar Mektebi*'nin 17. yüzyıl klasik tiyatrosunun kurallarına göre yazılmaması olduğunu görürüz, kaldı ki oyun bir tragedya değildir; tragedyanın tersine sonu mutlu biter, sevenler birbirine kavuşur.

13 Şener, *Dram Sanatı*, 97.

Molière yazmış olduğu oyun nedeniyle kendisini eleştirenlere yanıtını yine aynı yıl kaleme aldığı *Kadınlar Mektebi'nin Tenkidi* aracılığıyla verir. Olay, Paris'te Uranie adında bir kadının evinde geçmektedir. Dönemin sarayı Palais-Royal'de oynanan *Kadınlar Mektebi*'ni seyretmiş Paris sosyetesini Uranie'nin evine gelir ve oyuna dair beğenisini veya neden beğenmediğini dile getirir: Oyuncu-seyirci diyebileceğimiz oyun kişilerinin bir kısmı piyesi çok beğenirken, bir diğer kısmı yerden yere vurur ve ahlaksızlıkla suçlar. Dolayısıyla, oyunda Molière'i savunan ve Molière'e karşı olan iki farklı grup görülmektedir.

Ev sahibesi Uranie, kuzeni Elise ve arkadaşları Dorante, Molière'in savunucusu ile oyundaki sözcüsü rolünderken, onlara karşı Climène adlı bir presyözün, bir Marki'nin ve Lysidas isminde bir yazarın Molière'i ve eserini tenkit ettiği açıkça görülür. Oyunu Climène ve Marki toplumsal açıdan, Lysidas ise klasik tiyatronun kuralları bakımından hedef alır. İlk perdede Elise ile Uranie, Climène ve Marki gibi saray çevresinde kullanılan "seçkin" dili konuşan kişileri yadırgar; gösterişe kaçanlarla alay ederler. Bir bakıma Molière oyununun henüz ilk sayfalarında daha önce yazdığı oyunlara göndermede bulunur ve saray soylularını hedef alır. Örneğin Elise, sarayda yaşayan markilerin yaptığı bir söz oyununu eleştirir: "Bütün gün, bu acayip dili konuşacağız diye ölüyorlar. [...] Tam saray kibarlarına yakışacak bir eğlence."<sup>14</sup>

Climène adlı presyöz, *Kadınlar Mektebi'nin* kendisini hasta ettiğini söyler. Elise'in Climène'e dair tanımı ise Climène'in oyunu neden beğenemediğinin bir göstergesidir: "Elise: *précieuse* dedikleri kadınların ta kendisi. Hem de en kötü manasiyle"<sup>15</sup> Uranie, Climène'in kendisini *précieuse*'lerden farklı gördüğünü, o sınıfa ait olmadığını söyler; ancak Elise bu konuda ısrarcıdır ve onun aracılığıyla Molière'in Paris'te sarayda yaşayan soylulara yönelik görüşleri net bir şekilde ortaya koyulmaktadır: "Elise: Tepeden tırnağa *précieuse* işte. Daha yapmacıklısını görmedim vallahi. Her tarafı ayrı oynuyor. Kaş, gözü, kolu, bacağı, hepsi yaylı sanki. Konuşmasında hep o baygın eda. O, küçük görünsün diye ağız büzmeler. Büyük görünsün diye göz çevirmeler."<sup>16</sup>

14 Molière, *Kadınlar Mektebi'nin Tenkidi*, çev. Sabahattin Eyüboğlu (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1965), 4.

15 Molière, *Tenkite*, 6.

16 Molière, *Tenkite*, 6.

Climène'e göre, seyrettiği oyun toplumun ahlak normlarının dışındadır: "Climène: Namuslu bir kadın bu piyesi tüyleri ürpermeden seyredemez. O ne pislik, o ne bayağılık."<sup>17</sup> Üçüncü sahnede ise Climène bir kez daha oyunun toplumun ahlakını bozduğunu iddia ederek erdemli bir insanın böylesi bir oyunu seyredemeyeceğini dile getirir: "Climène: En yırtık insanlar bile açık saçıklığın bu kadarına dayanamaz."<sup>18</sup> Bu bağlamda, oyunu ahlaqsız olarak nitelemesine bir örnek vererek oyundaki metatiyatro kavramını da pekiştirir; *Kadınlar Mektebi*'nde Agnès'in sözlerine göndermede bulunur:

Climène: Artık siz istediğiniz kadar kordela diyin. Şeyimi aldı, şeyimi aldı, diye ısrar etmesi boşuna mı? Bu şey kelimesi insanın aklına az şey mi getiriyor? Utancından yerlere geçiyor insan, şey şey dedikçe. Vallahi, ne deseniz nafile. Bu şeydeki hayasızlığı savunamazsınız.<sup>19</sup>

Climène'in aksine, Uranie ve Elise oyunun kendilerini olumsuz etkilemediğini söyler ve metni savunurlar. Uranie "Bu komedyaya, bana sağlamları hasta etmekten ziyade hastaları iyi edecek bir şeymiş gibi göründü"<sup>20</sup> diyerek *Kadınlar Mektebi*'nin hedefinde Climène ve onun gibi presyözlerin olduğunu dolaylı bir şekilde söylemekten de geri kalmaz. Bu da tiyatrodaki bir ayna kullanımı olarak görülebildiğinden, birden fazla olayın bir oyunda var olduğunu, tiyatronun topluma bir ayna tuttuğunu ve toplumun kendisiyle yüzleşmesini sağladığını söylemek yerinde olacaktır. Burada ele alınması gereken bir diğer unsur ise Elise'in oyunun en başında Climène ve onun gibileri sevmediğini söylemesine rağmen, Climène'in *Kadınlar Mektebi*'ne dair yaptığı eleştirilerde onun tarafındaymış gibi görünmesidir. Elise, Climène'e ironik bir tavırla yaklaşır. Böylece hem Climène'e hem de yapmacık olarak kabul edilen presyözite akımına dahil olan kişilerin tavırlarına gönderme yapar; ancak Climène bunu ayırt edemez, bunun sebebi de kendi hareketlerinin samimi ve doğal olmaması ve karşısındakinin davranışını da aynı şekilde değerlendirmesidir:

Elise: İnanın bana, sizi dünyanın en sevimli, en cana yakın insanı buluyorum. Bütün fikirlerinizi benimsiyorum. Ağzınızdan çıkan her kelimeye ayrı hayranım.

17 Molière, *Tenkit*, 9.

18 Molière, *Tenkit*, 10.

19 Molière, *Tenkit*, 12.

20 Molière, *Tenkit*, 8.

Climène: Ne yapayım, ben yapmacığı sevmem.

Elise: Belli madam, her şeyiniz o kadar tabii ki; sözlerinizde, sesinizde, bakışlarınızda, yürüyüşünüzde, hareketlerinizde, giyinişinizde öyle anlatılmaz bir kibarlık var ki insanı büyülüyor. Gözüm, kulağım hep sizde. Öyle sizinle doluyum ki maymununuz olmak, her şeyinizi taklit etmek istiyorum.<sup>21</sup>

Bununla birlikte Molière, Elise üzerinden kendisine de göndermede bulunur. Elise, Climène gibi presyozite sınıfına ait kişiler tarafından düşman edildiği için Molière'in ne kadar talihsiz olduğunu dile getirir: "Elise: Sizin gibi bir düşmanı olduğu için şu zavallı Molière'e ne kadar acıyorum."<sup>22</sup>

Beşinci sahnede Dorante ile Marki aralarında oyuna dair bir değerlendirme yapar: Marki oyunu sadece "kötü" olarak tanımlamakla yetinmez, "parter" seyircisine de göndermede bulunur: "Marki: Ne idi o, mevkilerdeki halkın durmadan kah kah gülmeleri. Piyenin beş para etmediğine bundan iyi delil olamaz."<sup>23</sup> Dorante ise Molière'in sözcüsü olarak halkı desteklemektedir. Dorante'in "parter sempatanlığı"<sup>24</sup> yaptığı bu bölümde, yükselmekte olan burjuva sınıfının beğenisine karşı presyö-presyözlerin onları küçük görmesi açıkça gösterilir.

Böylece, saray halkının oluşturduğu loca zevki, yerini partere<sup>25</sup> bırakmaktadır; ancak Dorante, Marki'nin "mevki" hususuna da değinerek, tiyatrodaki belli bir kesime ait zevk, düşünce olmaması gerektiğini savunur. Dorante'a göre, tiyatro eğlendirmelidir:

21 Molière, *Tenkrit*, 13.

22 Molière, *Tenkrit*, 9.

23 Molière, *Tenkrit*, 17.

24 Bu konuda daha detaylı bilgi için bkz. Ece Yasstepe Ayyıldız, "Klasik Dönem Tiyatrosunda 'Parter' Kavramı," *Batı Kültür ve Edebiyatlarında Klasik Dönem* içinde (Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 2016), 163-177.

25 Parter kavramını kısaca açıklayacak olursak, Türk Dil Kurumu'na göre tiyatro, sinema vb. yerlerde sahnenin bulunduğu ilk kat ve burada bulunan koltuklar anlamına gelmektedir. Ancak, 17. yüzyıl Fransız tiyatrosunda parter, henüz yeni yeni yükselmekte olan burjuva sınıfının beğenisini temsil etmektedir. *Le Petit Larousse* sözlüğüne baktığımızda ise İtalyan sahnesi olan bir tiyatronun zemin katına verilen ad olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu zemin kat, localarda oturan aristokratlara karşı henüz koltukta oturarak oyun izleyemeyen, ayakta oyun seyretmek zorunda kalan burjuvaların yeri olan parterdir ve geleceğin hâkim sınıfı burjuvaların sanatta da söz sahibi olmasıyla birlikte parterin değerinin localara göre önemli hale geldiği görülmektedir.

Dorante: [...] Senin gibi düşünenler de, sen de, şunu bilin ki, Marki, tiyatrodaki doğru düşünmek için hususi bir mevki yoktur. Yarım altınla on beş mangır arasındaki fark insanı zevk sahibi etmez; kötü hüküm ayakta da verilebilir, koltukta da. Şunu da söyleyeyim ki, ben parterin zevkine daha fazla güvenirim. Çünkü oradakiler arasında bir piyese gerçekten anlayarak, bilerek değer verenler çoktur; geri kalan halk da hüküm vermenin en iyi şekliyle hüküm verir; yani esere açık gönülle bakar; ne körü körüne inat eder; ne yalancıkta beğenir, ne de gülünç bir titizlik gösterir.<sup>26</sup>

Ayrıca, Dorante için tiyatrodaki sadece eğlendirmek değil, seyircilerin içten verdiği tepkiler de önemlidir. Herhangi bir tiyatro oyununu seyretmeye giden saray soylularına karşı, halkın verdiği doğal tepkilerin daha değerli olduğunu dile getirir ve “markilerin antikalıklarına tahammül edemeyeceğini”<sup>27</sup> vurgulayarak komedyanın yüce ve gerçekçi tarafını seyirciye gösterir.

Oyunun sondan bir önceki sahnesi olan altıncı sahne oldukça uzundur ve Molière'in tartışmalara tam anlamıyla yanıt verdiği bölümdür. Metnin geneline hâkim olan ancak özellikle altıncı sahnede gördüğümüz bir özellik göze çarpar: Oyunun anlatımında diyalogdan ziyade polemik yapısı olduğu görülür. Oyuncular arasında gerçek bir tartışma izliyormuş hissine kapılır seyirci. Sanki oyun içinde oyun değil de oyuncuların bizzat

*Kadınlar Mektebi*'ni tartıştığı izlenimi verilir. Metatiyatronun güçlü bir yanı da burada yatmaktadır. Öyle ki oyunda Dorante ve Uranie hâlâ Molière'in sözcüleri olmaya devam eder; Lysidas ve Marki'ye karşı *Kadınlar Mektebi*'ni savunurlar. Elise ise hâlâ Climène ve Marki ile eğlenmektedir. Dorante ve Uranie sözcü rolündedir, Elise ise Molière'in bizzat kendisini temsil etmektedir: İnsanlara ironik yaklaşımıyla, onları alaya almasıyla yazarın bire bir kendisini Elise olarak ortaya koyduğu söylenebilir. Lysidas ise altıncı sahnede karşımıza çıkar ve Molière'i kuralcı eleştiri bağlamında eleştirir: *Kadınlar Mektebi*'nin kurallardan uzak olması ve bir tragedya olmaması, Molière'i büyük tartışmaların içine sürükler. Dorante'm Lysidas'a karşı komediyi savunması Molière'in tragedyaı öven rakiplerine bir yanıt niteliğindedir:

<sup>26</sup> Molière, *Tenkî*, 18.

<sup>27</sup> Molière, *Tenkî*, 18.

Dorante: [...] Nihayet büyük büyük haller takınarak Kadere, Talihe, tanrılara manzum nidalar, isyanlar savurmak, sahnede can sıkmadan insanların kusurlarını göstermekten çok daha kolay geliyor bana. Kahramanları anlatırken istediğinizi yaparsınız. Hayali resim gibi bunda da benzerlik aranmaz. Muhayyilenizin dizginlerini bırakırsanız, sizi alır götürür; çok defa gerçek yerine Hayal alemine gidersiniz. Halbuki yaşayan insanları anlatırken gerçekten ayıramazsınız. Yapacağınız resmin benzer olması istenir; eserinizde zamanınızın insanları kendilerini bulamadılar mı muvaffak olamadınız demektir.<sup>28</sup>

Lysidas komediye karşı savunmasını Aristoteles ile Horatius üzerinden yaparken, halkın beğenisini ve Molière'in düşüncesini yansıtan Dorante'a göre "Kuralların kuralı sadece hoş gitmektir"<sup>29</sup> diyerek düşüncesini özetler. Belirtmek gerekir ki Molière'in en büyük rakiplerinden biri, dönemin tiyatro eleştirmeni ve *Mercure Galant* dergisinin kurucusu Jean Donneau de Visé'dir ve Donneau de Visé bu oyunda Lysidas aracılığıyla bir oyun kişisi haline getirilir. Molière, bir bölümü kendisine ithaf edilen *Nouvelles Nouvelles* adlı eserden yola çıkarak *Kadınlar Mektebi'nin Tenkidi*'ni kaleme almıştır.<sup>30</sup> Donneau de Visé'nin bu eseri 1663 yılının Şubat ayında, *Kadınlar Mektebi'nin* hemen sonrasında yayımlanmıştır. Öyle ki Molière hem *Kadınlar Mektebinin* Tenkidi'nde hem de *Versailles Tuluatı*'nda Donneau de Visé'nin kendisine yönelik eleştirilerine yanıt vermiştir.

Tragedyada yer alan epitaz, protaz ve peripesi kavramlarının gerekliliğini savunan Lysidas'ın karşısında, Dorante'ın ve Uranie'nin verdiği cevaplar daha gerçekçi ve daha anlaşılırdır.<sup>31</sup> Lysidas bu kavramları *Kadınlar Mektebi*'ni beğenenlere karşı, oyunun alışılmış kurallara uymadığını göstermek için kullanır. Oysa Dorante ve Uranie söz konusu kavramların oyunu seyretmekte olan halka hiçbir anlam ifade etmediğinin, halk için sadece oyunu beğenip beğenmemenin, en temelde hoş gitmek olduğunun birkaç kez altını çizmektedir. Oyunun kendi içinde eleştiri kelimesi yer alsa

28 Molière, *Tenkit*, 27.

29 Molière, *Tenkit*, 30.

30 Louvat-Molozay, "Présentation," 10.

31 Molière, *Tenkit*, 32.



da bu elbette ki teorik bir eleştirisi değildir; aksine teorik olan, kuralcı olan eleştiriye bir başkaldırı, bir karşı çıkıştır. Oyunun komik kısmını oluşturan da bu kuralcılığın olup olmamasına dair yapılan tartışmalardır: Bize sanki tartışmanın gerçek olduğu hissini veren ancak aslında birer oyun kişisi olarak kurgusal karakterlerin yaptığı konuşmalar ve kendilerini kurgusal karakter olarak göremeyen bir oyuncu topluluğunun tiyatro kuralları üzerine yaptığı bu konuşma oyunun kilit noktalarından biridir. Bu zıt öge de komik ögeyi oluşturur: Oyun bu açıdan bazen eleştireldir, bazen komiktir ancak topluma bütün özelliklerini olduğu gibi göstermeyi başarmıştır.

Molière seyirci ile oyuncu arasında bir benzerlik kurar ve bu noktada aynalar karşımıza çıkar. Aynı zamanda kendi eserini ilk kez bu kadar açık bir şekilde savunur: “Uranie: [...] Tiyatroda sahneye çeşit çeşit gülünç tipler konur; bunları kızmadan seyretmeli. Tiyatro, bütün insanlığın aynasıdır. İçinde illa kendimi bulacağım diye uğraşmanın manası var mı? Ortaya atılan bir kusura kızmak, onun kendinde olduğunu kabul etmek demektir.”<sup>32</sup> Altıncı sahnenin sonunda metatiyatro iyice belirginleşir ve bu tartışmanın bir oyun olması üzerine konuşulur: “Uranie: “Münakaşamızda çok hoş sahneler oluyor doğrusu. Bunlarla küçük bir komedy yapılsa da *Kadınlar Mektebi*'ne eklense hiç fena olmayacak.”<sup>33</sup> Bu noktadan itibaren oyunun içinde başka bir oyunun bitmek üzere olduğunu anlar seyirci. Yedinci sahnede ise oyun içinde oyun değil, tek bir oyun karşımıza çıkar. Uşak sofranın hazır olduğunu söyleyerek oyunun bir *deus ex machina*<sup>34</sup> olarak algılanmasına yol açar ve oyunun en başında Dorante'ın yemeğe geç kaldığı vurgusunu yeniden yapar. Böylece ilk sahne ve son sahne, başka bir oyunu içine alan bir oyun çerçevesine dönüşür.

32 Molière, *Tenkit*, 24.

33 Molière, *Tenkit*, 36.

34 Bobra Ballin Goldsmith, “Molière’s ‘Défense et Illustration’: La Critique de l’Ecole Des Femmes,” *The French Review* 50, no. 5 (1977): 688-97. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/390399>. Erişim Tarihi: 13 Mart 2023.

### ***Bir Oyun Hazırlığı Eşiğinde: Versailles Tuluatı***

Bu oyunda *Kadınlar Mektebi'nin Tenkidi*'nden farklı olarak Molière şahsen kendini oyuncu olarak metne eklemiş, hem yazar hem yönetmen hem de oyuncu kimliğiyle var olmuştur. Bu duruma “üçlü hipostaz”<sup>35</sup> adı verilir. 20. yüzyılın başlarında tiyatronun bir çekişme konusu olan bu üçleme, henüz Molière'in döneminde edebi bir tartışmanın fitilini ateşlemeyecek kadar yeni ve özgün bir hadisedir. Forestier'ye göre oyun içinde oyun da hem oyuncunun hem seyircinin hem oyun kişinin hem de eylemin ikili hale gelmesidir.<sup>36</sup>

Molière bu eserle birlikte dönemin eleştiri anlayışına karşı yeni bir eleştiri düşüncesi ortaya koymuştur. O dönemde, henüz tam anlamıyla bir tiyatro eleştirisinden bahsedilemez ve tiyatro eleştirmenleri belli bir toplumsal sınıfa aittir: “Teatral yazının gerçek bir eleştirel analizini yapmak, ukalaların küçük dünyası dışında moda değildi.”<sup>37</sup> Molière tiyatronun sade ve anlaşılır olmasını, eğlendirmesini savunmasından dolayı eleştiri anlayışını da buna göre şekillendirmiştir. Böylece, oyunlarında ele aldığı metatiyatro dediğimiz oyun içinde oyun kavramıyla birlikte tiyatro ve eleştiri arasında sıkı bir bağ kurar ve eleştiriye köhne kurallardan arındırarak özgün bir hale getirir.

Oyunun isminde bir doğaçlama-tuluat olmasına rağmen bu söz oyununun metinleştirildiği görülmektedir. Hem doğaçlama hem metin hem de oyun içinde oyun kavramlarının yer aldığı *Versailles Tuluatı* tiyatroya birçok yenilik katan önemli bir eser olarak bilinmektedir. Ana çerçevesi, Kral'ın Molière'den yazmasını ve oynamasını istediği bir oyunun provası sırasında oyuncular ile Molière arasında geçen tartışmalardır. Tüm olay, Molière ve topluluğu arasında dönemin tiyatro anlayışına, Molière'in tiyatrosuna ve kendisine yapılan eleştiriler ile bu eleştirilere dair yanıtların var olduğu bir oyun üzerine şekillenir. Özellikle Hotel de Bourgogne oyuncularının ve diğer eleştirmenlerin Molière'in tiyatrosuna dair güncel eleştirilerine Molière'in verdiği yanıtlar ele alınır.

35 Liva Titieni, “The Impromptu in Question: From Molière to Giraudoux and Ionesco,” *Studia Universitatis Babeş-Bolyai-Dramatica* 65, no. 2 (Şubat 2021): 123-54, <https://dramatica.ro/index.php/j/article/view/55>

36 Forestier, *Le théâtre dans le théâtre*, 16.

37 Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, 224.

Tek perdeden ve on bir sahneden oluşan *Versailles Tuluatı* bizlere tiyatronun arka kapısını gösterir; kulisteki oyuncu tartışmalarına, prova sürecine tanıklık ederiz. Molière, *Versailles Tuluatı*'ndan önce *Gülünç Kibarlar* adlı eserinde La Grange'in uşağı Mascarille aracılığıyla irticalen şiir yazma eğiliminin altını çizerek böyle bir tuluat yazacağının ilk sinyalini verir.

İlk sahnede, kendi topluluğuna Kral'ı eğlendirmek için bir hafta içinde bir tiyatro oyunu hazırlamaları gerektiğini söyler; burada metatiyatro kavramı açık bir şekilde görülmektedir. Ancak, hiçbir oyuncuyu oyun provası yapmak için ikna edemez. Seyirci/okur seyrettiği/okuduğu bu sahneyi oyunun bir parçası olarak değil, oyundan bağımsız bir sahne, bir ön oyun gibi değerlendirebilir. Ancak bu sahne, seyircilerin seyrettiği oyunun ilk sahnesidir. Öyle ki, Molière *Illustre-Théâtre* topluluğunda kendisiyle birlikte olan oyuncuların isimlerini hiç değiştirmeden vermiştir: sanki oyuncular kendi aralarında bir oyuna hazırlık sürecini tartışıyor gibidir. Brecourt henüz oynayacakları rolleri bilmediklerini söyler ve Mlle du Parc, La Grange, Mlle de Brie gibi diğer oyuncular da kendisini destekler. Her ne kadar rollerini bilmediklerini iddia etseler de, Molière bir yazar-yönetmen olarak oyuncularına provada olduklarını hatırlatmak ister; oyuncular halihazırda sahne kostümlerini giymiştir: “Molière: Mademki hazır giyinmişiz, mademki Kral iki saatten önce gelmez, vakti boşuna geçirmeyelim, oyunumuzu şöyle bir tekrarlayalım da herkes ne biçim oynayacağını bir görsün.”<sup>38</sup> Henüz rollerini bilmeyenler için-- Molière yine doğaçlamaya göndermede bulunarak bir tiyatro oyununun metin gerektirmediğinin, sözün çok kolay bir şekilde üretilebileceğinin altını çizerek: “Mlle Béjart: E canım, rollerimizi bilmiyoruz dedik işte, nasıl yapacağız? – Molière: Bileceksiniz, diyorum; iyice bilmeseniz de uyduramaz mısınız? Alt tarafı nesir. Mevzuu da biliyorsunuz.”<sup>39</sup>

Molière'in rakipleri özellikle Hotel de Bourgogne oyuncularını, dönemin tiyatro eleştirmeni Jean Donneau de Visé ile Boursault adlı bir oyuncu Molière'in başarısızlığını ve Kral'ın gözünden düşmesini beklemektedir. Molière oyunda bu hususa farklı sahnelerde değinerek *Illustre-Théâtre* topluluğu oyuncularının oyuna bu kadar kısa sürede hazırlanamayacaklarını

38 Molière, *Versailles Tuluatı*, çev. Orhan Veli Kanık ve Azra Erhat (Ankara: Maarif Matbaası, 1944), 4.

39 Molière, *Versailles Tuluatı*, 7.

ve düşmanlarının Molière'in başarısızlığından memnun olacaklarını dile getirir. Ancak Molière, her şeyden önce Kral'ı memnun etmek ve onun talebini yerine getirmek istemektedir. Mlle Béjart, Mlle de Brie ve Molière arasında geçen teatral tartışmada Molière oyunu bir hafta içinde hazır etmesine dair kendince haklı gerekçeler öne sürer:

Mlle Béjart: [...] Sizin yerinizde başka biri olsaydı şöhretini daha iyi korur, kendini böyle ulu orta kepaze etmekten çekinirdi. Bakalım, beceremezsek ne yapacaksınız. Bu iş düşmanlarınızın ekmeğine nasıl yağ sürecektir, biliyor musunuz?

Mlle Brie: Doğru söylüyor, kraldan gayet nazikane özür dilemek vardı, yahut da biraz daha mühlet istemek.

Molière: Canım matmazel, krallar emirlerinin hemen yerine getirilmesinden hoşlandıkları kadar hiçbir şeyden hoşlanmazlar. [...] Onlar için bir iş, ancak sıcağı sıcağına oldu mu kıymetlidir. Eğlencelerini geciktirmek keyiflerini kaçırır. Kendilerini fazla bekletmeyecek zevkler ararlar. [...] Bir şey emrettiler mi, bize düşen, hevesleri geçmeden o emri yerine getirmektir. İstediklerini fena da yapsak olur; tek, çabuk olsun. Beceremedik diye biraz utanırız ama, hiç olmazsa, emri çabuk yerine getirmiş olmanın şerefini kazanırız.<sup>40</sup>

Bütün bu tartışmalar seyircinin gözünün önünde gerçekleşir; bu durum metatiyatronun açıkça ortaya konulmasıdır. Birinci sahneden bir diğer metatiyatro örneği ise yine Mlle Béjart ile Molière arasındaki konuşmadır. Molière'in daha önce kendisine yönelik eleştirilere yanıt vermek için "*Tiyatrocular Komedi*"<sup>41</sup> adlı bir oyun kaleme alacağı ancak bunu yapamadığı belirtilir. Molière, o zamana kadar yazdığı bütün eserlerinde toplumu iyi gözlemleyen ve evrensel tipleri tiyatrosuna bu gözlem sonucu yansıtan bir yazar olarak, rakip tiyatro topluluğu Hotel de Bourgogne oyuncularını henüz onları oyunlaştıracak kadar inceleyemediğini dile getirir: "Molière: Böyle bir komedideki şahısların tıpkısı tıpkısına onlara benzemesi için kendilerini daha uzun boylu tetkik etmem lazımdı."<sup>42</sup> Molière

40 Molière, *Versailles Tuluatı*, 6.

41 Molière, *Versailles Tuluatı*, 7-8.

42 Molière, *Versailles Tuluatı*, 8.

kuralcı eleştirinin karşısında olan bir komedi yazmak için ne kadar emek harcadığını, bu konuyu düşündüğünü ve komedinin değerini vurgular. Aynı zamanda, Molière yazmayı tasarladığı Tiyatrocular Komedi oyununun içeriğine dair de bilgi verir: “Molière: Şöyle bir komedi düşünmüştüm. Bir şair, ki o rolü kendim oynayacaktım, taşradan gelme bir tiyatro heyetine bir piyes götürür.”<sup>43</sup> Diyalogları canlandırır, tiyatrodaki parantez içi açıklamalar dediğimiz didaskalileri anlatıya dönüştürerek oyunlaştırır: “[...] Bunun üzerine aktör mesela, Nicomède'deki kralın sözlerinden birkaç mısra okur.”<sup>44</sup> Böylece daha önce kendisinin de oyuncu olarak yer aldığı Nicomède adlı oyundan bir sahneyi canlandırır. Buna ilave olarak, Hotel de Bourgogne'un oyuncularını Montfleury ve Mlle Beauchateau'yu taklit eder; oyuncularını üzerine yorum yapar ve yazmak istediği oyunun planını verir. Bu aslında tam olarak *Versailles Tuluatı*'nın çerçevesidir; seyirci önceden yazılmış bir tuluatı seyrederek ve Molière'in oyunu yazma aşamasına tanıklık eder. Birinci sahnede yer alan oyun içinde oyuna dair anlatıyı tiyatro kuramcısı Tadeusz Kowzan şu şekilde açıklamaktadır:

Aynada birden fazla yansıma: Molière bu aynada hem tiyatro yazarı, hem topluluğun yönetmeni, hem oyuncu hem de bir oyun kişisi olarak karşımıza çıkar. Prova halindeki bir iç oyun ve başka bir oyunun taslağı görülür. Rakip tiyatro topluluğunun oyuncularının oyunlarına dair bir parodi vardır. Daha önceden yazılmış doğaçlama eylemi sahnede yer alır. Bu, Molière'in kendi kişiliğinin farklı yönlerini yansıtan bir otoportresidir.<sup>45</sup>

Molière oyunda -aslında yazdığı tuluat aracılığıyla bu isteğini gerçekleştirdiği- rol dağılımı yaparken, toplumsal olarak eleştirmekten geri kalmadığı marki ve markizleri ele alır. Mlle Molière'in “Yine mi marki?”<sup>46</sup> sorusuna “Molière: Evet, yine marki, bir oyun için markiden âla şahsiyet bulunur mu? Marki bugünkü komedinin gülüdür. Eskiden nasıl bütün komedilerde seyircileri eğlendiren soytarı bir uşak bulunurdu, işte şimdi de,

43 Molière, *Versailles Tuluatı*, 9.

44 Molière, *Versailles Tuluatı*, 9.

45 Tadeusz Kowzan, *Théâtre Miroir: Métathéâtre de l'Antiquité au XXIe siècle* (Paris: L'Harmattan, 2006), 30.

46 Molière, *Versailles Tuluatı*, 12.

piyeslerimizin hepsinde, meclise neşe veren gülünç bir marki lazım.”<sup>47</sup> diye yanıt verir. Böylece, dönemin presyozite akımının içinde yer alan markilerin yapmacık hareketleriyle bir karakter komedisi oluşturduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca, Molière oyunun pek çok yerinde birkaç ay önce kaleme aldığı *Kadınlar Mektebi'nin Tenkidi*'ne gönderme yapar. Buradan yola çıkarak *Tenkit*'te yer alan bazı rollerin topluluktaki kişilerin mizacına uygun olduğunu söyler. Birinci sahnenin sonunda ise, topluluktaki herkese rolleri dağıtılır ve oyun içindeki oyun başlar.

Kowzan'dan yola çıkarak “iç oyun” diye adlandırabileceğimiz oyun hazırlığı boyunca bir oyunun nasıl olması veya olmaması gerektiğine dair ayrıntılı tartışmalar yapılmakta ve örnekler verilmektedir. Molière bu sebeple sıklıkla *Tenkit*'e ve *Kadınlar Mektebi*'ne başvurur; *Kadınlar Mektebi*'nde yer alan kremalı pastanın *Tenkit*'te Marki tarafından eleştirilmesi nedeniyle burada ironik olarak kaymaklı çörek ifadesine yer verir. Böylece hem *Tenkit*'teki Marki hem de eleştirilerin hedefinde olan *Kadınlar Mektebi* bu oyunun da önemli bir parçasını oluşturur.

Nihayetinde, oyunun pek çok yerinde didaskalilerin oyun haline geldiği ve oyunun tamamında bir prova içinde olduğumuzu görmek mümkündür. Molière, oyunun altıncı sahnesinden on birinci sahnesine kadar Kral'a övgü adını verebileceği bir bölüm yazar. Henüz oyun hazırlığı bitmemiştir; Kral oyunu seyretmek istemektedir, haberciler ısrarla oyuna başlamalarını emreder. Ancak Molière ve topluluğu hazır olmadıklarını söyleyemez. Peşpeşe gelen habercilere yanıt veremezler, oyuna da başlayamazlar. Molière'e biraz daha süre verilir; Kral'ın o günkü herhangi bir komedi ile idare edileceği söylenir. Böylece Kral'ın merhameti ve insanıyeti vurgulanarak oyun sona erer.

## Sonuç

Çalışmamız boyunca ele aldığımız *Kadınlar Mektebi'nin Tenkidi* ile *Versailles Tuluatı* adlı Molière'in iki oyununda 17. yüzyıl tiyatrosunda komedi sorununa dair yapılan eleştirinin eleştirisini ele aldık. Bu doğrultuda, denebilir ki her iki oyunda da hem oyun içinde oyun hem

47 Molière, *Versailles Tuluatı*, 12.

doğaçlama kavramları kullanılmış hem de toplum eleştirisi yapılmıştır. Her iki oyunda da seyirci hangi oyunun gerçek oyun, hangisinin oyun içinde oyun olduğunu anlamakta zorlansa da, bu durum sıkıcı değil, aksine tiyatro üzerine yapılan bir polemğin izlencesi haline gelerek eğlendirici bir nitelik kazanmıştır.

Molière'in komedyayı savunmak için verdiği mücadeleler bu edebi türü öyle bir yere taşımıştır ki bu tür daha sonraki yüzyıllarda çok daha fazla değer gören bir edebi tür haline gelir. Hem yazar hem yönetmen hem de oyuncu olarak Molière, döneminin presyoziteleri, kibarlık budalaları, Markileri gibi toplumda sıklıkla karşılaştığımız tipleri ele almaktan çekinmez. Molière neredeyse günümüzün bir sosyoloğu gibi incelediği toplumu tiyatro aracılığıyla anlatmış ve tiyatro toplumun bir aynası olmuştur. Kimisi bu gerçekle yüzleşebilmiş, kimisi de görmezden gelmiştir. Neticede Molière halkı sadece güldürme amacı olan oyunlar yazmamış; hem toplumu eğitmiş hem de eğlendirmiştir. Her ne kadar XIV. Louis'nin himayesinde olsa da, Molière bu dönemde saray ve çevresinde olanlara ağır ironilerde bulunmuş ve onların kendisine yönelik eleştirilerden de kaçamamıştır. Onu eleştirenlere de yanıtını *Kadınlar Mektebinin Tenkidi* ile *Versailles Tuluatı* adlı iki eserinde vermiştir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, Molière'in evrenselliği ve özgünlüğü bu iki tiyatro metninde kendi savunmasında açık bir şekilde görülebilir. Ayrıca Molière'in bu iki eseriyle tiyatro eleştirisi ve tiyatro kuramlarının da öncüsü olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

# MOLIERE VE SAN LAZZARO ADASI'NDA MIKHITARIST OKUL TIYATROSU

**Alla Vitalievna Danilova**

**Rusçadan Çeviri: İbrahim Bayrakoğlu**

Bu makale, Alla Vitalievna Danilova'nın 1997 yılında Ermenistan Cumhuriyeti Ulusal Bilimler Akademisi'nin (National Academy of Sciences of Republic of Armenia) Sanat Enstitüsü'nde Prof. Dr. Henrik Hovhannisyan danışmanlığında tamamladığı "Ermeni Tiyatrosunda Molière (1812-1957)" başlıklı doktora tezinin "Molière ve San Lazzaro Adası'nda Mikhitarist Okul Tiyatrosu" alt başlıklı bölümünün çevirisidir.

## ***Molière ve San Lazzaro Adası'nda Mikhitarist Okul Tiyatrosu***

12 Şubat 1812'de henüz profesyonel milli tiyatro kurulmadan çok önce San Lazzaro Adası'nda Ermeni Katolik cemaati öğrencileri tarafından ilk defa Molière'in *Hastalık Hastası* oyunu sahnelendi. Bu tarihten itibaren Mikhitaristler Fransız komedi oyun yazarının eserlerine daha çok başvuracaklardı.

Katolik bir kurum olarak Mikhitarist topluluk konumu gereği tiyatroya belirli amaç ve görevler yüklemişti. Okul tiyatrosu seküler tiyatrodan farklı olarak misyonunu, Hıristiyan inancının esaslarında ve etik normların açıklanmasında görüyordu. San Lazzaro Adası'ndaki bu tiyatroyu böyle dar çerçevelere sığdırmak mümkün değildi. En başından beri Mikhitarist cemaat yalnızca dini bir topluluk olarak değil, bir kültür ve aydınlanma kurumu olarak da kendini göstermişti. İşte bu yüzden Mikhitarist tiyatro diğerlerinde farklıydı:



Bu tiyatro kurumsal ve sanatsal ilkeler açısından geç ortaçağ klasik okul tiyatrosu olarak kendini gösterir. Aynı zamanda Slav okul tiyatrolarına da benzemez. Dramaya tarih ve vatanseverliğin hâkim olması tiyatronun seküler yüzünü belirledi. 19. yüzyılın başında Ermeni gerçekliğinde Mıkhitarist tiyatrodan başka tiyatro yoktu. Yeni Ermeni kültürünün doğuşunda bizim bu tiyatro ocağımız okul draması sınırları içinde kalamazdı. Bizim tiyatro yalnızca tarih ve vatansever içerikli dramayla değil, Pierre Corneille, Voltaire, Metastasio, Vittorio Alfieri'nin eserlerinin sayesinde de önemli bir olaydı.<sup>1</sup>

Mıkhitarist okul tiyatrosunun repertuarı çok çeşitliydi. Burada tanınmış azizlerin yaşamını anlatan oyunlar, tarihi trajediler ve birçok komedi sahnelendi. Peki Molière'nin sanatında Mıkhitaristlerin dikkatini çeken neydi? Bu soruyu cevaplamadan önce Mıkhitaristlerin komedi türüne nasıl yaklaştığı açıklanmalıdır. Mıkhitar Sebastatsi (Sivaslı Mıkhitar) rehberliğinde hazırlanan Ermeni Dili Sözlüğü'nde trajedi ile birlikte komediden söz edildiğini görüyoruz. Sözlüğün 1749 yılına ait ilk baskısı, cemaatin kurulmasından 48 yıl ve Mıkhitaristlerin San Lazzaro Adası'na yerleşmesinden 32 yıl sonra yapıldı.

Mıkhitaristler oyun türlerini seçerken ortaçağ düşünürlerinin izinden giderdi ama komedinin bir tiyatro türü olduğuna ilişkin fikirleri daha netti. Ortaçağ düşünürleri gündelik yaşamı betimleyen her şeyi komedi olarak görüyorlardı.

Onlar için komedi inanılmaz derecede geniş bir anlama sahipti: İnsan ilişkilerinde sıradan ve gündelik şeyler, edebiyat, folklor ile birlikte tiyatro ile gösteri sanatında kullanılan tiyatro teması ile dünyevi fikirler. Ortaçağ düşünürleri için komik olanın sınırları ağita bile komedi denebilecek kadar alışılmadık genişlikteydi.<sup>2</sup>

Mıkhitaristlere göre *gadagerkutyun* (komedi) Rusça hoş ve neşeli konuşma anlamına gelen *maskharutyun*<sup>3</sup> kelimesini çağırıştırır. Bu, Mıkhitaristlerin

1 G. Ohanesyan, *Tiyatro ve Kalıcı Değerleri* (Erivan, 1986), 97, Ermenice.

2 G. Ohanesyan, *Ortaçağ Ermenistan'ında Tiyatro* (Erivan, 1978), 90, Ermenice.

3 *Ermeni Dili Sözlüğü*, c. 1 (Venedik, 1749), 440, Ermenice.

ortaçağ komedi fikirlerini her konuda izlemediği anlamına gelmektedir. Aynı sözlükte *gadagerkutyun* sözcüğünden *gadagergel* fiili türetilmiştir. Bu fiil komedi yapmak, tam çevrilirse, komiklik yapmak anlamına gelir.<sup>4</sup> Anlamı sözlükte, şaka yapmak veya alay etmek olarak açıklanmıştır.<sup>5</sup>

Mıkhitaristler için herhangi bir olay hakkında sahnede müzik eşliğinde alay etmek tiyatronun bir türü olarak komedinin temel işaretidir.<sup>6</sup> Aynı yaklaşımı 1818'de San Lazzaro Adası'nda çıkan Minas Pjişkyan'ın *Bilgi Akademisi*'nde de görüyoruz. Pjişkyan "Neşeli hareketleri ve olayları tasvir eden şeylere komedi denir"<sup>7</sup> diye yazar. 1846'da Mıgırđıç Avkeryan tarafından hazırlanan yeni bir sözlük çıkar. Bu sözlükte *gadagerkutyun*, *maskharutyun*'un (*dzağradzutyun*) eşanlamlısı ve buna ek olarak gomedia (komedi), *gadagerkagan* sıfatı ise *dzidzağagan* (gülünç) şeklinde yorumlanır.<sup>8</sup>

Mıkhitar'ın sözlüğü ilk Ermeni komedileri yazılmadan çok önce, tiyatro türleriyle ilgili teoriler geliştirmek için deneyiminden yararlanabileceği profesyonel tiyatro henüz ortada yokken yayımlanmıştı. Ancak Mıkhitaristler kendilerine özgü bir şekilde dış dünyadan kopuk olmalarına rağmen Batı Avrupa'daki, özellikle İtalya'daki tiyatro oyunlarını iyi biliyorlardı. Parseğ Sarkisyan'ın *Mıkhitarist Cemaatinin 200 Yıllık Çalışmaları ve Önde Gelen Temsilcileri* adlı kitabı buna tanıklık eder. Bu kitabı hazırlarken San Lazzaro Adası'ndaki kütüphanede birçok belgeyi inceleyen yazar, cemaatin çalışmalarından birinden söz ederken, Batı Avrupa kültürünü iyi tanıyan ve Avrupada en iyi tiyatro gösterilerini izleyen Mıkhitaristlerin bu aydınlatma etkinliğine ilgi göstermemesinin mümkün olmadığına değinir.

Avrupada Mıkhitaristlerin San Lazzaro Adası'na yerleştikten sonraki yıllar Aydınlanma damgasının altında geçti. "*Doğru Düşünmenin ve Ahlakî Varoluşun Temelleri*" adlı inceleme Molière oyunlarını ilk defa çeviren Arsen Pakraduni'ye aittir. Bu inceleme Mıkhitaristlerin İngiliz

4 *Ermeni Dili Sözlüğü*, 3. madde.

5 Aynı yerde.

6 Aynı yerde.

7 Minas Pjişkyan, *Bilgi Akademisi* (Venedik, 1818), 36, Ermenice.

8 Mıgırđıç Avkeryan, *Ermeni Dili Sözlüğü* (Venedik, 1846), 388, Ermenice.

aydınlanmacılarının çalışmalarını çok iyi bildiğini gösteren bir kanıttır. Aydınlanmacıların ülküsü, ahlaki kuralları her şeyden üstün tutan rasyonel insandı. Bu ülkü, Mıkhitaristlerin okul tiyatrosu sahnesinden vaaz edilen fikirlere uyuyordu. Bu ülkünün Molière'in oyunlarında da yansımaları bulmaması imkânsızdı. Bu oyunlarda *Zoraki Tabip*, *Cimri*, *Hastalık Hastası* ve iki yüzlü rahiple alay eden Mıkhitaristler, Aydınlanmacılar tarafından ilan edilen insan idealini her zaman göz önünde bulunduruyorlardı.

Mıkhitarist edebiyat ve tiyatrosuna klasik dönem estetiğinin de belirli bir etkisi olmuştur. Mıkhitaristler eğitim amaçları için vatanseverlik fikirlerine övgü içeren trajedinin öncelikli rolünü her zaman kabul etmişlerdir. Trajedi onlar için her zaman temel tiyatro türü olmuştur. Eserlerin aslı veya uyarlaması olsun komedilere her zaman üstünlükü değinilmiştir.

Ama Mıkhitarist tiyatronun kendi özellikleri de vardı. 19. yüzyılın 50'li yıllarının sonuna kadar tiyatronun repertuarında komedi ve trajediler yaklaşık olarak eşit konumda bulunuyordu. Komedi Mıkhitarist tiyatro sahnelerinde oldukça erken ortaya çıktı. Sarkisyan'a göre ilk komedi 1799'da sahnelendi. Daha önce bilinmeyen oyunların listelendiği bir defter, günümüzde Boğos Levon Zekiyan tarafından ortaya çıkarıldı. Bu oyunların arasında 1753'te sahnelenen ilk komedi de var. Boğos Levon Zekiyan 1753 yılına ait bu isimsiz oyunun günümüze kadar gelen oyunun aslı olmadığını, sahnedeki diyalog ve hareketlerin açıklaması olduğunun deftere aktarılan son sahneden anlaşıldığını yazar.<sup>9</sup>

Büyük ihtimalle Mıkhitarist tiyatro, trajedilerin Batı Avrupa'da sahnelere kısa süre içinde hâkim olduğu bilinen tek okul tiyatrosudur. Komedi Mıkhitaristler arasında çok sevilen bir türdü. Galiba vatan özlemi, çocukluk hatıralarını sahnede canlandırma, İstanbul sokaklarını ve orada yaşayan insanları, içine düştükleri komik durumları tasvir etme ve aynı zamanda kötü âdetlerle alay etme arzusu burada etkili olmuştur. Ne ile alay edildiğini anlamak için *İnançsız Sarrafın Kurnazlığı*, *Hırsın Tasviri*, *Beyhudeliğin Tasviri*, *Hırsızlığın Tasviri* gibi oyunların adlarını okumak yeterlidir.

9 Boğos Levon Zekiyan, "Ermeni Tiyatrosunun İlk Adımları ve Ermeni Aydınlanma Hareketi", *Pazmaveb*, sy. 3-4 (1974): 349.

Mikhitaristler tarafından sahnelenen oyunların hiçbirinde olay, iyi bildikleri dünyanın sınırlarının dışında geçmez. Bu yüzden yabancı yazarların oyunlarını ele alırken olayın geçtiği yeri İstanbul'a ve bazen de Ermeni kırsalına taşıyorlardı. Bunun kendine göre bir açıklaması vardı. Oyunun konusunu kendi vatanlarına çekerlerse, komedinin izleyici için daha yakın ve anlaşılır olacağını düşünüyorlardı.

Molière'in ilk çevirmeninin öğretmen, oyun yazarı, filozof ve dilbilimci Arsen Pakraduni (Arsen Antimosyan) olmasının nedeni vardı. Şiirler, felsefi makaleler, trajedi ile kahramanlık manzumeleri, Homeros, Sofokles, Racine, Voltaire, Alfieri ve Hugo çevirileri onun kalemine aittir. Çocukluktan beri Yunanca ve Latinceye hâkim olması, Mikhitaristlerin yanında eğitimini bitirdikten sonra İtalyanca ve Fransızca'yı çok iyi bilmesi çeviri yapmasına yardımcı olmuştu. Ayrıca 1821'de San Lazzaro Adası'nda Fransızca dilbilgisiyle ilgili ders kitabı çıkmıştır.

Molière'in *Hastalık Hastası* uyarlaması üzerinde çalışırken, zamanın İstanbul yaşamı için tipik kahramanları oyuna dahil edilir. Ancak onun amacı komedinin yalnızca kahramanlarının milliyetlerini değiştirmek değildi. Okul tiyatrosunun kurallarına göre kadın rollerinin erkek rollerle değiştirilmesi ve aşk temalarının çıkarılması da gerekiyordu.

Peki Arsen Pakraduni'nin uyarlamasında hangi kahramanlar var? Pakraduni, hastalık hastası Argan'ı hasta Hacı Melik, Angélique'i Hacı Melik'in üvey oğlu Sarkis, Argan'ın küçük kızı Louison'u Hacı Melik'in küçük oğlu, Argan'ın kardeşi Béralde'i Hacı Melik'in kardeşi usta Kalusd, eczacı Mösyö Fleurant'ı sadece eczacı, Argan'ın hizmetçisi Toinette'i Hacı Melik'in hizmetçisi Melko, noter Mösyö Bonnefoi'yı noter Hüseyin Efendi ve diğerleriyle değiştiriyor.

Pakraduni'nin uyarlamasında Angélique ve Cléante arasındaki aşk temaları yoktur ve kendi mutlulukları için verdikleri mücadeleler oyundan çıkartılır. Onun dikkati Molière'in Argan'ı gibi hiçbir şeyle ilgilenmeyen başkahramana odaklanmıştır. Sarkisyan'nın aktardığı oyun karakterleri listesine göre Arsen Pakraduni'nin uyarlamasında, birinci ve ikinci giriş bölümleri, birinci ve ikinci perdelerde ara gösteri eksiktir. Yalnızca hastaya doktor unvanının verildiği bir tür yüceltme olan oyunun bitiş toplu sahne gösterisi bırakılır. Molière'de bu perde arası gösterisinde yalnızca doktorlar

varken, Arsen Pakraduni'nin uyarlamasında ise zamanın İstanbul yaşamı için tipik olan Fransız, Ermeni, Yahudi, Yunan gibi çeşitli milliyetlerden doktorlar sahne alır.

Bir yıl sonra, 1813'te Arsen Pakraduni, *Zoraki Tabip*'in uyarlamasına başlar. P. Sarkisyan'ın kitabında aktarılan oyun karakter listesi aslından çok uzak olduğu için, bu oyunun Molière'in komedisinin uyarlaması olup olmadığı konusunda ilk başta şüphe uyandırıyor. Aslında Arsen Pakraduni yeni bir komedi yazmıştır. Olayın nerede geçtiğini belirtmez ama İstanbul olduğu konusunda hiçbir şüphe bırakmaz. Oyun kahramanları Yahudi eskici Şamandor, Solomon, Ayvaz, Agop, Sarkis ve diğer karakterlerdir. Yahudi eskici Şamandor, kendini bilgili biri olarak kabul eden oduncu Sganarelle'in yerine geçer.

Mıkhitarist tiyatronun P. Sarkisyan tarafından aktarılan repertuarında Molière'e ait sadece üç oyun vardı: *Hastalık Hastası*, *Zoraki Tabip* ve *Tartuffe*. Ancak komedilerin içeriği dikkatle incelenirse bazılarının Molière komedisiyle yakın bağı olduğu görülecektir. Yalnızca birkaç örnek verelim. 1815'te *Hacı Tıltı*<sup>10</sup> komedisi sahnelendi. P. Sarkisyan yazarının belirtilmediği ama oyunun Arsen Pakraduni veya Bedros Minasyan'a<sup>11</sup> ait olduğu notunu düşer. Yazarı kim olursa olsun, şüphesiz bu komedi Molière'in *Cimri* uyarlamasından başka bir şey değildi. P. Sarkisyan'ın aktardığı, oyunun içeriğinde gümüş için sürekli birbirleriyle tartışan cimri baba ve müsrif oğlunun tasvir edildiği alıntı bunu kanıtlamaktadır.<sup>12</sup>

Parseğ Sarkisyan'ın gösterdiği gibi Mıkhitaristler için bu komedinin ana fikri baba ve oğlu arasındaki ilişkilerdi. Bu komedide cimri, Hacı Tıltı'dır; oğlu Zohrab, hizmetçi, akıl hocası, noter ve diğerleri de diğer oyun karakterleri. Harpagon ve Hacı Tıltı için tek kutsal şey kendi zenginlikleridir. Cimrilik oyunun ana konusudur. Oyun Zohrab'ın kendi payına düşen mirası almasıyla biter. P. Sarkisyan'ın deyimiyle, bu oyun genel olarak eski ve yeni âdetlerin ustalıklı tasviridir.<sup>13</sup>

10 Parseğ Sarkisyan, *Mıkhitarist Cemaatinin 200 Yıllık Çalışmaları ve Önde Gelen Temsilcileri*, 10. madde (Venedik, 1905), 203, Ermenice.

11 Sarkisyan, *Mıkhitarist Cemaatinin 200 Yıllık Çalışmaları*, 10. madde, 202.

12 Sarkisyan, *Mıkhitarist Cemaatinin 200 Yıllık Çalışmaları*, 10. madde.

13 Kevork V. Terzibaşyan, *Ermeni Dramaturjisinin Tarihi, 1668-1868* (Erivan, 1959), 187, Ermenice.

1835'de Mikhitarist tiyatrosunda *Sahte Doktor* komedisi sahnelendi. Kevorg V. Terzibaşyan, Ermeni dramaturjisi tarihiyle ilgili incelemesinde bu oyunun büyük ölçüde Molière'in *Zoraki Tabip*'ini hatırlattığına işaret eder.<sup>14</sup> Ama burada bir benzerlikten değil, Molière'nin oyununun doğrudan uyarlanmasından söz etmek gerekmektedir. Mikael Zemberekciyan'ın yazdığı komedide Diafoirus adlı oyun kahramanının var olması bu yorumu doğrulamaktadır. Yazar kahramanının bilgili olduğunu vurgulamak için onun adının yanına "Latince bilir" diye küçük bir açıklama ekler.<sup>15</sup> Diafoirus'un yanı sıra *Sahte Doktor* Mangasar, Bağdasar, kardeşi David ve Kaspar, Mankas'ın oğulları ve onların hizmetçileri, eczacı, Fransız, İtalyan ve Yunan oyunun karakterleri olarak yer alırlar.

Parseğ Sarkisyan'ın içeriğe dair yaptığı açıklama, bu oyunun Molière'nin uyarlaması olduğunu bir başka açıdan doğrulamaktadır. Oğullarını hiç düşünmeyerek sahip olduğu her şeyi doktorlara veren hastalık hastası, onları kuru ekmeğe muhtaç bırakır. Bu yüzden oğullar miraslarını almak için uşaklarını babalarına karşı kıskırtmak gibi hilelere başvurmak zorunda kalırlar.<sup>16</sup>

Mikhitaristlerin sahnelediği oyunda böylece Angélique ve Louison'un yerini, erkek çocukları David ve Kaspar alır. Asıl mücadele Diafoirus ve hastalık hastası Mangasar'ın oğulları arasında sürer. Argan'ın hizmetçisi Toinette'in yerine Toinette gibi ev sahiplerine hevesle yardım eden Mangasar'ın oğulları geçer.

İki yıl sonra, 1837'de Mikael Zemberekciyan, Molière'in *Zoraki Tabip* komedisini sahneyerek Molière komedisine ilgili kendi yorumunu izleyicilerin yargısına sunar. Bu oyun Pakraduni'nin uyarlaması gibi aslıyla çok az benzerlik taşıyordu. Mikael Zemberekciyan'ın oyununda yalnızca Doktor'u zoraki eczacı, Geronte'u Toros, Geronte'un hizmetçisi Valère'i Toros'un hizmetçisi Giragos, Geronte'un kızı Lucinde'i Toros'un oğlu Manase vb. ile değiştirdiğini tahmin etmek mümkündür.

14 Sarkisyan, *Mikhitarist Cemaatinin 200 Yıllık Çalışmaları*, 10. madde, 210.

15 Sarkisyan, *Mikhitarist Cemaatinin 200 Yıllık Çalışmaları*, 10. madde, 211.

16 Sarkisyan, *Mikhitarist Cemaatinin 200 Yıllık Çalışmaları*, 10. madde.

Aynı yıl Mikael Zemberekciyan, Molière'nin *Tartuffe* uyarlamasını yazacaktır. Onun uyarlamasında Orgon'un annesi Madam Pernelle ev sahibine; Orgon'un karısı Elmire, Kaspar'ın üvey çocuğu Zohrab'a; Orgon'un oğlu Damis, Petrak'ın oğlu Dikran'a; Mariane, Sebuha; Cleante, Setrag'a; *Tartuffe* ikiye bölünmüş rahibe dönüşür. Bu uyarlama aslından farklı olarak beş değil, dört perde olarak sahnelendi. İki bölümlü rahibin tutuklanma sahnesi eksiktir. Uyarlama muhtemelen olayın geçtiği Petrak'ın evinde rahibin ifşa edilmesiyle bitmiştir. Sahnede gözlerinin önünde dürüst bir rahibin değil, sıradan bir dolandırıcının durduğunu anlatmaya çalışan maske düşüren karakter rolünü Setrag (Cleante) üstlenebilirdi.

P. Sarkisyan'a göre Mikael Zemberekciyan, Molière'in bu oyununu Fransızcadan değil İtalyancadan çevirmiştir. Bunu kanıtlamak için İtalyancadan çevrilmiş Molière oyununun karakter listesi ve Ermenice uyarlamada rol alan oyun kahramanlarının listesini yan yana koymuştur.<sup>17</sup>

Şimdi kelimenin geniş anlamında Molière oyunlarının sahne tekniğini ve yöntemlerini anlamaya çalışalım. Ünlü Ermeni okul tiyatrosu teorisyeni Bedros Minasyan tiyatro üzerine incelemesinde, Mikhitarist tiyatronun temel amacının eğlendirme ve aydınlatma olduğunu yazmıştır.<sup>18</sup>

San Lazzaro Adası'nda sahnelenen bütün komedi oyunlarında çağdaş yaşama ilgi gözlemlenmektedir. Mikhitaristler her şeyden önce oyuncuların belirli icra yeteneği isteyen somut, gerçekçi karakterlerin tasvir edilmesiyle ilgilenmişlerdir. Tiyatro, Mikhitaristlerin eğitim müfredatında vardı. Ruhani okul öğrencileri çok yönlü bir eğitim alıyorlardı. Tarih, coğrafya, matematik, mitoloji ile Latince, Yunanca, İtalyanca ve Fransızca gibi yabancı diller öğreniyorlardı.

Mikhitarist tiyatrodaki sahnede oyunun her türü yalnızca kendine özgü tarzda icra ediliyordu. Komedi tarihsel trajedilerden farklı olarak aşırı yapmacık mimikler, abartılı jestler ve gösterişli hareketler olmadan daha doğal tarzda icra ediliyordu. Bütün oyun uyarlamaları özellikle sahnelenmek için yazılmıştır. P. Sarkisyan'ın çalışmasının tanıklık ettiği gibi oyunlar komik olaylarla doluydu. Şiveyle konuşulan, kadın kıyafetlerinin giyildiği, her çeşit

17 Bedros Minasyan, "Tiyatro Performanslarının Yararı ve Zararı Üzerine", *Pazmaveb*, sy. 6 (1845): 88.

18 Yeğişe Çarents Adına Edebiyat ve Sanat Müzesi, G. Abov Koleksiyonu, No: 4.

karışıklık ve yanlış anlaşılmalara olduğu bu oyunlarda gürültülü, canlı, birçok dilin konuşulduğu ve kendine özgü rengiyle çok iyi bilinen İstanbul yaşamı gösterilmiştir.

Bütün eğlenceli durumlar oyuncunun dış görünüşüyle yaratılıyordu. Bunun için oyuncunun kostümü ve makyajı yardıma hazır. Oyuncular şu veya bu karakterin yürüyüşünü ve konuşma biçimini taklit etmeyi öğreniyorlardı. Amatör oyuncular için bu kolay bir iş değildi; zira yeterli profesyonel hazırlıkları yoktu. Açıkçası amatör oyuncular konuşma dersleri alıyorlardı ama bu çalışmalarda öğrenilen beceriler, yalnızca trajediler sahnelenirken biraz işe yarayabilirdi.

Oyunların metinlerinde yönetmenlerin notları bulunuyordu. Bazı notlarda oyuncuların sahnede nasıl hareket edecekleri ve davranacakları hakkında açıklamalar görürüz. *Masada Çekiliş* adlı komedinin metnine düşülen, ilki “İki kişi konuşarak yürüyor” ve sonuncusu “Seyircinin önüne çıkmadan komedi oyununun birkaç defa provasının yapılması gerekir” notları dikkat çekicidir.

Böylece oyunun hazırlığı önceden yapılıyordu. Roller ezberlenip yönetmenin önünde oyunun birkaç defa provaları yapılıyordu. Parseğ Sarkisyan, San Lazzaro Adası okul tiyatrosunda yönetmenlik görevinin genellikle oyun yazarına verildiğini bildirmektedir. Bu yüzden Molière komedilerinin yönetmenleri, bu oyunların yazarları Arsen Pakraduni ve Mikael Zemberekciyan olabilirdi.

Manastırın yemekhanesi veya dershanesi sahne olarak kullanılıyordu. Şimdi Mikhitarist tiyatro salonunun nasıl görüldüğünü elimizdeki kaynaklara dayanarak düşünelim. Cemaatin 200. Yıl Almanakı'nda manastırın yemekhanesini tasvir eden bir fotoğraf var. P. Sarkisyan yemekhanenin uzunluğunun 17 metre, genişliğinin 7 metre ölçülerinde olduğunu belirtiyor. Yemekhanenin dört penceresi kuzey tarafında ve iki penceresi güney tarafında bulunuyor. Oyun sahnelenirken makyaj ve kostüm odası olarak kullanılan mutfakla bitişiktir. Oyma tahtalarla kaplanmış duvarları resimlerle süslenmiştir.

Oyun başlamadan masaları kaldırılarak birkaç sıra arayla koyulan banklar, yemekhane alanının büyük bölümünü kaplıyordu. Sahne için çok az yer



ayrılıyordu. Mıkhitarist tiyatrosu her sahne efektini göstermek için gereken sahne tekniğine sahip değildi. Tiyatroda oyunun başında kalkıp sonunda inen bir adet perde olduğu bilinmektedir.

G. Abov tarafından Venedik'ten getirilen, içinde karakter listesinin bulunduğu gösteri programlarında, oyunda olayın geçtiği yer gösterilir. Bu programların hiçbirinde olayın geçeceği yerin ayrıntılı açıklaması bulunmaz. Örneğin, programların birinde İstanbul'da Fransız Aydınlanması komedisinin 1859 yılında sahnелendiği bildirilir. Oyun karakterleri listesinin altına "Sahnede İstanbul gösterilmektedir" diye not düşülmüştür.<sup>19</sup>

Mıkhitaristlerde her tiyatro türünün özel dekoru vardı. Komedi sahnelenirken dekor İstanbul'un bir sokağını veya oyun kahramanının evinin içini tasvir ediyordu. Üstelik aynı dekorlar farklı komediler sahnelenirken kullanılabilirdi.

Sahnede olayın geçtiği yer, 18. yüzyılın ortasında İtalyanlardan miras alınan üstü yazılı dekorlarla canlandırılıyordu. İtalya'da büyük boyutlu, perspektif panoramik arka planların başarılı bir şekilde kullanılmaya başlanmasına rağmen, 19. yüzyıl boyunca bu dekorlardan yararlanılmaya devam edilmiştir. Lvov'dan bir din adamı tarafından izlenen 1774 tarihli oyun hatırlatılırken, iki öğrencinin yardımcı olduğu yetenekli sanatçı Varjarantsi'nin adı da zikredilmektedir.<sup>20</sup>

Mıkhitarist tiyatrosunda dekor yalnızca sahneyi süslüyordu ve oyuna doğrudan bir etkisi yoktu. Sahnenin büyük kısmını dolduran bu dekorlar, oyunculara sahnede dar bir şerit bırakıyordu. Bu dekorları prensipte aynı olan Sverlio'nun ünlü dekorlarıyla karşılaştırmak mümkündür. "Klasik Dönemin Arifesinde Fransa'da Sahne Düzenlemesi" başlıklı makalesinde S. Mokulskiy, Serlio sahnesinde Rönesans sahnesi gibi derinliğin olmadığını, dekorların sahnelenen dramının yalnızca dekoratif arka planı olduğunu, oyuncuların Serlio dekorlarının içinde değil önünde rollerini icra ettiklerini, Rönesans dramasının tüm mizansenlerinin rampa çizgisine paralel yatay çizgide planlandığını, oyuncuların ancak sağdan sola ve soldan sağa doğru

19 Sarkisyan, *Mıkhitarist Cemaatinin 200 Yıllık Çalışmaları*, 10. madde, 192.

20 S. Mokulskiy, *Klasik Dönemin Arifesinde Fransa'da Sahne Düzenlemesi* (Moskova, 1963), 170.

hareket ettiklerini ve hareketsiz sahne resminin arka planında canlanmış kabartmalar gibi göründüklerini yazar.<sup>21</sup>

Arsen Pakraduni'nin *Hastalık Hastası* oyununun bu prensibe göre sahnelendiğini düşünelim. Molière'de birinci perdenin başında Argan tek başına odada oturuyor ve eczacı tarafından verilen faturaları kontrol ediyor. Molière oyun kahramanının sahnenin hangi kısmında oturacağını belirtmez. Geleceğin oyun yönetmenlerine bu konuda tam hareket özgürlüğü verir. Mikhitaristlerde Hacı Melik'in masası sahnenin köşesinde veya arkada bir yerde duramaz. Masa, sahnenin kalan kısmına hastalık hastasının evinin içini gösteren dekorlar konulacağı için ortaya, izleyicinin burnunun dibine koyulacaktır.

Üstü yazılı dekorların kullanılması, Mikhitaristlerin yalnızca sahne önü mizansenini kabul ettikleri anlamına gelmektedir. Hacı Melik hizmetçisiyle sahnenin herhangi bir köşesinde konuşamazdı, diyalog sırasında oyuncuların hiçbiri izleyiciye sırtını dönemezdi; sahnede birbirlerine karşı durup her repliği izleyiciye dönerek sunacaklardı.

Hastalık hastasına doktor unvanının verildiği tören sırasında son sahnede bütün oyuncular, ortada Hacı Melik olacak şekilde düz bir çizgi halinde durmak zorundaydılar. *Tartuffe*'te Petrak (Orgon) ve Setrag (Cleante) arasında geçen diyalog sırasında Petrak arkadaşını rahibin dolandırıcı ve ikiyüzlü olduğuna inandırmaya çalışır ama Petrak tersini kanıtlamaya girişerek onu dinlemek istemez. İki oyuncunun sahnenin en görünen yerinde, yani ortasında durmaları gerekiyordu. Aynı örneği *Zoraki Tabip*, *Hacı Tiltıl*, *Sahte Doktor* oyunları için verebiliriz. Hepsinde komedi sahneleme prensibi aynıydı.

Molière piyeslerinin uyarlamalarını ilk defa gösteren Mikhitaristler, Ermeni izleyiciye Fransız komedisini tanıttılar. Ermeni Molièreciliği tarihine adlarının geçmesi için bu yeterliydi. Gelecekte Molière'in sanatına başvuracak kişilerin önünde Molière komedilerinin orijinallerini yerel gelenek ve göreneklere uyarlamadan sahnelemek gibi daha zor bir görev vardı.

21 Editör notu: Yazar Alla Vitalievna Danilova'nın metninde *Hacı Teltel* olarak geçen oyun, Danilova'nın referans verdiği ana kaynak olan Parseğ Sarkisyan'ın kitabında *Hacı Tiltıl* olarak kullanılmıştır. Bu sebeple metin içerisinde geçmekte olan *Hacı Teltel* oyunu *Hacı Tiltıl* olarak değiştirilmiştir. Parseğ Sarkisyan'ın kitabı için bkz. [https://haygirk.nla.am/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=48869&query\\_desc=kw%2Cwrdl%3A%201905](https://haygirk.nla.am/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=48869&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%201905)



# ŞARKLILAR MOLIÈRE'İ NEDEN ÇOK SEVDİ?: 19. YÜZYIL MODERN OSMANLI EDEBİYATINA MOLIÈRE İLE BAKMAK

Arif Tapan

*“İnsanlara muhtaç oldunuz mu, uymak zorundasınız onlara.”*

*(Valère, Cimri, 1668)*

*“Ben ki herkesin hüsn-i teveccühüne eşedd-i ihtiyaçla  
muhtacım. Herkesi sevmeye bu cihetle dahi mecburum.”*

*(Râkım, Felâtun Bey ile Râkım Efendi, 1875)*

## Giriş

17. yüzyılda kaleme aldığı ve sahnelediği oyunlarla bir tür kurucu (*genre founder*) olan Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673), Molière adıyla hem dünya edebiyatlarında hem de Osmanlı İmparatorluğu coğrafyasında 19. yüzyıl başlarından günümüze dek defalarca türlü dillere ve alfabelere çevrilmiş, uyarlanmış ve sahnelenmiştir. Dünyadan oldukça erken ayrılan Molière hem dil, din, etnisite, alfabe, coğrafya gibi hususları geçirgenleştirerek dünya edebiyatında kendisine muhkem bir yer edinmiş hem de kuşaklar arası her türden farkları işlevsiz kılarak kendi zamanından bugünlere sesini ulaştırmayı mümkün kılmıştır. Onunla temas kurmayı deneyecek bu yazının kaleme alınmasını mümkün kılan da çağları aşan sesidir.<sup>1</sup> Öyle ki Molière'in 400. yaşı münasebetiyle İBB Atatürk Kitaplığı ev sahipliğinde Mayıs-Haziran 2022'de iki ay süren bir “Molière Konuşmaları” serisi düzenlenmiştir. Farklı disiplinlerden araştırmacıları bir araya getiren bu konuşmalar, serinin tanıtım metninde vurgulandığı gibi takipçilerine “Molière aracılığıyla ‘biz’e bakmayı” teklif etmiştir.

---

<sup>1</sup> Bu yazı, İBB Atatürk Kitaplığı ev sahipliğinde düzenlenen “Molière Konuşmaları” serisindeki 4 Haziran 2022 tarihli “Şarklılar Molière’i Neden Çok Sevdî?” başlıklı konuşmaya dayanmaktadır.

“Şarklılar Molière’i neden çok sevdi?” gibi bir parça kıskırtıcı lakin hayli davetkâr bir soru ile açılan bu yazı ise “Molière Konuşmaları”nın “Molière aracılığıyla ‘biz’e bakma” çağrısını genelden özele doğru, Şark coğrafyasından Osmanlı’ya uzanarak, oradan da imparatorluğun 19. yüzyılındaki modern edebi üretimine odaklanarak yanıtlamayı deneyecektir.

Molière’in eserleri, imparatorluk bünyesindeki farklı dil ve alfabelerdeki edebi üretim için bir örnek teşkil etmiş ve 19. yüzyıl modern Osmanlı edebiyatında kimi motifler ortaya çıkarmıştır. O halde, bu yazının temelde şu soruları akılda tutarak ilerleyeceğini belirtmek yerinde olacaktır:

Molière ile modern Osmanlı edebiyatları nasıl ve hangi motivasyonlar eşliğinde karşılaşmıştır? Molière 19. yüzyılda modern Osmanlı edebiyatına “ithal” mi edilmiştir, yoksa söz konusu edebiyatta bir nevi “yerleşme” sürecine mi tabi kılınmıştır? Molière’i imparatorlukta nasıl bir kültürel atmosfer ve nasıl bir Osmanlı seyircisi karşılamıştır? Edebi etki alanının tiyatro sahnesi ya da tiyatro oyunları ile sınırlı kalmadığını görebildiğimiz Molière, modern Osmanlı edebiyatlarının kurulumunda nasıl ve hangi sebeplerle “verimli bir kaynak”<sup>2</sup> olmuştur? Molière’in 19. yüzyıl Osmanlı’sındaki karşılığı ile modern Osmanlı kültürü ve tiyatrosu arasındaki ilişkileneceğini nasıl okumak gerekmektedir?

### *Türkiye Akademisinde Molière Çalışmaları*

Yukarıdaki soruları tartışmaya açmadan evvel doğrudan ya da dolaylı olarak Molière’e eğilen kimi çalışmalardan ve yaklaşımlardan bahsetmek faydalı olacaktır. Türkiye akademisinde üretilmiş Molière çalışmalarının farklı disiplinleri bir araya getirebildiği görülmektedir. Söz konusu çalışmaların bilhassa sahne ve görüntü sanatları, güzel sanatlar, Türk dili ve edebiyatı, karşılaştırmalı edebiyat, Doğu-Batı dilleri ve edebiyatları, çeviribilim, tarih gibi alanlara içkin olabileceği kolaylıkla tahmin edilebilir. Molière’in kamusal anlamda tanıtılması ve tanınması, oyunlarının sürekli dolaşımında olması hem imparatorluk coğrafyasında hem de Türkiye’de, yani 19. yüzyıl başlarından günümüze değin sürse de Molière’e dair çalışmalarda bu sürekliliğe paralel bir üretim görülmez. Molière’in modern Osmanlı-

2 Çiğdem Kurt Williams, “Reformlar Çağında Türkiye’de Molière’in Yeniden Yazımı (19. Yüzyılın İkinci Yarısı)” (doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2015), iii.

Türkiye edebi üretimindeki yoğun etkisi, edebiyat tarihi araştırmacılarının pek de ilgisini çekmemiştir. Oyunlarının 19. yüzyılda çeviri ve uyarlamalar eliyle Osmanlı'ya ya "ithal" edilmiş olması ya da yazarın bir şekilde yerleştirilerek Osmanlı (daha doğrusu Şarklı) kılınmış olması yönündeki uzlaşmadan çok da farklılaşmayan tespitler ortaya atılmıştır. 19. yüzyıl modern Osmanlı edebiyatını "Batı etkisinde gelişen Türk edebiyatı" ifadesi ile tasvir etmeyi seçen edebiyat tarihçileri, Osmanlı tiyatrosunu ve oyun yazarlığını da Fransız edebiyatı ve doğal olarak Fransız oyun yazarlığının etkisine teslim etmeye mecbur kalmıştır. Hal böyle iken Molière ile 19. yüzyıl modern Osmanlı edebiyatını ilişkilendirecek girişimler, bu iki öznenen birisini nesneleştirerek meseleyi bir etki/tesir ya da ehlileştirme/yerleştirme çerçevesine yerleştirmiştir.

1927'de tefrika olarak "Büyük Adamlar Serisi"ni yayımlayan *Resimli Gazete*, serinin dördüncü bölümünde Molière'e (Osmanlıca yazılış şekliyle Moliyer'e) yer verir.<sup>3</sup> 1953'te Yaşar Nabi'nin hazırladığı *Molière: Hayatı, Sanatı, Eseri* adlı kitap Varlık Yayınları'nın Dünya Klasikleri Serisi altında yayımlanır.<sup>4</sup> A. Turan Oflazoğlu'nun *Molière* adlı çalışması da 1978'de Cem Yayınevi tarafından yayımlanır.<sup>5</sup>

Melahat Gül Uluğtekin'in "Ahmet Vefik Paşa'nın Çevirilerinde Osmanlılaşan Molière",<sup>6</sup> Meryem Koyun'un "Molière ile Feraizcizade Mehmet Şakir'e Ait Oyunların Karşılaştırılması",<sup>7</sup> Çiğdem Kurt Williams'ın "Reformlar Çağında Türkiye'de Molière'in Yeniden Yazımı (19. Yüzyılın İkinci Yarısı)" başlıklı tezleri Molière ile modern Osmanlı edebiyatlarının kuruluşu arasındaki muhtemel ilişkilenmeleri tartışan çalışmalara örnek olarak gösterilebilir.

3 "Moliyer", *Büyük Adamlar Serisi* içinde, c. 1, forma 4 (İstanbul: Akşam Matbaası, 1927). Kapakta alt başlık olarak "İbrahim Alâeddin Bey'in riyâseti altında güzîde bir heyet-i ilmi tarafından vücûda getirilmiştir" açıklaması vardır.

4 Yaşar Nabi, *Molière: Hayatı, Sanatı, Eseri* (İstanbul: Varlık Yayınları, 1953). Yaşar Nabi Nayır, bu çalışmadan önce, ayrıca Molière'den kimi oyunları Türkçeye çevirir ve yayımlar. Bkz. Molière, *Cimri*, çev. Yaşar Nabi Nayır (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1946).

5 A. Turan Oflazoğlu, *Molière* (İstanbul: Cem Yayınevi, 1978).

6 Melahat Gül Uluğtekin, "Ahmet Vefik Paşa'nın Çevirilerinde Osmanlılaşan Molière" (yüksek lisans tezi, Bilkent Üniversitesi, 2004).

7 Meryem Koyun, "Molière ile Feraizcizade Mehmet Şakir'e Ait Oyunların Karşılaştırılması" (yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, 2014).

Çalışmasında, Ahmed Vefik Paşa'nın (?-1891) 1879-1882 yılları arasında yazdığı *Zor Nikâhı*, *Don Cívani*, *Dudu Kuşları*, *Tartüf* ve *Adamcıl* adlı oyunlarını Molière'in 1659-1666 yılları arasında yazmış olduğu telif oyunlarla karşılaştıran Uluğtekin, kendi ifadesiyle "özellikle politik, dini ve ahlaki uzantıları olan" hususları Ahmed Vefik Paşa'nın Molière'den uyarladığı metinlere "aktarmadığını ya da anlamı değiştirerek aktardığını" belirtmektedir. Ahmed Vefik Paşa'nın bir "kültür planlayıcısı" olduğuna dikkat çeken Uluğtekin'e göre, Paşa'nın bu tercihleri "tiyatronun erek kültür tarafından benimsenmesi ve sahiplenilmesi" gayesine dayanmaktadır.<sup>8</sup>

Feraizcizade Mehmed Şakir'in (1852-1911) edebiyat tarihyazımlarında "Türk Molière'i" olarak nitelendirilmesine rağmen oyunlarının Molière'in oyunları ile karşılaştırmalı olarak incelenmediğini çalışmasına gerekçe gösteren Koyun, Feraizcizade Mehmed Şakir'deki Molière etkisini belirli unsurlar üzerinden tartışmaya açmaktadır.<sup>9</sup>

Molière tiyatrosunu Osmanlı'nın 19. yüzyıldaki kültürel modernleşme dinamikleri bağlamında inceleyen Kurt Williams'ın Fransızca<sup>10</sup> kaleme aldığı doktora tezi ise Molière'i imparatorluğa içkin bir şekilde ele almakta ve Molière ile modern Osmanlı tiyatrosu arasındaki muhtemel ilişkilene biçimlerini kapsayıcı bir çerçevede tartışmaktadır. Kurt Williams, Molière ve 19. yüzyıl Osmanlı'sı arasındaki ilişkiyi, birini bir diğersinin nesnesi kılmadan, her ikisini de müstakil özneler halinde ele alarak incelemektedir. Bu yaklaşım biçimi, yukarıda sözünü ettiğim ve Molière incelemelerinde bir eksiklik ya da gözden kaçırma olarak gördüğüm yaklaşım biçimlerinin tam tersine işaret etmektedir. Yazar, çalışması boyunca şu soruları tartışacağını belirtir:

İstanbul'da Molière'i Fransızca ya da Türkçe olarak izleyenler kimlerdir? Osmanlı seyircisinin gözünde farklı Molière imgeleri var mıdır? Osmanlı çevirmenleri ve tiyatro adamları bu dönemde neden Molière'e yönelmiştir? Molière tiyatrosunun on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı İmparatorluğu'na taşınmasının günümüze etkileri nelerdir?<sup>11</sup>

8 Uluğtekin, "Ahmet Vefik Paşa'nın Çevirilerinde Osmanlılaşan Molière", v.

9 Koyun, "Molière ile Feraizcizade Mehmet Şakir'e Ait Oyunların Karşılaştırılması", vi-viii.

10 Ayrıca bkz. Ayşe Banu Karadağ ve Çiğdem Kurt Williams, "Reformlar Çağında Türkiye'de Molière'in Yeniden Yazımı: 19. Yüzyılın İkinci Yarısı," *Humanitas Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi* 3, no. 5 (2015): 127-136.

11 Kurt Williams, "Reformlar Çağında Türkiye'de Molière'in Yeniden Yazımı", iii.

Bu kayda değer soruları ve hem birincil hem de ikincil kaynak bakımından detaylı bir incelemeyi haiz tezde, “özgün/kaynak dillerinde bir yerden bir yere taşınan oyunlar ve dönemin çok tutulan Fransız oyunlarının çevirileri ya da çeşitli uyarlamaları çalışmanın iki ana eksenini”<sup>12</sup> oluşturmaktadır. Çalışma, Molière ve tiyatro oyunları özelinde 19. yüzyıl modern Osmanlı kültürüne dair önemli boşlukları doldurmaktadır; lakin dikkat etmek gerekir ki burada da birer özne olarak Molière, Molière oyunları ve bu oyunların farklı tarih ve coğrafyalarda ortaya çıkan farklı versiyonları tiyatro sanatı bağlamında sorunsallaştırılır.

Alana önemli katkılar sunan bu metinlerin yanında elbette başka araştırmacıları ve çalışmalarını da Molière ve edebi üretim bağlamında hatırlamak faydalı olacaktır. Metin And'ın “Türkiye’de Molière”,<sup>13</sup> Sevda Şener’in “Molière ve Türk Komedyası”,<sup>14</sup> Atila Tolun’un *Ahmet Vefik Paşa’nın Molière Çevirileri*,<sup>15</sup> Hasan Sefer’in “Molière’in *Cimri*’sinin Çevirileri Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme”,<sup>16</sup> Hakan Soydaş’ın “Ferâizcizâde Mehmed Şakir’in *İnâdcı Yâhûd Çöpçatan ve Evhâmî* Oyunlarında Molière Etkisi Üzerine Bir İnceleme”,<sup>17</sup> Muhammed Efil ve Emin Uz’un “Klasik Doğu ve Batı Edebiyatındaki *Cimri* Karakteri: Câhız ve Molière Örneği”,<sup>18</sup> Abdullah Şengül’ün “Çeviri ve Tiyatro: Molière Çevirilerinin Türk Tiyatrosuna Etkisi”,<sup>19</sup> Cansu Avcı ve Erdoğan Kartal’ın “Türkiye’deki Akademik Çalışmalarda Molière: Bir Meta-Sentez Çalışması”<sup>20</sup> başlıklı

12 Kurt Williams, “Reformlar Çağında Türkiye’de Molière’in Yeniden Yazımı”, iii.

13 Metin And, “Türkiye’de Molière,” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, no. 5 (1974): 51-64. Ayrıca bkz. And, *Türk Tiyatrosunun Evreleri* (Ankara: Turhan Kitabevi, 1983).

14 Sevda Şener, “Molière ve Türk Komedyası,” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, no. 5 (1974): 25-30.

15 Atila Tolun, *Ahmet Vefik Paşa’nın Molière Çevirileri* (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2007).

16 Hasan Sefer, “Molière’in *Cimri*’nin Çevirileri Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme,” *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, no. 4 (2016): 48-57.

17 Hakan Soydaş, “Ferâizcizâde Mehmed Şakir’in *İnâdcı Yâhûd Çöpçatan ve Evhâmî* Oyunlarında Molière Etkisi Üzerine Bir İnceleme,” *Atatürk Üniversitesi Tiyatır Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, no. 58 (2017): 1-14.

18 Muhammed Efil ve Emin Uz, “Klasik Doğu ve Batı Edebiyatındaki *Cimri* Karakteri: Câhız ve Molière Örneği,” *bilimname*, no. 3 (2019): 321-354.

19 Abdullah Şengül, “Çeviri ve Tiyatro: Molière Çevirilerinin Türk Tiyatrosuna Etkisi,” *Neşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi* 10, no. 1 (2020): 78-87.

20 Cansu Avcı ve Erdoğan Kartal, “Türkiye’deki Akademik Çalışmalarda Molière: Bir Meta-Sentez Çalışması,” *Kültür Araştırmaları Dergisi* 15 (2022): 240-270.



incelemeleri bunlara örnek olarak gösterilebilir. Bunların dışında, Molière ve Türkçe tiyatro arasındaki ilişkilenebilir etki/tesir olgusu üzerinden ele alan başka çalışmalara da rastlamak mümkündür.<sup>21</sup>

Burada anmak istediğim son eser, Mehmet Fatih Uslu'nun *Çatışma ve Müzakere: Osmanlı'da Türkçe ve Ermenice Dramatik Edebiyat* adlı kitabıdır.<sup>22</sup> Odağına doğrudan komedi ya da Molière'i almamakla birlikte Uslu, bilhassa "Bir Etki Merkezi Olarak Fransa ve Fransız Tiyatrosu" ve "Komediler: Bir Başka Osmanlı Mümkün müydü?" başlıklı bölümlerde, 19. yüzyıl Osmanlı'sının genelde komedi türüyle, özelde Molière ile kurduğu ilişki biçimlerini, Molière çalışmalarındaki genel etki/tesir yaklaşımlarının ötesinde, 19. yüzyıl Osmanlı toplumunun tüm dinamikleri ve karmaşıklığı içerisinde anlamlandırabilmeyi dener:

[Osmanlı toplumunda] Pixérécourt (Hugo)-Molière hattında yapılan seçimler dönemin entelektüellerinin siyasi-ahlâkî talepleriyle büyük oranda ilişkilidir. (...) Kültürel alan yeniden kurulurken, sanatçı bir siyasi-iktisadi aktör gibi davranmakta, "gerçek"i ve "yerli"yi anlatmak derdiyle değil, kendisine siyasal olarak en çok imkân sağlayacak aracı ithal edip, onun kurumsallaşması için mücadele edebilmektedir. Fransa'ya bakmak, Osmanlı entelektüeline bu ithalat imkânını açmıştır. (...) Fransa'yla bu karşılaşma dahilinde Osmanlı'da genelde edebi alanın özelde tiyatro edebiyatı alanının oluşumunu, içerideki estetik varlıkları ve bu varlıkların değerini dönüştüren, bunu yaparken tüketiciye yeni varlıklar tanıtan bir tür sembolik ithalat olarak düşünebiliriz.<sup>23</sup>

Kurt Williams ve Uslu'nun 19. yüzyıl modern Osmanlı tiyatrosunu tartışmaktaki verimli ve kapsayıcı yaklaşımlarını ayrı bir kenara koyarak, Türkçe literatürdeki Molière çalışmalarının iki ana hat üzerinde kurulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Yalnızca bu yazı bağlamında andığımız söz

21 Bu çalışmalara örnek olarak bkz. Emir Ali Şahin, "Molière'in *Scapin'in Dolapları*'na Yapılan İki Uyarılmanın Yerlilik Bakımından Karşılaştırılması: *Dekbazlık-Ayyar Hamza*," *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 11, no. 22 (2021): 45-76; Ece Yassitepe Ayyıldız, "Direktör Ali Bey'in *Ayyar Hamza* Adlı Oyununda Molière Etkisi: Kiproko Kavramı," *MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 5, no. 2 (2022): 392-406.

22 Mehmet Fatih Uslu, *Çatışma ve Müzakere: Osmanlı'da Türkçe ve Ermenice Dramatik Edebiyat* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014).

23 Uslu, *Çatışma ve Müzakere*, 92-93.

konusu çalışmaları göz önünde tutsak bile bu hatların ilkinin, Molière'in modern Osmanlı kültürüne nasıl dahil olduğunun tarihselleştirilmesine, ikincisinin Molière (ve Fransızca edebiyat) ile Osmanlı tiyatrosu arasındaki etki/tesir ilişkisinin yorumlanmasına dayandığını söylemek mümkündür.

O halde tam da burada, yazının girişinde önerdiğim tartışma sorularını detaylandırarak bir kez daha sormak yerinde görünmektedir: Bir tür olarak Molière komedisinin, sadece 19. yüzyıl Osmanlı tiyatrosunun değil, yüzyıl içerisinde farklı türlere (*genres*), dillere, alfabelere içkin bir biçimde hatırı sayılır bir çeşitlilik gösteren modern Osmanlı edebiyatlarının kurulumuna da etki etmesi ve Molière üzerinden, örneğin modern Osmanlı romanlarının kurulumunu düşünmenin hem Molière çalışmaları hem de 19. yüzyıl Osmanlı edebi üretimi için tartışmaya müsait yeni alanlar açması mümkün müdür?

### ***Molière: Orient-Express'in Geç Gelen Yolcusu***

Bir tür kurucu olarak 17. yüzyıl Fransa'sında hem kendi özgün yerini hem de Avrupa tiyatrosundaki yerini sağlamlaştırırsa da Molière'in Doğu'ya toplumsal anlamda açılması yaklaşık iki yüzyıl sonra söz konusu olacaktır. Lakin bu iki yüzyıllık süre zarfında Doğu'nun Molière'i hiç duymamış olduğu yanılıgısına da düşmemek gerekir. Oyunlarının Fransızcadan Osmanlıcaya çevrilmesi ve modern Osmanlı tiyatrosuna uyarlanması 19. yüzyıl başlarına değin bekleyecek olsa da Molière'in esasında 17. yüzyılda Fransa ile eşzamanlı olarak Osmanlı İmparatorluğu'nda da sahnelendiğini biliyoruz. Bu husustaki detaylardan Metin And, "Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi" başlıklı incelemesinde bahsetmektedir:

[Osmanlı'daki] Fransızların tiyatro çalışmaları 1839'dan çok önce başlamıştır. Bu önce elçiliklerde ve zengin yabancıların konaklarında yürütülmüştür. Birçok elçilikte bir küçük tiyatro binası vardı. 17. yüzyılda Fransız Elçisi Marquis de Nointel elçilik binasına İtalya Parma'da[ki] Farnesi tiyatrosunun [Teatro Farnese] bir küçük örneğini yaptırmış, İtalyan Cornelio Magni bu tiyatrodaki temsiller düzenlemiş, Corneille'in *Le Cid*, Molière'in *Le Dépit Amoureux*, *L'École des Maris*, Sganarelle, A. Montfleury'nin *La Femme Juge et*

Partie, Antoine Galland'nın bir farce'ı ile Quatre Trivelins adlı oyunu oynanmıştır.<sup>24</sup>

Kurt Williams'ın aktardığı bilgilere göre Molière 17. yüzyıl Osmanlı'sında Perâda bulunan Fransa Sarayı'nda kendi dilinde sahnelenmiştir.<sup>25</sup> 1673 senesinde *Le Dépit amoureux* (*Küskün Âşıklar*), *L'École des maris* (*Kocalar Mektebi*) ve *Sganarelle ou le cocu imaginaire* (*Hayalde Aldatılmış Koca*) adlı oyunları elçilik aracılığı ile Perâda sahnelense de bu temsillerin çok kısıtlı bir izleyici kitlesiyle ilişkili olduğu aşikârdır.

Öte yandan bu temsillerin mümkün kılınması noktasında doğrudan imparatorluğun modern Batı sanatları ile kurmaya çalıştığı ilişkileneden ziyade Osmanlı ile Fransa arasındaki her türden karşılıklı ilişkileri göz önünde tutmak gerekmektedir. İmparatorlukta 17. yüzyıl sonunda (1699 Karlofça Antlaşması sonrasındaki süreçte) başlayan ve 19. yüzyılda şiddetlenen “modernleşme” gayretleri kapsamında Osmanlı'nın Batı'ya ait kurum ve değerleri ve Batı kültürünü (modern Osmanlı edebiyatı bağlamında özelleştirecek olursak bu, Fransızca edebiyat olacaktır) “ithal” etmiş olduğu noktasındaki tespitler, Batı kültürünün de Osmanlı'dan ya da Doğu'dan neler “ithal” etmiş olabileceği hususunu gözden kaçırmaktadır. Osmanlı'nın 19. yüzyıldaki modernleşme sürecini yalnızca birtakım “Batılı” kavramların ikame edilmesi ile tasvir etme çabası, bu iki aktör arasındaki etkileşimi hesaba katmamaktadır. 19. yüzyılda Osmanlı'ya “ithal” edildiği öne sürülen modern Batı kültürü ve Batılı edebi türler yalnızca tek tarafın (Osmanlı'nın) ihtiyaç ve taleplerine değil, Batı ile Doğu'nun birbirini görme ve anlamaya çalışma pratiğine dayanmaktadır. Bu pratik, gözlerini Batı'ya (yani Fransa'ya) dikmiş bir Osmanlı'yı değil, aynı anda birbirine bakan bir Doğu-Batı tecrübesini içermektedir esasında. Halil İnalçık'ın “Kültür Etkileşimi, Küreselleşme” başlıklı yazısında aktardığı şu hususları hatırlamak, yazının devamındaki kimi tartışmaları anlamlandırmayı kolaylaştıracaktır:

1340'lardan başlayarak 16. yüzyıl sonlarına kadar birçok Türk/Osmanlı elçisi, İtalya ve Fransa saraylarını ziyaret etmişlerdir. Kıyafet ve âdetleri büyük merak uyandıran bu ziyaretler sonucu

24 Metin And, “Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi,” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, no. 2 (1971): 77.

25 Kurt Williams, “Reformlar Çağında Türkiye'de Molière'in Yeniden Yazımı,” 321-322.

bu ülkelerde Türk modası (alla turca, turquerie) başlamıştır. (...) 1797'de Fransa'da ikamet elçisi olarak Paris'e yerleşen Esseyid Ali Efendi hakkında Fransız elçisi Flerbette'in anlattığına göre o zaman "Paris adeta İstanbul mahallelerinden biri haline gel[miştir]." (...) Paris'te XIV. Louis zamanında, Fransızlara genç yaşta Osmanlıca ve Doğu dilleri öğretmek üzere Jeunes de Langues adıyla bir okul kurulmuş, burada yetişen gençler elçi ve konsolosların hizmetine gönderilmiştir. Bu mektebin kuruluşu ile aynı zamanda, Doğu dilleri ve kültürleri üzerinde ciddi bilimsel araştırmaların temeli atılmış olacaktır. Onlardan bazıları Türkçe tiyatro eseri yazmayı [bile] denemişlerdir.<sup>26</sup>

Dolayısıyla modern Osmanlı tiyatrosu ve edebiyatı ile Molière komedisi ve Fransızca edebiyat arasındaki etkileşim önermesi, Osmanlı tiyatrosu ve edebiyatının yalnızca Batı etkisinde geliştiği kabulüne nazaran çok daha işlevsel bir tartışma alanı sunacaktır bize.

Angela Daiana Langone, *Molière et le théâtre arabe (Molière ve Arap Tiyatrosu)* adlı kapsamlı eserinde, modern Arap tiyatrosu bağlamında "godfather of Arab theatre"<sup>27</sup> ("Arap tiyatrosunun manevi Babası") olarak anılan Molière'in, Lübnanlı yazar Marun el Nakkaş (Marun Naqqaş) tarafından nasıl alımlandığının ve ulusal Arap tiyatrosunun böylelikle nasıl kurulduğunun izini dil, din, etnisite, coğrafya gibi hususları da gözeterek sürer. Buna göre Marun El Nakkaş tarafından 1847'de Arapçaya *al-Bahîl* adıyla uyarlanan ve Beyrut'ta sahnelenen *Cimri (L'Avare)*, modern anlamda ilk Arap tiyatro oyunu kabul edilmektedir. Langone, Molière'in sadece Lübnan'da değil Suriye'de, Mısır'da, Tunus'ta, Fas'ta da ulusal tiyatroların kuruluşunda önemli bir figür olduğunun altını çizmektedir.<sup>28</sup>

Bu örneğe dair, "Lübnan'da Ulusun İnşası ve Ortak Tınının Üretimi" başlıklı

26 Halil İnalçık, "Kültür Etkileşimi, Küreselleşme," *Devlet-i 'Aliyye Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar-IV Âyânlar, Tanzimat, Meşrutiyet* içinde (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2021), 116.

27 Bkz. "La place incomparable accordée à ce dramaturge français de la part du milieu théâtral arabe est incontestablement patente, au point que certains encore aujourd'hui peuvent l'appeler «Sidi Molière» ou le considérer comme le «parrain» du théâtre arabe." Angela Daiana Langone, *Molière et le théâtre arabe: Réception moliéresque et identités nationales arabes* (Berlin ve Boston: De Gruyter, 2016), 2.

28 Daha ayrıntılı bilgiler için bkz. Langone, *Molière et le théâtre arabe*.

makalesinde Namık Sinan Turan ise Özdemir Nutku'ya referansla şunları aktarmaktadır:

Suriye, Lübnan ve Ürdün'ü içeren bölgede klasik Arap kültürüne vurgu ve ulusal temaların öne çıkışı 19. yüzyılda olmuştur. Aslında özgün bir oyun olmamakla birlikte ilk modern Arap tiyatro eseri Beyrut'ta oynanmıştı. Marun el Nakkaş (1817-1855) Molière'in *Cimri*'sinden uyarladığı *el Bahil* adlı oyunu 1848'de kendi köşkünde hazırladığı bir sahnede yabancı elçilik temsilcileri ve yüksek memurların önünde oynamıştı. Uyarlama olan bu çalışmada, eklenen Arap özellikleri ve Arapça şarkılar dikkati çekiyordu. Hazırladığı ikinci oyun Binbir Gece Masallarından esinlenen ancak Molière etkisi açıkça hissedilen bir aşk komedisiydi. *Ebu'l Hasan* adlı oyun Arap tiyatrosunun ilk özgün yapıtıydı. Son çalışması da Molière'den bir uyarlamaya dayanıyordu. *Tartuffe'ü El-Hasud* adlı eser içerdiği müzikal pasajlar ve şarkılarla daha çok komik opera türünü anımsatıyordu.<sup>29</sup>

Arap coğrafyasında modern Arap tiyatrosunun kuruluşu hususunda Turgay Gökğöz şu hususların altını çizmektedir:

Modern Arap tiyatrosu Arap ülkeleri arasında Batı ile en fazla temas sağlayan ülke olması hasebiyle ilk olarak Lübnan'da ortaya çıkmıştır. Dönemin şartları nedeniyle tiyatro sanatı Mısır'da gelişim imkânı yakalamış ve Mısır üzerinden Suriye ile Lübnan gibi ülkelere yayılmıştır. Arap ülkeleri arasında Lübnan'da Mârûn en-Nakkâş; Suriye'de Ahmed Ebû Halil el-Kabbânî ve Mısır'da ise Ya'kûb Sannû' gibi isimler tiyatro sanatında öncü isimler olmuştur.<sup>30</sup>

Gökğöz, Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın torunu ve Kavalalı İbrahim Paşa'nın oğlu olan, 1863-1879'da Mısır'ın ilk hıdivi olarak görev yapan Hıdiv İsmail Paşa'nın<sup>31</sup> da modern Mısır tiyatrosunun kuruluş sürecinde etkili isimlerden olduğunu aktarmaktadır. "Mısır'da sergilenen ilk tiyatro oyunu Hıdiv İsmail Paşa'nın teşvikleriyle [Mısırlı bir Yahudi olan] Ya'kûb Sannû'

29 Namık Sinan Turan, "Lübnan'da Ulusun İnşası ve Ortak Tınının Üretimi-Rahbani Kardeşler ve Feyruz," *Ortadoğu Etütleri* 3, no. 1 (2011): 207.

30 Turgay Gökğöz, "Modern Mısır Tiyatrosunda Ya'kûb Sannû' (Ebû Nazzâra) ve Tiyatrocu Kişiliği," *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 23 (2021): 405.

31 Bkz. Atilla Çetin, "İSMÂİL PAŞA, Hıdiv", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ismail-pasa-hidiv> (01.01.2023).

tarafından yazıl[mıştır].”<sup>32</sup> Paşa, “Sannû’u Nil Sarayı’ndaki özel tiyatrosunda gösterimler vermesi için görevlendirmiş, iki temsil oynadıktan sonra, bakanların ve saray erkânının huzurunda burada ona ‘Mısır’ın Molière’i’ sanını vermiştir.”<sup>33</sup>

Molière’in Doğu coğrafyasındaki yolculuğuna bir diğer örnek de Azerbaycan tiyatrosu ve Mirza Feth Ali Ahundzade’dir (1812-1878). Metin And bu hususta şunları aktarır:

Hemen her ulus, Molière’i öylesine benimsemiştir ki, ona bir Fransız’dan çokkendi bir ulusal yazarı gözüyle bakmış, benimsemiştir. XIX. yüzyılda bizim gibi Batı örneğinde bir tiyatro kurma çabasına girmiş hemen bütün ülkelerde, özellikle İslam ülkelerinde Molière başlıca kaynak ve örnek olmuştur. Nitekim Azerbaycan uyanış edebiyatının öncüsü Mirza Feth-Ali Ahundzade’nin eserleri özgün olmakla birlikte, belirli bir Molière etkisinin izlerini göstermekte, öyle ki kendisine “Azerbaycan’ın Moliere’i” denmektedir.<sup>34</sup>

And’ın aktardıklarına göre Ahundzade’nin modern tiyatroya dair girişimleri sadece Azerbaycan ile sınırlı kalmamış, eserlerinin Farsçaya çevrilmesi modern İran tiyatrosunun kurulumunda da rol oynamıştır:

İran’da Batı örneğinde tiyatro XIX. yüzyılın ikinci yarısında Ahundzade’nin eserlerini Farsça’ya çevirmekle başladı; gene ilk denemeler Molière uyarlamaları [ile] yapıldı. Örneğin 1869’da Habib İsfahani *Le Misanthrophe*’u *Güzariş Merdümgiriz* adıyla çevirdi; gene aynı yıllarda Muhammet Hasan Han ile İtimad el-Saltana *Le Médecin malgré lui*’yi *Tabib İcbari* başlığı ile uyarladılar. Batı örneğinde Arap tiyatrosu da Molière ile başladı.<sup>35</sup>

Osmanlı İmparatorluğu özelinde düşünüldüğünde ise Feraizcizade Mehmed Şakir’i (1852-1911) “Metin And, Cevdet Kudret gibi tiyatro tarihçisi ve edebiyat eleştirmenleri, oyunlarındaki Molière etkisine dikkat çekerek, ‘Türk Molière’i’ olarak nitelendirmiştir.”<sup>36</sup>

32 Gökğöz, “Modern Mısır Tiyatrosunda Ya’Küb Sannû’”, 407.

33 Gökğöz, “Modern Mısır Tiyatrosunda Ya’Küb Sannû’”, 414.

34 And, “Türkiye’de Molière,” 51.

35 And, “Türkiye’de Molière,” 51.

36 Koyun, “Molière ile Feraizcizade Mehmet Şakir’e Ait Oyunların Karşılaştırılması”, vi.

## *Diller, Alfabeler, Sahneler Arası Bir Serüven: Molière Osmanlı'da*

Molière'in 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'ndaki serüvenine dair sunulan ilk tarih 1813 senesidir. Kurt Williams ve Şengül, And'a referansla Molière'e Osmanlı'da isnat edilmiş ilk metnin H.A.G. Antimosyan'ın Ermeni harfli Türkçe *Zoraki Tabib* (*Le Médecin malgré lui*) çevirisi olduğunu belirtmektedir.<sup>37</sup> Öte yandan çalışmasının devamında Kurt Williams, "Çeviriler Çağında Molière'in Türkçe Çevirileri (1869-1882)" tablosunda *Le Médecin malgré lui*'nin ilk çevirisinin 1849'da *Zorla Hekim* ismiyle B. Kasbar Tüysüz tarafından yapıldığını gösterir.<sup>38</sup> Günil Özlem Ayaydın Cebe ise tezinde yer alan "19. Yüzyılda Basılmış Türkçe Tiyatro Oyunları Tablosu"nda 19. yüzyıldaki ilk Molière çevirisinin *Zorla Hekim* adı ile 1849'da K. Tüysüzyan tarafından yine Ermeni harfli Türkçe olarak yapıldığını belirtir.<sup>39</sup>

Anna Stavropoulou, "Translation as Geographical Relocation: 19th-Century Greek Adaptations of Molière in the Ottoman Empire" başlıklı makalesinde, Konstantinos Oikonomos'un (1780-1857) 1816'da İzmir'de (Smyrna) görev yaptığı sırada *L'Avare*'i (*Cimri*) *Exintavelonis* adıyla Yunancaya çevirip yayımladığını belirtmektedir.<sup>40</sup>

Jennifer Manoukian, "The Dedeyan Publishing House of Smyrna, 1853-1892" başlıklı makalesinde Dikran-Harutyun Dedeyan'ın (1832-1868) *Cimri*'yi Ermeniceye *Akahn* (Ազահն) adıyla çevirdiğini ve bu çevirinin

37 Şengül, "Çeviri ve Tiyatro: Molière Çevirilerinin Türk Tiyatrosuna Etkisi", 81; Kurt Williams, "Reformlar Çağında Türkiye'de Molière'in Yeniden Yazımı", 92. And'ın "Türkiye'de Molière" başlıklı çalışmasına referansla verilen Antimosyan ismini ve 1813 tarihini maalesef ben göremedim. Kurt Williams ve Şengül'ün bu bilgileri And'ın ilgili çalışmasının 50. sayfasına referansla vermesine rağmen, And'ın çalışması çevrim içi kaynaklarda 51-64 sayfaları arasında sunulmaktadır. Bu çevrim içi versiyonda muhtemelen teknik bir hata söz konusudur. Bkz. Metin And, "Türkiye'de Molière," *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, no. 5 (1974): 51-64. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tad/issue/11492/136936> (15.01.2023)

38 Kurt Williams, "Reformlar Çağında Türkiye'de Molière'in Yeniden Yazımı", 316.

39 Günil Özlem Ayaydın Cebe, "19. Yüzyılda Osmanlı Toplum ve Basılı Türkçe Edebiyat: Etkileşimler, Değişimler, Çeşitlilik" (doktora tezi, Bilkent Üniversitesi, 2009), 331.

40 Anna Stavropoulou, "Translation as Geographical Relocation: Nineteenth-Century Greek Adaptations of Molière in the Ottoman Empire," *Imperial Geographies in Byzantine and Ottoman Space* içinde, ed. Sahar Bazzaz, Yota Batsaki ve Dimiter Angelov (Washington, DC: Harvard University Press, 2013). <https://chs.harvard.edu/chapter/9-translation-as-geographical-relocation-nineteenth-century-greek-adaptations-of-moliere-in-the-ottoman-empire-anna-stavropoulou/> (01.01.2023)

İzmir'deki Dedeyanlar Matbaası tarafından 1854, 1863 ve 1881'de yayımlandığını; Aram-Garabed Dedeyan'ın (1824-1901) Ermenice *Tartüf* (Թարթիֆ) çevirisinin de İzmir'de 1874 ve 1882 yıllarında yayımlandığını aktarmaktadır.<sup>41</sup> *Zoraki Tabib* (*Le Médecin malgré lui*) yine Dikran-Harutyun Dedeyan'ın Ermenice çevirisiyle 1854, 1863 ve 1882'de *Agama Pijışg* (Աղամայ բժիշկ) adı ile İzmir'de aynı matbaa tarafından yayımlanır. Molière'in Fransızcadan Ermeniceye çevrilerek çeşitli yıllarda 19. yüzyıl Osmanlı İzmir'inde yayımlandığını bugünkü Ermenistan Milli Kütüphanesi'nin veri tabanı da doğrulamaktadır ve İzmir'de yayımlanmış bu Ermenice çevirilerin kimilerine çevrimiçi olarak dahi ulaşmak mümkündür.<sup>42</sup>

O halde Molière'in 19. yüzyıl Osmanlı'sındaki yolculuğuna dair şunu söylemek mümkündür: Molière, onu Arap harfli Türkçe olarak en fazla çeviren ve uyarlayan isim olan Ahmed Vefik Paşa'nın 1869'daki temaslarına gelinceye değin İstanbul ve İzmir'de Ermeni harfli Türkçe, Yunanca ve Ermenice olarak yayımlanmıştır. Ahmed Vefik Paşa'nın 1869-1871 yılları arasında yayımlanan on dokuz Molière oyunu 1879-1882'de toplam otuz dört kez sahnelenmiştir.<sup>43</sup> Âli Bey, Teodor Kasab, Mehmed Hilmi, Ziya Paşa gibi isimler de yüzyıl içerisinde Molière çevirisi ve uyarlaması yapan diğer yazarlardır.<sup>44</sup> Müslüman Osmanlıların Molière ile kurduğu görece geç temas, Molière oyunlarının sahnelenmesinde de paralellik göstermektedir. Örneğin Türkçe, Ermenice, Fransızca ve İtalyanca oyunlar sahneye koyan Vaspuragan Tiyatro Topluluğu<sup>45</sup> 1860'ların başında İzmir'de Türkçe Molière temsillerini vermektedir.<sup>46</sup> Yani kabaca söyleyecek olursak, Müslüman Osmanlıların 19. yüzyıl başından itibaren imparatorluk sınırları içerisinde farklı diller, alfabeler, sahneler ve izleyiciler arasında kamusal anlamda dolaşan Molière'i neredeyse bir altmış yıl sonra fark edebildiği görülmektedir.

41 Jennifer Manoukian, "The Dedeyan Publishing House of Smyrna, 1853-1892," 12.08.2021. Bkz. <https://www.houshamadyan.org/mapottomanempire/vilayet-of-aydinizmir/literature/printing.html> (01.01.2023).

42 Bkz. <https://nla.am/> (01.01.2023).

43 And, "Türkiye'de Moliere", 53.

44 Ayaydın Cebe, "19. Yüzyılda Osmanlı Toplumı ve Basılı Türkçe Edebiyat," 331-354.

45 Bkz. And, "Tiyatro Toplulukları," 170-189.

46 Molière'in 19. yüzyıl Osmanlı'sındaki Türkçe temsilleri için bkz. Kurt Williams, "Reformlar Çağında Türkiye'de Molière'in Yeniden Yazımı," 317-319.



### ***Osmanlılar Molière'i Neden Çok "Sevdi"?***

Bu yazı bağlamında düşünürsek, sorulması gereken esas soru "Osmanlılar Molière'i neden çok sevdi?" değil, "Molière Osmanlılara ne sundu, onların hangi ihtiyaç ve taleplerine cevap verebildi?" olmalıdır. Bu hususta Şener şunları aktarır:<sup>47</sup>

Molière komedyası, geleneksel Türk güldürülerinden farklı özellikler taşımasına rağmen, kendini bizim seyircimize kolaylıkla kabul ettirmiştir. Aydın beğenisine ters düşmeden ortalama seyircinin gönlünü kazanan ender yazarlardandır Molière. Tiyatro tarihimizde Batı oyun yazarları arasında en çok onun adı geçer. Oyunları Türkçe'ye çevrilen yabancı yazarların başında gelir. Dilimize en iyi uyarlanan oyunlar Molière'inkiler olmuştur.

Molière'e özgü komedi türü geleneksel Osmanlı-Türk güldürü öğeleri ile örtüşmediği halde Osmanlılar neden en çok Molière'e eğilmiş, neden en çok onun oyunlarını çevirip uyarlamışlardır? Molière sadece alımlama ve üretim aşamasında değil, tüketim aşamasında da Osmanlı seyircisinin giderek artan ilgisine mazhar olmuştur. Peki ne yapmıştır da yerel mizah ve güldürü örneklerinden ayrışmasına rağmen kendini bu coğrafyada sevdirmiştir?

Uslu daha önce de andığım çalışmasında, Osmanlı'da 18. ve 19. yüzyılda komediye olan rağbeti "piyasa metaforu" ve "müzakere" kavramı ile tartışır:

Piyasa metaforu ve buna bağlı olarak yazarları bu piyasanın failleri ve metin içeriklerini değiş tokuş araçları olarak düşünmek, dönemin komedilerini anlamak adına zihin açıcı olabilir. Zira, 18. ve 19. yüzyılda komedinin yükselişinin modern piyasanın yükselişiyle azımsanmayacak bir koşutluğu vardır. Osmanlı yazarlarının – özellikle Ahmet Midhat ve Hagop Baronyan'ın– etkilendiği Fransız ve İtalyan komedileri genel olarak gündelik hayatın ve bunun en önemli unsuru olarak ticaretin işin içine karıştığı metinlerdir. (...) Klasik komedinin [Osmanlı'daki] dönüşen ekonominin yarattığı yeni kamusal alanı yansıtan bir yapı olduğu düşünülebilir. (...) Komedi, Osmanlı'nın bu karmaşık yüzyılında modern kamusal alanda

47 Şener, "Molière ve Türk Komedyası," 25.

devinen Osmanlı toplumunun (piyasasının) öznelerinin müzakere (pazarlık) süreçlerini yansıtan bir türsel araç olarak düşünülebilir.<sup>48</sup>

Molière komedisinin 19. yüzyıl modern Osmanlı edebi üretiminde açtığı imkân alanlarını Uslu'nun müzakere ve değiş tokuş (takas) tespitleri üzerinden düşünmek ikna edici görünmektedir. 18. yüzyıl başından itibaren dikkatini Batı'ya çeviren (daha doğrusu çevirmek zorunda kalan) Osmanlı, 19. yüzyıldaki reformlar silsilesi ile modernleşen toplumun her safhasında şiddetli bir dönüşüm sancısı yaşamaktadır. Doğu'ya ve Osmanlı'ya özgü edebi türler, bireysel ve toplumsal bağlamlarda ortaya çıkan, yüzyıla özgü taze gündemlerle bir bağ kuramamakta, bunun sonucu olarak da hem yazarlar hem de okur ve izleyici kitleleri sanatsal türlerde kendi duyularını yansıtmakta daha başarılı buldukları Batılı edebi türlere rağbet göstermektedir. Burada, 19. yüzyıl Osmanlı'sında dönüşen ve değişen sanatsal türlerin bir anda ortaya çıkıp geleneksel türleri unuttuğunu anlamamalıyız. Lakin Uslu'nun da dikkat çektiği gibi "Osmanlı 19. yüzyılı büyük bir küreselleşme yüzyılıdır. İmparatorluğun dış ticaret hacmi yüzyıl boyunca yaklaşık 10 kattan fazla artmış, liman kentleri hızla metropolleşmiş ve hem küresel hem yerel bazlı yeni ticaret ve toplumsal iletişim alanları açılmıştır."<sup>49</sup> İşte tam bu noktada, komedi türü bir tercihten öte bir ihtiyaç hali olarak ortaya çıkan "toplumsal iletişim alanları"nın doldurmakta son derece işlevsel görünmektedir. "Bu bağlamda milliyetçiliklerin karşısına küreselleşmenin ve piyasanın müzakereyi öne çıkaran tavrı dikilmişse, melodramatik muhayyilenin ayıran ve kapatan ahlakçılığının karşısına da komedinin müzakere ve pazarlık etmeyi ve bunun sonucunda bir değiş tokuşta anlaşmayı benimseyen tavrı dikilmiştir."<sup>50</sup>

Ben de bu noktada Uslu'nun çıkarımlarının bir adım daha ötesine geçerek, komedi türünün 19. yüzyılda Osmanlı edebiyat üreticilerine (yazarlar, çevirmenler, yayıncılar vs.) ve tüketicilerine (okurlar, izleyiciler, eleştirmenler vs.) açtığı yeni ve son derece verimli müzakere alanlarının bütün bir 19. yüzyıl Osmanlı romanı için de geçerli olduğunu ileri sürüyorum. Tiyatro metinlerinin yanı sıra 19. yüzyıl modern Osmanlı

48 Uslu, *Çatışma ve Müzakere*, 181-183.

49 Uslu, *Çatışma ve Müzakere*, 182.

50 Uslu, *Çatışma ve Müzakere*, 183.

romanının –birbirinden oldukça farklı motivasyonlara içkin olsalar da– her türden pazarlıklar, takaslar, değiş tokuşlara dayandığını ve hemen hepsinin bir müzakere süreci içerdiğini önermek istiyorum.

Molière komedisi bağlamında düşündüğümüzde 19. yüzyıl modern Osmanlı edebi üretiminde komedi vasıtasıyla tebarüz etmesi kolaylaşan kimi motiflerin, yüzyıl içerisinde üretilmiş hemen her kurmaca metinde (ama özellikle roman türünde) farklı veçhelerde görülebileceğini söylemek büyük bir iddia olmayacaktır. Bugün Türkçedeki ilk modern roman kabul ettiğimiz Hovsep Vartanyan'ın *Akabi Hikâyes'i*nden (1851) başlayarak, yüzyılın en çok incelenmiş metinleri olan *Taaşşuk-ı Tâlât ve Fitnat*'ı (1872), *Felâton Bey ile Râkım Efendî*'yi (1875), *İntibah*'ı (1876), *Sergüzeşt*'i (1888), *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*'yi (1892) ya da *Araba Sevdası*'nı (1898) düşünelim örneğin. Arap harfli Türkçe yayımlanmış romanların yanında 19. yüzyıl Osmanlı'sında yayımlanmış Ermeni harfli Türkçe ve Karamanlıca (Yunan harfli Türkçe) romanları da hesaba katalım. Bu metinlerde ayrı ayrı ya da ortak görebileceğimiz kimi müzakere alanlarının, örneğin Molière'in *Cimri*'sinde de karşımıza çıktığını görüyoruz: Kuşaklar ya da iktidar güçleri arasındaki süreçleri müzakere eden baba-oğul motifi; modern, sağlıklı, seküler, iyi ahlaklı ve eğitilmiş toplumlar inşa edebilmenin yegâne yolu olarak sunulan evlilik ve modern aile motifi; mahrem ve harem kavramlarına sahip bir toplumda kadın ile erkeğin, kamusal ile özel alanın ilişkisini müzakere eden aşk ve sevme motifi; emek gücüyle elde edilmiş, hak edilmiş kazanç ile emeksiz sahip olunmuş (ve bu yüzden bir şekilde yitirmeye mecbur olunan) mirasın ya da sermayenin müzakere alanını kuşatan para ve ticaret motifi; her türlü aşırılığın bireyi “kötü” bir sonuca sevk edeceği inancına sahip, insan tabiatının her türlüşününün müzakere edilebildiği ahlakçılık motifi...

Molière oyunlarından iki yüzyıl sonra, başka bir kültürel dünyada üretilmiş edebi metinlerin basitçe *Cimri*'den etkilendiğini söylemiyorum elbette. Burada dikkat çekmek ve tartışmaya açmak istediğim husus, Uslu'nun 19. yüzyıl Osmanlı toplumu ile komedi türü arasındaki ilişkilenebilirliği anlayabilmek yolunda getirdiği öneriyi daha geniş çapta ele alabileceğimiz olmamızdır.

Şener'in vurguladığı gibi Osmanlı-Türk "güldürü sanatının *evrimini* inceleyecek olanlar bu evrim içinde en önemli değişimin Molière tarzının uygulanması ile meydana geldiğini göreceklendir. Yerli oyun yazarlarımız, başarılı oyunlarını, klasik Batı sanatının ürünü olan komedyâ nitelikleri ile kendi kültürümüzün ürünü olan halk güldürü özelliklerini *kaynaştırabildikleri zaman yazmışlardır.*"<sup>51</sup> Dünya görüşü 19. yüzyılın konjonktürüne içkin bir evrim geçiren Osmanlı toplumu, dahil olduğu yeni anlayış ve duyuş biçimleri ile ilişkilerini (Uslu'nun önerisi ile düşünecek olursak) onunla müzakere edebildiği ve kaynaşabildiği oranda kurabilmiştir.

Yüzyıl içerisinde Molière'e olan rağbet, yalnızca Molière tarzının birtakım teknik ve kurgusal unsurlarından ya da Osmanlı toplumunun Frankafon olmasından değil, Molière'in Osmanlı bireylerine yüzyılın olanakları ve öznelere ile müzakere edebilme potansiyelini gösterebilmesinden kaynaklanmaktadır. Bir imparatorluk öznesi olan Osmanlı bireyleri, yüzyılın kendilerine açtığı yeni imkân alanları ile iletişim kurabilecek zemini görmüşlerdir Molière'de. Bu sebeptendir ki Molière, geleneksel sahne sanatlarından çok daha fazlasını sunmuştur seyircisine. Geleneksel sahne sanatlarında görülen kimi aşırılıklar, tesadüfe dayalı hikâye kurulumları, bireyin kusurlu ya da noksan taraflarını öne çıkaran alaycılık ve eleştiri Molière'de de görülmektedir; lakin bir temel farkla: Molière bütün bu unsurları nihayetinde bireye ve topluma temas ederek, onunla güncelle dayalı iletişim kurarak mümkün kılmaktadır.

Osmanlı-Türk geleneksel sahne sanatlarında güldürmek, eleştirmek, alay etmek, oyun oynamak, eğlendirmek gibi birtakım pratikler öne çıkarken Molière'de bu pratikleri tecrübe eden birey ve toplum öne çıkar. Tam da bu sebeple Molière 19. yüzyıl Osmanlı seyircisi için karşı koyulamaz bir cazibeye sahiptir, zira Osmanlı bireylerinin artık eylemin kendisine değil, o eylemi tecrübe eden bireyi ve bu bireyin yüzyılın yeni iletişim araçları ile kurabileceği muhtemel ilişki biçimlerini görmeye ihtiyacı vardır. Bu sebeple komedi, 19. yüzyıl Osmanlı edebi üretiminde romantizm ve realizmin sunduğu imkânlardan fazlasını vaat etmiştir yazar ve okurlara. Dahası, bugün sıklıkla romantizm ve realizm sınıflandırmasına tabi tuttuğumuz 19. yüzyıl modern Osmanlı edebiyatında komik, romantiği ve realisti de

51 Şener, "Molière ve Türk Komedyası," 26. İtalikler bana ait.

etkilemiş, onları dönüştürmüştür. Komedideki işlevselliği fark eden Osmanlı yazar ve çevirmenleri, bu işlevselliği sadece tiyatro oyunlarında değil, hikâye ve roman gibi diğer türlerde de inşa etmek istemişlerdir. Molière'i sadece 19. yüzyıl Osmanlı tiyatrosu özelinde değil, bütün bir modern edebi üretim ile birlikte düşünmeyi teklif etmemin sebebi budur. Şarklılar ya da Osmanlı Molière'i çok sevmemiş, Molière kendisini onlara türlü saiklerle sevdirebilmeyi başarmıştır. Bu iki özne arasındaki ilişkilene, birinin diğerine tesir etmesi ya da birinin diğerini edilgen kılması biçiminde değil, bu iki öznenin müzakeresi şeklinde okunmalıdır.

# TEODOR KASAP'IN MOLIÉRE ADAPTASYONLARI: *PİNTİ HAMİT* VE *İŞKİLLİ* MEMO

Seval Şahin

## *Giriş*

Osmanlı edebiyatında siyasi hiciv türünü yaratan Teodor Kasap üretken, muhalif bir yayıncı, yazar ve oyun yazarıydı. *Diyojen*, *Çingiraklı Tatar* ve *Hayal* dergileri ile *İstikbal* adlı bir gazete çıkardı; bu dergilerin hepsi çokdilliydi. Gündelik hayatın ayrıntıları üzerine kafa yorduğu bu süreli yayınlarda, mizahi ama hicivli bir üslupla basını eleştirdi ve çarpıcı bilgiler ortaya koydu. Namık Kemal, Ziya Paşa, Ebüzziya Tevfik, Direktör Âli Bey gibi dönemin önde gelen aydınları da Kasap'ın yayınlarına yazar olarak katıldılar. Kasap, tiyatro üzerine hatırı sayılır sayıda makale kaleme aldı ve geleneksel Osmanlı tiyatrosunun modernleşmesinden yana oldu. Molière'in *Pinti Hamit* (*L'Avara*) ve *İşkilli Memo* (*Sganarelle ou le cocu imaginaire*) adlı oyunlarını adapte etti.

## *Tavlasun'dan Garibaldi Savaşına*

Teodor Kasap (Théodore Cassape) 1835 yılında Kayseri'nin Tavlasun Kasabası'nda, kalabalık bir ailede dünyaya gelir. Babası Kayseri'nin tanınmış esnaflarından manifatura tüccarı Sefer (Serafım) Kasapoğlu'dur. Babasının ölümünden sonra aile zor durumda kalır ve Teodor Kasap hayallerinin şehrine, İstanbul'a gelir (1846).

"3 Mart 1856 tarihli pasaportunda adı Todori Sakar şeklindedir."<sup>1</sup> İstanbul'da Kapalıçarşı'da Astarcılar Hanı'nın en alt katında, Kayserili bir Rum tüccarın

---

1 Turgut Kut, "Teodor Kasap," *TDV İslam Ansiklopedisi*, c. 40 (İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 2011), 473.

yanında çıraklığa başlar. Bir yandan da Kuruçesme Rum Okulu'na devam etmektedir. Kırım Savaşı sırasında (1853-56) çalıştığı dükkâna uğrayan bir Fransız subayı sayesinde Paris'e gider:

Vapurdan İzmir'e çıkan bir Fransız zabiti, bir mağazada bir kumaş beğendi, fakat alamıyordu, mağaza sahibi fazla para istemişti. Mağazada çalışan Rum genci Fransız zabatine aldatılmak istenildiğini fısıldadı. Rum genci, mağaza sahibinin akrabasından Teodor Kasap'tı. Acemistan'da babasını, Arabistan'da da ağabeyini kaybettikten sonra, İzmir'de orta mektebi bitirmiş, akrabasının mağazasında çıraktı. Gencin namusu, Fransız zabitinin tesadüfen hoşuna gitti.<sup>2</sup>

Bu zabıt savaş bitiminde onu yanında Paris'e götürür ve öğrenimine orada devam etmesini sağlar. Burada baba Alexandre Dumas'yla tanışan Teodor Kasap, onun kâtipliğini yapar. Paris'teki bu dönemini yeğeni Lazarides, Hikmet Feridun Es'e şöyle anlatmıştır:

Orada lise imtihanını verdikten sonra Sorbon Üniversitesi'ne girmiştir. Burada nihayet çıkış zamanı imtihanları gelmiştir. İşte Teodor Kasap yetişmesi üzerinde pek büyük tesiri olan meşhur romancı Alexandre Dumas'ya burada rastlamıştır. Alexandre Dumas imtihanlar esnasında da dikkatini çeken bu zeki çocuğun ne milletten olduğunu sormuştur. Kendisine:

— Bir Türk! cevabı verilince alakası büsbütün artmış, Teodor Kasap'ı tebrik etmiştir. Uzun süren arkadaşlıkları burada başlamıştır. Edebiyata son derecede meraklı olan Teodor Kasap bundan pek memnun olmuştur.

Alexandre Dumas mektebi bitirdiği şu anda ne yapmak fikrinde olduğunu kendine sormuş ve Teodor da şu cevabı vermiştir:

— Fransız edebiyatı hakkındaki bilgimi genişletmek istiyorum. Zaten İstanbul'da bir yandan dükkân çıraklığı ederken bir taraftan da çalışırdım. Paris'te de öyle yapacağım. Bir iş bulacağım, bir taraftan da Fransız edebiyatına çalışacağım!

<sup>2</sup> Mithal Cemal Kuntay, *Namık Kemal I-II-III* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2010), 586.

Bu söz üzerine büyük Fransız romancısı, Teodor'a aklından geçmeyen bir teklifte bulunmuştur:

— Benim yanımda çalışır mısınız?

Hakikaten Fransız edebiyatını tetkik için bundan daha güzel, bundan daha harikulade bir fırsat olamazdı. Zaten Alexandre Dumas, Teodor'un hamisi olan yeğeninden de bu Türkiyeli genç hakkında birçok şey işitmişti. İşte Alexandre Dumas'nın kâtipliğine Teodor Kasap bu suretle girmiştir. Epey zaman yanında kaldı. Dumas eserini yazmak üzere Kafkasya'ya giderken Teodor Kasap'ı da birlikte götürdü. Kasap'ın Kafkasya'ya seyahati de böyle olmuştu. 1861-1862 senelerinde büyük bir memleket hasretine tutuldu.<sup>3</sup>

Daha sonra ülkesine geri dönen Teodor Kasap'ın Paris'te Dumas'nın yanında altı-yedi yıl gibi bir süre çalıştığı görülmektedir.<sup>4</sup> Fransız kaynaklarından öğrendiğimize göre Kasap, Dumas'ya 1860'ta Emma gemisiyle çıktığı seyahatte –çok sayıda yakın arkadaşla birlikte–tercüman olarak eşlik eder. Başlangıçtaki plana göre bu gemi, grubu Yunanistan'ın en meşhur tarihi yerlerinin (Korfu, Mora, Yunan Adaları) yanı sıra Osmanlı başkentine, Anadolu kıyıları, Lübnan, Kutsal Topraklar ve Mısır'a götürecektir.<sup>5</sup>

Kasap bu Dumas ile çıktığı bu seyahatte faaliyet halindeki Garibaldi ve devrimcileriyle tanışmıştır.<sup>6</sup> Kasap'ın pasaportundaki vize tarihi 4 Nisan 1860'tır.<sup>7</sup>

Kasap'ın Fransa'ya gidişi ve Dumas ile tanışmasına dair bir üçüncü ve

3 Hikmet Feridun Es, *Tanımadığımız Meşhurlar*, haz. Selçuk Karakılıç (İstanbul: Ötügen Neşriyat, 2009), 285-86.

4 Kuntay, 2 numaralı dipnot: “İstanbul'da 1880'de Rumca olarak on beş günde bir çıkan *Grafikos Kozmos* isimindeki mecmuadan (birinci yıl, s. 203) hülâsaten tercüme: ‘Fransa tarihini romanlarıyla yazan Alexander Dumas père [baba] İstanbul'da çok tanılan, geniş malumatlı ve iyi gazeteci Teodor Kasap'ı yanına hususi kâtip olarak aldı. Teodor Kasap Efendi, Dumas père'in yanında 7 yıl çalıştı. O Teodor Kasap Efendi'yi yanına almakla Yunan fikriyatına kıymet vermiş oldu!’ Tercüme eden: Togo.” (s. 586) Bu açıklamaya rağmen Kuntay bu sürenin on üç yıl olduğunu söylemektedir (s. 586).

5 Kut, “Teodor Kasab,” 474

6 Johann Strauss, “Milletler ve Osmanlıca: Osmanlı Rumlarının Osmanlı Edebiyatına Katkısı (19-20. Yüzyıllar),” *Tanzimat ve Edebiyat* içinde, der. Mehmet Fatih Uslu ve Fatih Altuğ (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2014), 178.

7 Kut, “Teodor Kasab,” 474.



elbette gerçekliğe çok daha yakın olması muhtemel bir başka izahı da bizzat Dumas'nın hatıratında bulmaktayız:

Bir gün garip bir elyazısı ile yazılmış bir mektup aldım; Akdeniz kıyılarında konuşulan nev Fransız lehçede kaleme alınmıştı [...] Bu uzun metni okumaya başlamadan evvel, hemen ilk olarak imzaya göz attım. Yazar kendini Theodore Cassape olarak tanıtıyordu ve ben bu iki ismi de daha önce hiç görmemiştim. Yazar on sekiz yaşında olduğunu, Kapadokya'da Kayseri şehrinde doğduğunu ve Rum doğumlu ama Türk tebaasından olduğunu yazıyordu. Romanım Monte Kristo'yu Yunanca tercümesinden okuyup, benim çok zengin ve kibar biri olduğum kanaatine vardığını da ekliyordu. Bu umutlarla aile efradından bir miktar para toplayıp Fransa'ya gelebilmişti. Yunanca ve Türkçe biliyordu ve bu iki lehçeye bir de Fransızca'yı eklemek emelindeydi. Ve eğitimini tamamlayarak bu arzusunu gerçekleştirmek için bana müracaat ediyordu.

Ona yazdığım cevapta eğitimini kendim tamamlamak için fazla meşgul olduğumu ama beni ziyarete gelirse emellerine nail olmak adına yapılabilecekleri konuşabileceğimizi söyledim. Yunanım ertesi gün kapımda bitiverdi.<sup>8</sup>

Dumas, Kasap'ın "alabildiğine cahil" lakin "öğrenmeye gayet hevesli" biri intibası bıraktığını, bu yüzden de kendisinin, onun Rue d'Assas'da halen beş altı Türkün ikamet ettiği bir pansiyonda kalış masrafını karşıladığını yazıyor. Pansiyonun M. Chastagner adlı sahibi Kasap'a, ayda 90 frank karşılığında ağırlamaya ek olarak bir yıl içerisinde Fransızca öğretmeyi de taahhüt eder. Dumas, bunlar ayarlandıktan sonra "Genç bursiyerin cebine üç beş lui harçlık koydum ve eğitimini olabildiğince çabuk tamamlamasını salık verdim. Ayrıca boş günlerinde müsait oldukça akşam yemeğinde bana eşlik etmeye davet ettim. On beş ay içerisinde Theodore bana beş altı kere yemeğe geldi ve bu süre sonunda sizin benim kadar Fransızca konuşur hale gelmişti" diye devam ediyor.

Dumas'nın hatıratına bakılırsa, bu noktada Kasap "medeni dünyanın

8 Seval Şahin ve Madeleine Elfenbein, "Muhafif Bir Osmanlı Entelektüeli," *Teodor Kasap-Çingiraklı Tatar*, haz. Seval Şahin, Alp Eren Topal ve Stefo Benlisoy (İstanbul: istos yayımları, 2022).

başkentine geliş amacının gerçekleştiğini ve artık Kapadokya'ya dönmek için önünde bir engel kalmadığını” söyleyerek müsaade ister. Şükran borcunu teslim edip, eğer Dumas hayalini kurduğu Yunanistan seyahatine koyulursa kendisine katılacağı sözünü verir.

Aradan birkaç yıl geçer ve Dumas, Rusya ve Kafkasları gezdiği bir seyahatten döndükten iki ay sonra, 1859 Mayıs'ında tekrar kapısında bitiveren Kasap'ı neredeyse tanıyamaz: “O tüyü bitmemiş ergenin bu sefer Gezgin Yahudi'ninki kadar sakalı vardır.”<sup>9</sup> Kasap, Yunanca, Türkçe ve Fransızca tercüman olarak Dumas'nın maiyetine katılmayı teklif eder, nihayetinde eğitimini ona borçludur. Teklifi kabul görür ve birkaç ay sonra, İtalyan bağımsızlık ve ulusal birlik mücadelesinde dostu devrimci yurtsever Giuseppe Garibaldi'ye destek için sefere çıkan yazara eşlik eder.

Teodor Kasap, Paris'te sürgündeki Namık Kemal'le de tanışır ve dostlukları ölene kadar sürer. 1870 yılında çıkan Fransa-Almanya savaşı üzerine İstanbul'a gelir<sup>10</sup> ve burada Fransızca dersleri verir, Mühendishanede Fransızca hocalığı yapar.<sup>11</sup> Bu şekilde devrin entelektüelleriyle tanışmış, bir süre sonra da gazeteciliğe başlamıştır. Fransızca dersleri vermek için devrin ricalinin evlerine girip çıkmaktadır. Bu ziyaretlerden birinde önce Ziya Paşa'yla tanışır, ardından Direktör Âli Bey ve Ebüzziya Tevfik'le. Bu derslerin ona bir diğer faydası da tanıdığı ve evlerinde ders verdiği önemli kişiler sayesinde Tatavla'daki (Kurtuluş) Rum Mektebi'nde Fransızca hocası olarak işe başlamasıdır. İşte tam da bu dönemde gazeteciliğe adım atar.

Kasap, kendi matbaasını kurup önce Rumca O Diogenis, ardından Fransızca Le Diogène'i çıkarır, 24 Kasım 1870 tarihinde de *Diyojen* dergisini yayımlamaya başlar. Galata'da Yeni Cami Caddesi'ndeki Zincirli Han'da basılan *Diyojen*'de Direktör Âli Bey, Menâpirzâde Nuri, Ebüzziya Tevfik ve Namık Kemal gibi devrin önde gelen kalemleri yazılarını imzasız olarak, mizahi bir dille yayımlamışlardır. Muhalefeti sebebiyle dört kere tatil edilen dergi, sonunda 10 Ocak 1873'te 183. sayısını çıkarır ve tamamen kapatılır.

*Diyojen*'in kapatılmasının ardından Teodor Kasap 5 Nisan 1873 tarihinde

9 Kuntay, *Namık Kemal I-II-III*, 589.

10 Hikmet Feridun Es, Kasap'ın İstanbul'a dönüşünü 1861-62 olarak verir.

11 Kuntay, *Namık Kemal I-II-III*, 589.

*Çingiraklı Tatar*'ı çıkarır, ancak bu dergi de 29 sayı yayımlandıktan sonra kapatılır.<sup>12</sup> Ardından 30 Ekim 1873'te *Hayal*'i çıkarmaya başlar. *Hayal* de aralıklarla yaklaşık on kere kapatılır ve sonunda Teodor Kasap'ın hapsedilmesine sebep olur; 319. sayısında yer alan ve Kanun-ı Esasi'nin, "Matbuat kanun dairesinde serbesttir" maddesini eleştiren bir karikatür sebebiyle, bir süre daha çıktıktan sonra 368. sayısında tamamen kapatılır. Bu arada karikatür sebebiyle Teodor Kasap'a dava açılmıştır. Dergide davanın alenen yürütülmesinin istenmesine rağmen bu kabul edilmez, ardından dava başlar ve Kasap, Kanun-ı Esasi'yi ihlal etmek suçuyla 4 Nisan 1877'de üç yıllık hapis cezasına çarptırıldıktan sonra hapse atılır.

Kasap, *Hayal*'i çıkardığı yıllarda bir yandan da ilk sayısı 9 Ağustos 1875'te çıkan *İstikbal* adlı günlük bir gazete yayımlamıştır. Gazetede Abdülaziz dönemi ile Abdülhamit döneminin ilk yıllarına dair çarpıcı bilgiler bulmak mümkündür. Özellikle Kanun-ı Esasi meselesine dair çok sayıda yazı yayımlanmıştır. Ali Suavi'nin *Vakit* gazetesinde çıkan ve hürriyet, meşrutiyet fikirlerinden vazgeçtiğini söyleyip padişaha da bu fikirlerin yaygınlaşmaması gerektiğini ifade ettiği makalesine hücum edenler arasında bu gazete de vardır. Kasap'ın Mustafa Fazıl Paşa'nın Nord'daki Abdülaziz'e hitaben yazdığı mektubu tekrar yayımlaması II. Abdülhamit tarafından pek hoş görülmez.<sup>13</sup> *İstikbal*'de Namık Kemal de yazacaktır: "*İstikbal*'de çıkan bende teşekkür ederim. Bir diğer bent daha gönderdim; onu da neşrederseniz, nihayet derecelerde memnun olurum. Matbaanızca imzaya muhtaç ise Ohannes Efendiye müracaat edebilirsiniz. Cesaret ederseniz, benim imzam da işte elindedir."<sup>14</sup>

"Hapishanede Teodor Kasap'ı sık sık ziyaret eden ve *Hayal*'in son muharriri olan Hammer mütercimi Ata Bey, hapishanede Teodor Kasap'ın Türkçeye çalışarak yazmayı öğrendiğini yazar."<sup>15</sup> Teodor Kasap, hapisteyken II. Abdülhamit'in kendisinden *Nâşir* adlı bir dergi çıkarmasını istemesi üzerine bir ara kefaletle salıverilir ve bu fırsattan istifade ederek Avrupa'ya

12 Bkz. Şahin, Topal ve Benlisoy, *Teodor Kasap-Çingiraklı Tatar*.

13 İhsan Sungu, "Teodor Kasap," *Müteferrika*, no. 14 (1999): 40.

14 Kuntay, *Namık Kemal I-II-III*, 595.

15 Sungu, "Teodor Kasap," 40.

kaçar.<sup>16</sup> Fransa, Cenevre, Napoli ve Londra arasında dolaşır. İlk gittiği şehir olan Paris'te padişah karşıtları tarafından oldukça hoş karşılanmıştır:

Bundan sonra Teodor Kasap'ı Paris'te görüyoruz. Türkiye'nin Mazisi, Hali ve İstikbali adında Fransızca bir eser yazıp neşrediyor. Paris'e gelmesinin sebebi de burada muhalif birçok vatandaşlar bulmak, onlarla haşır neşir olmaktır. Cebinde de beş parası yoktur. Paris'teki muhalifler onu pek iyi karşılıyorlar. Lakin Fransızca yazdığı eser İstanbul'u çileden çıkartacak derecede sinirlendiriyor. Saray, Fransa hükümetine müracaat edip Teodor Kasap'ı alelade bir hapisane kaçağı olarak istiyor. Fransa hükümeti onu birdenbire vermiyor amma kulağına da: Buradan sıvışsanız fena olmaz! tarzında fısıldıyor.

Ondan sonra Teodor Kasap'ı beş parasız olarak birçok Avrupa şehirlerinde dolaşırken görüyoruz. Nihayet Napoli'de karar kılıyor. Ve en parasız bir gününde büyük bir caddeden geçerken en yüksek otelin kapısında bir ses iştiliyor:

— Kasap Efendi! Kasap Efendi!

Kendisini memlekette olduğu gibi efendi diye çağırın bir ses! Aman? Kim olabilir ki? Dönüp bakıyor. İsmail Paşa (Mısır Hıdıvi) gülümseyerek kendisine bakmakta. İsmail Paşa onu omuzlarından tutuyor ve kendisini o en muhteşem otelin yemek salonuna götürüyor. Yemekte İsmail Paşa bütün inkılapçılardan, Namık Kemal'den, Ziya Paşa'dan bahsediyor. En nihayetinde de:

— Seni ele geçirdikten sonra dünyada bırakmam Kasap Efendi! Napoli'de kalacaksın. Ve burada çalışacağız. Burada Türkçe gazete çıkaracaksın. Makine, matbaa, kâğıt ne istersen iste, hepsi benden!

Teodor Kasap:

— Nasıl olur? Ailem, İyuliya, çocuklarım?

— Hiçbirini düşünme, bana itimat et!<sup>17</sup>

Sonrasında Teodor Kasap, Ali Şefkâti'yle birlikte 1881 yılına kadar Napoli'de

<sup>16</sup> Sungu, "Teodor Kasap," 40.

<sup>17</sup> Es, *Tanımadığımız Meşhurlar*, 298-99.

*İstikbal* gazetesini yeniden çıkararak Abdülhamit'e karşı muhalif bir yayın faaliyeti sürdürür. 1879'da görevden alınınca İtalya'ya gitmek zorunda kalan Hıdiv İsmail Paşa, burada hilafet konusunun işlendiği bazı yayınlara para desteği vermiştir; "Mesela Napoli Konsolosu Ferro'nun verdiği bilgiye göre Hıdiv İsmail, *İstikbal* isimli bir gazetenin yayımlanması için maddi katkıda bulunmaktadır."<sup>18</sup>

Kasap'ın karısının Abdülhamit'e Ebüzziya Tevfik aracılığıyla başvurusu üzerine affedilip 1881'de ülkeye geri dönmesine izin verilir. Önce sarayda padişahın esvapçıbaşı İsmet Bey'in odasına muavin olan Kasap, ardından da saray kütüphanecisi olarak çalışmaya başlar. Ayrıca Bulgarca *Zvinçatiy Glumço* (Zilli Avanak, 1873), *Şutos* (Şakacı, 1873-1874), *Kosturka* (Paslı Bıçak, 1874) adlı mizah gazetelerinin de sahibidir.<sup>19</sup> Saray kütüphaneciliği görevini 5 Haziran 1897'deki ölümüne kadar devam ettirir:

Fener-Rum Ortodoks Patrikhanesi ölüm kütük defterine göre (s. 430) Theodoros Serafim Kasapis 5 Haziran 1897'de İstanbul'da öldü. Cenazesi Beşiktaş, Yenimahalle Şerbethane Sokağı'ndaki evinden kaldırıldı, ayini Beşiktaş Meryem Ana (Panagia) Kilisesi'nde icra edildi.<sup>20</sup>

Teodor Kasap, uzun yıllar Türkçe edebiyatı etkileyen ve Ahmet Mithat Efendi'nin Hasan Mellah adlı romanına esin kaynağı olan Alexander Dumas'nın Monte Cristo Kontu'nun ilk çevirmenidir. Eser önce *Diyojen*'de 11 Kasım 1872-1 Mayıs 1873 yılları arasında (sayı 66-123) tefrika edilir, ama bu tefrika tamamlanmaz; ardından altı büyük cilt halinde kitap olarak yayımlanır. Ahmet Midhat Efendi'nin matbaasında basılmıştır.

### ***Pinti Hamit ve İşkilli Memo***

Hayatı boyunca geleneksel halk tiyatrosuna taraftar olan Kasap, Molière'den *Pinti Hamit* (İlk basım 1873, ikinci basım 1908) ve *İşkilli Memo* (İlk baskı 1874, ikinci baskısı *Tam Müstebid yahut İşkilli Memo* adıyla 1908) adlı

18 Hayrettin Pınar, *Tanzimat Döneminde İktidarın Sınırları-Babiâli ve Hıdiv İsmail* (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2012), 152.

19 Kut, "Teodor Kasap," 474.

20 Kut, "Teodor Kasap," 474.

eserleri adapte eder. İlki L'Avaradan, ikincisi *Sganarelle ou le cocu imaginaire* adlı bir perdelik manzum piyesten uyarlanmıştır.

*Pinti Hamit* ilk defa 6 Nisan 1873'te Gedikpaşa Tiyatrosu'nda oynanır ve çok beğenilir.<sup>21</sup>

Pinti Hamit çıktığı sırada Abdülhamit şehzadedir ve pintiliği de halk arasında konuşulan bir özelliğidir. Bu sebeple piyesin adı ve göndermesi şehzadeyi oldukça rahatsız eder. Bu piyes adeta bütün İstanbul'u heyecanlandırmıştı. Bu dedikodular saraya, o zaman Murat'tan sonra ikinci şehzade olan Abdülhamit'in kulağına kadar gidiyordu. Esasen Namık Kemal ve Ziya Paşa'yla birlikte koyu bir Murat taraftarı olan Teodor Kasap'ın bunu bilhassa yazdığına dair umumi bir kanaat uyanmıştı. Lakin Teodor Kasap'ın hiç aklından geçmeyen bir iş oldu. Abdülaziz'den sonra Murat'ın tahta çıkıp inmesi adeta göz açıp kapayacak kadar kısa bir zamanda geçti. Abdülhamit padişah olunca Pinti Hamit tiyatrosunu yazan Teodor Kasap soluğu Paris'te aldı. Halbuki yazdığı piyes Moliére'den adapte idi. Diyojen'in muharriri Direktör Âli Bey'le bütün Moliére'i adapte etmeyi düşünmüşlerdi.<sup>22</sup>

Kasap'ın oğlu, *Diyojen*'in İsmail Habibe Sevüğe gönderdiği mektupta konuya dair açıklamalar getirir:

Pinti Hamit piyesi basılıp satıldıktan ve ilanları da yapılarak tiyatro binası baştan başa dolduğu sırada, sonradan Reji komiseri olan Nuri Bey, şehzade Abdülhamit namına Teodor Kasap'a gelip bu ismin değiştirilmesini ve değiştirmese hakkında hayırlı olmayacağını söylemiş. Halbuki basılıp satılmış ve ilanları yapılmış bir piyesin son dakikada isminin değiştirilmesinden bir fayda çıkmayacağı tabii idi.<sup>23</sup>

Çingirak gazetenin değil Tatar'ındır eğer gazeteye Çingirak

21 "Pinti Hamid komedyası Safer'in dokuzuncu Pazar günü akşamı, yani Pazartesi gecesi Gedik Paşa Tiyatrosu'nda oynanacakmış. Tuhaf ve eğlenceli bir oyun olduğundan seyretmek ve eğlenip gülmek için ben teşrif edeceğim. İsterseniz siz de teşrif buyurun. Bir de orada güleşürüz. Ben sizin teşrifinizden memnun olursam siz de oyundan hoşnut olursunuz ya! Ben dün provasını seyrettim; pek hoşuma gitti." (*Çingiraklı Tatar*, 5 Nisan 1873)

22 Es, *Tanımadığımız Meşhurlar*, 292.

23 İhsan Habib Sevük, *Tanzimattan Beri I* (İstanbul, 1940), 218.

takılabilse değil bir tane, bir dizisini Basiret'e asmalıydı.

... çünkü ilk nüshasında Pinti Hamit unvanlı bir oyunun Gedikpaşada kain Osmanlı tiyatrosunda icra olunacağı ilan olunmuş.

Evet öyle ilan olundu ve oynandı. Hem de teşrife rağbet buyurmuş olan zevatın mazhar-ı tahsini oldu.

Tahkikimize göre bu oyun Fransız lisanında yapılmış ve lakabı da "Hasis" imiş.

Bu ne kadar fetanet? Oyunun hangi lisanda yapılmış olduğunu da biliyor.

Acaba tercümesine himmet buyuran zatın "hasis" tabirini "Pinti Hamit"e tebdil etmesinden muradı nedir, anlayamadık.

Anlayamazsın ya! Neresini anladın ki burasını anlayacaksın.

Hem de İngilizce bir "Kalın Kafalı" oyunu vardır; onu da yakında tercüme edeceğiz. Hele onu hiç anlamayacaksın.

Eğer maksadı bu isim ifrat-ı hissete dalalet eder mülahazası ise...

İfrat-ı hissete dalalet ettiğinden değil ancak misallerle şöhret bulmuş, ismi hissete darb-ı mesel olmuş bir Pinti Hamit vardır da onun için. A Basiret coğrafya falan bilmez isen mesel de mi bilmezsin..?

...şurasını düşünememiş ki "Nikola Petro" namında güruh-ı ehissaya mukteda olmak şerefine nail pek çok ehissa bulabilir.

Nasıl düşünmedim? Düşündüm, ama dediğiniz gibi "Nikola Petro" ismi versem, onun için de niçin İstefan yahut Artin denilmemiş diye itiraz ederseniz diye korktum. Yoksa her millette hasis vardır... Senin bu yolda müdahenelerine Osmanlılar aldanmaz.

Yine işittiğimize göre bu oyunun mütercimi bir Hıristiyan imiş. İşte o Hıristiyan mösyöye deriz ki Müslümanlar bu misillü hisse-i hasiseden [?] masundurlar. Müslümanlar sehavetle meşhurdurlar.

Evet ama Pinti Hamit hisset ile ma'ruftur.

Binaenaleyh hisseti Hamit'e nispet etmesi şüphesiz tercüme ettiği oyunun mealindeki kuvveti giderir.

Oyunun mealindeki kuvveti ha? Acayip, oyunda kuvvet olur muymuş? Bana göre oyun için kuvvet muvvet lazım değil; Basiret matbaasında çark çevirecek değil ya! Hüsn-i kabul kifayet eder, o da hasıl oldu.

Bu halde oyunun lakabını doğrudan doğruya tercüme edeydi daha âlâ olurdu.

Ne çare, artık öyle oldu. İnşallah “Kalın Kafalı” oyununu dediğiniz gibi tercüme ederiz.<sup>24</sup>

*Pinti Hamit*, Teodor Kasap'tan önce Ahmet Vefik Paşa tarafından *Azarya* (1891) adıyla adapte edilir. Bu adaptasyonda Vefik Paşa, Kasap'ın Müslüman bir kadroyu oyununa dahil etmesine karşılık Yahudilerden oluşan bir kadroyu tercih etmiştir. Molière'in oyunundan farklı olarak *Pinti Hamit*'te hizmetkârların sayıca daha az olduğu bir kadroyla karşılaşırız; Lebibe, Keleş, Çalık ve Ramazan Ağa dışında çalışan yoktur. Eserin orijinalinde ise bu sayı daha fazladır. Bir diğer farklılık, oyunun sonuna doğru Mükerrerem Efendi ile Elmas Hanım'ın gerçek babalarını bulmalarıyla sonuçlanan konuşmada deniz kazası geçiren aile Napolili iken bu şehrin *Pinti Hamit*'te İzmir olarak karşılık bulmasıdır. Ayrıca tefecilik yapan *Pinti Hamit*'in Servet Bey'e imzalatmak istediği kâğıtta bulunan eşyalar da iki farklı kültüre denk düşer. Burada nesnelerin eskiliği aynı kalmış, ama kendileri tamamen değişmiştir.

Kasap, nasıl *Pinti Hamit*'i Molière'in *Cimri*'sinden “âdât-ı Türkiye'ye tevfikân tercüme” etmiş ise İşkilli Memo'yu da bir ortaoyunu olarak Türkçeye kazandırır. Eser öncelikle 12 tefrika halinde, 28 Nisan 1874-3 Haziran 1874 tarihleri arasında *Hayal*'in 58-69. sayılarında yayımlanmıştır. Tefrika edilirken herhangi bir imzaya rastlanmazken kitap olarak basıldığında Teodor Kasap'ın adı geçmektedir. Oyunun tefrikasına başlanırken şöyle bir not düşülmüştür:

<sup>24</sup> *Çingiraklı Tatar*, sayı 2, 10 Nisan 1873. Esere *Pinti Hamit* isminin verilmesinde geleneksel tiyatronun da etkisi vardır. *Pinti Hamit*, Fatih devrinde yaşamış ve cimriliğiyle nam salmış bir fıkra tipidir.



45 numaralı nüshamızda orta oyunlarının ıslah ve tervici arzusuyla hazır oyunlardan işe bir ayan ve kabil-i ıslah olan oyunların tekrar tertibine ve milel-i sâirenin en büyük müelliflerinin ibret-engiz ve letafet-amiz olan en meşhur eserlerinden ahz-ı esas edilerek bizce istenilen yolda terkibine idareimizce mübaşeret olduğu beyan ve ilan kılınmış idi. İşte meşhur Moliere'in (*Sganarelle*) namında olan komedyası esas olunarak (*İşkilli Memo*) namıyla tertip edilen bir fasıl orta oyunu bu nüshamızdan başlayarak derç olunacaktır.

*Sganarelle ou le cocu imaginaire*, Molière tarafından 28 Mayıs 1660 tarihinde Théâtre du Petit-Bourbon'da oynanan tek perdelik ve manzum bir komedidir. Oyunda dokuz karakter vardır: Sganarelle, karısı, Lélie, Célie, Gorgibus, La suivante, Gros-René, Le parent ve Villebrequin. Célie ve Lélie birbirine çok âşıktır. Célie sevgilisinin bir portresini kaybeder ve Sganarelle'in karısı onu yerde bulur. Sganarelle karısının elindeki nesneyi görür ve onun sevgilisi olduğunu, "boynuzlandığını" düşünür.

*İşkilli Memo*'da da benzer şekilde dokuz karakter vardır: Veli Baba, (esnaftan), Sümbül Hanım (Veli Baba'nın kızı), Safer Bey (Sümbül Hanım'ın âşığı), Behram (Safer Bey'in uşağı), İşkilli Memo, Kamer Hanım (İşkilli Memo'nun karısı), Burgucu (Sümbül Hanım'ın nişanlısının pederi), Dürdane (Sümbül Hanım'ın dadısı), Kara Baba (Kamer Hanım'ın akrabası). İşkilli Memo'nun karısı Kamer tarafından aldatılması üzerine kurulu oyunda olaylar bir İstanbul mahallesine taşınmıştır ve olay örgüsü Sganarelle'inkiyle bire bir aynıdır. Ancak Kasap, oyunu manzum olarak değil ortaoyunu şeklinde kaleme alır. Nitekim "İşkilli Memo'daki "zampara" Ağa, Osmanlı halk tiyatrosu tiplerini çağrıştırır."<sup>25</sup> Bu dönemde adapte edilen Molière oyunlarında "kişi adlarının Osmanlı halk tiyatrosu kalıplarına uygun hale getirilmesinin yanı sıra, çevirilerin tümünde (özellikle de *Ayyar Hamza*, *Pinti Hamid* ve *İşkilli Memo*'da), tıpkı Karagöz ve ortaoyununda olduğu gibi bir 'mahalle' ortamı yaratılmış; oyun mekânı, bir mahallenin olmazsa olmaz öğeleriyle (tanıdık sokaklar, komşular, esnaf vb.) donatılmıştır. Ayrıca Molière komedileri, Osmanlı-Türk çevirmenlerin elinde yer yer etkileşimli ('interactif') tiyatro özelliği kazanarak seyirciyle söyleşmeği hiçbir zaman

25 Ayşe Banu Karadağ ve Çiğdem Kurt Williams, "Reformlar Çağında Türkiye'de Molière'in Yeniden Yazımı (19. Yüzyılın İkinci Yarısı)," *Humanitas-Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi* 3, no. 5 (2015): 133. DOI: 10.20304/husbd.56736

atlamayan Karagöz ve ortaoyununa yaklaşıır. Söz konusu çevirilerde okurun / seyircinin karşısına çıkan ve kaynak metindekinden daha çok vurgulandığı belli olan söz oyunları, dil cambazlıkları, yanlış anlamalar, şakalar, söze ya da harekete dayalı diğer gülünç öğeler de halk tiyatrosunu anımsatan özelliklerdir.”<sup>26</sup>

Gerek *İşkilli Memo* gerekse *Pinti Hamit*, eserin kapak kısmında da görüldüğü gibi “âdât-ı Türkiye’ye tevfikân”, yani Türkiye’nin âdetlerine uygun bir şekilde tercüme edilmiştir. Nitekim Kasap, tiyatro konusunda geleneksel tiyatronun ıslah edilmesi taraftarıdır. Ona göre geleneksel tiyatronun eskidiği, zamana uyamadığı, hatta bazı yazarların iddia ettiği gibi ahlakı bozduğu gibi düşünceler doğru ise de bu tiyatronun ıslahıyla modern bir tiyatro meydana getirmek mümkündür:

... Memâlik-i İslâmiye’de ve ezcümle İstanbul’da pek az zamana kadar bu icap zuhurî kolu, ortaoyunu, Hayal gibi başlıca isimlerle maruf olan ibret-âmiz lubiyât ile ifa olunurdu. Mürur-ı zaman ve ilavât-ı eyn ü ân ile bu oyunların birçoğu çığırından çıkmış ve tebeddül-i mizac-ı asr ile umumun ragebâtı artmayıp erbâbı da bu yolda feda eylediği vaktin ivaz ve mükafatına layıkıyla destres olamadığından giriftâr-ı fütur olmuştur. Bu oyunlar ise vaktiyle ahlak-ı mahalliye üzerine tesis olunmuş bulunduğundan biz ibret ve zevki yine bilislah bunlarda aramaklığımız lazım ve zaruridir.”<sup>27</sup>

Teodor Kasap, geleneksel tiyatronun ıslah edilmesini desteklediği kadar, ülkenin geleneklerine uygun bir şekilde tercüme edilmeyen oyunların oynandığında halk üzerinde kötü etki bırakacağını ve bu şekilde bu oyunların tiyatronun gelişimine de bir katkıda bulunamayacağını da düşünür: “Biz ortaoyunlarını tiyatroya her cihetle tercih ederek ıslahını arzu eder ve tiyatro idaresi tiyatroculuğa malumat-ı kâfiyesi olan bir adamın yed-i iktidarında bulunmadıkça ortaoyunlarından ziyade ahlak ve âdât-ı milliyemizi ifsad eder itikadındayız.”<sup>28</sup>

26 Karadağ ve Williams, “Reformlar Çağında Türkiye’de Molière’in Yeniden Yazımı,” 133.

27 *Diyojen*, sayı 161, 21 Kasım 1872.

28 *Hayal*, sayı 69, 3 Haziran 1874.

Görüldüğü üzere Teodor Kasap, tiyatroyla ilgili düşüncelerinde geleneksel tiyatrodan beslenmenin taraftarı olan Şinasi, Ahmet Vefik Paşa ve Direktör Âli Bey'le aynı fikirdedir. En uzun soluklu dergisinin adı *Hayal*, Karagöz ve Hacivat için kullanılan bir ifadedir; nitekim dergide eleştiriler Karagöz ve Hacivat'ın ağzından yapılır. *Pinti Hamit* ve *İşkilli Memo*, geleneksel tiyatronun ıslah edilmiş bir şekli olarak karşımıza çıkar.

# TANZİMAT TİYATROSUNDA MOLIÈRE ETKİSİYLE KALEME ALINMIŞ TELİF PİYESLER

**Didem Ardalı Büyükarman**

## **Giriş**

Tanzimat sonrası Osmanlı'da Molière ve komedileri önemli bir yere sahiptir. Molière etkisi Osmanlı tiyatrosuna üç koldan; çeviriler, adapteler ve etkilenmeler şeklinde nüfuz etmiştir. Batı tarzı ilk oyun yazarımız Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* piyesinde bu etki ve izler açıkça görülür. Molière'den çeviriler yapan ve birçok oyunu adapte yoluyla Türkçeye kazandıran bir başka önemli isim de Ahmet Vefik Paşa'dır. Onun izinden giden Feraizcizade Mehmet Şakir de Molière'den adapte oyunlar kaleme alır. Teodor Kasap ise Molière'den yaptığı *Avare* uyarlamasına *Pinti Hamit* adını verir ve bu tipi ölümsüz kılar. Molière oyunlarında öne çıkan cimri karakteri ile hastaları kandıran beceriksiz doktorlar, buluttan nem kapın *Hastalık Hastası* mızımızlar, din tacirleri ve züppeler Tanzimat sonrası yazılan Türkçe komedilerde en çok işlenen tipler olur. Cimri tipini öne çıkaran, Ömer Faik'in *Karı Kocaya Uygun*, Şemsi'nin *Kendim Ettim Kendim Buldum*, Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat'ın *Nedamet*, Salih'in *Kara Talih*, ayrıca hastalık ve acemi doktorlar mesellerine değinen Agop Boranyan'ın *Tiyatro* dergisinde yayımlanan *Kendi Kendine Hekimlik* ile Tefik'in *Letaifte* yayımlanan *Ahmak Herif Hasis Karı veyahut Ölmediğime Ben de Şaşıyorum Hekim de* piyesleri kaleme alınır. Bu makalede Tanzimat yıllarında oyunlar yazmış ancak haklarında çok fazla bilgi sahibi olmadığımız tiyatro yazarları ve onların oyunları üzerinde durulacak ve bu oyunlarda Molière etkileri incelenecektir.

### *Molière ile İlk Temaslar*

Molière sanatının en ayırt edici özelliği insanın her türlü aşırılığını eserinin merkezine almasıdır. Bu aşırılıkların gösterilmesinde temel nedenlerden biri de yazarın içinde bulunduğu toplumun bozulan yapısıdır. Molière için, ahlakçı bir sanatçı olduğu yorumu yapılır.<sup>1</sup> İnsan kusurlarının altını çizmek, seyircinin her zaman hoşuna gitmiştir. Molière de büyüsünü buradan alır. Gelenekli Türk tiyatrosunun da güldürü esaslı olması Tanzimat sonrası Batı etkisinde gelişen Türk tiyatrosunda Molière etkisini artırır. Tiyatro tarihimizde adı en çok geçen Batılı oyun yazarlarından biri Molière olur. Oyunları Türkçeye çevrildiği gibi, en iyi uyarlanan oyunlar da onunkiler olur. Sevda Şener de “Darülbedayi sanatçılarından çoğu ustalıklarını Molière komedyelerindeki rolleri ile göstermişler, bu roller ile ün kazanmışlardır” bilgisini verir.<sup>2</sup>

Molière, Osmanlı’da öncelikle elçilikler sayesinde tanınmaya başlar. Tiyatro tarihimiz açısından Molière ile ilgili ilk bilgileri Antoine Galland’ın *İstanbul’a Ait Günlük Hatıralar* adlı eserinden takip ediyoruz. 17. yüzyılda Fransız Elçisi Marki de Nointel, Cornelio Magni’nin yardımıyla elçilik içinde İtalya’daki Farnesi Tiyatrosu’nun<sup>3</sup> bir benzerini yaptırır. 8 Ocak 1673 günü Fransız Büyükelçisi’nin Venedik Balyosu’na verdiği akşam yemeğinden sonra seyircilere Molière’in *Küskün Âşıklar* ve *Hayali Cuckold* adlı oyunları sunulur. Seyirciler büyükelçilikte çalışanlar, Balyos ve çevresi, çeşitli milletlerin tüccarları, Beyoğlu ve Galata’nın başlıca Rumları ve kendileri için “hassaten vücuda getirilmiş bir amfi tiyatroya yerleştirilmiş kadın cemaatinden” oluşmaktadır.<sup>4</sup>

Tiyatro tarihimiz açısından ilginç bilgiler edinmemizi sağlayan bir diğer oryantalist de Baron de Tott olur. Baron, Kırım konsolosluğu sırasında (1767) Giray Han’ın Molière oyunları ile ilgilendiğini yazar.<sup>5</sup>

1 Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, 2. basım (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), 64.

2 Sevda Şener, “Moliere ve Türk Komedyası,” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, no. 5 (1974): 25-31.

3 Teatro Farnese, İtalya’nın Parma kentinde bir tiyatro binası.

4 Antoine Galland, *İstanbul’a Ait Günlük Hatıralar*, c. 2, der. Charles Schefer, çev. Nahid Sırrı Örik (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1998), 4.

5 Niyazi Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1989), 24-25.

19. yüzyıla geldiğimizde Ermeni Katolik okullarında Ermeni harfleriyle Türkçe pek çok eser yayımlanır. Molière'den H.A.G. Antimosyan, 1813'te *Zoraki Hekim*'i çevirir.<sup>6</sup> Bebek'te Fransız okulunda, Üsküdar'da Odion Boğos Ağa'nın evinde Molière ile birlikte Corneille, Racine ve Voltaire'in eserleri oynanır.

1843'te İstanbul'a gelen Gérard de Nerval, *Doğu'da Seyahat* adlı kitabında Abdülmecit'in sarayda Molière'den bir piyes oynanmasını istediğini ve bu vesileyle Mösyö de Pourceaugnac'ın orijinal dilinde sahnелendiğini yazar. İstanbul'a yine Abdülmecit döneminde gelen Ubcini de Türkiye mektuplarında, 1847'de Sultan'ın Molière'den *Kibarlık Budalası* ile *Hastalık Hastası* oyunları Türkçeye çevirttiğini ve Çırağan Sarayı'nda oynattığını iletir.<sup>7</sup>

Molière'in Osmanlı topraklarında izini *Journal de Constantinople* gazetesinin 11 Ocak 1847 tarihli sayısında yayımlanan haberden de takip ederiz. Bu yazıda, Çırağan Sarayı'nda bir tiyatro bulunduğu, Sultan'ın tiyatroya meraklı olduğu, Saffet Bey'in Molière'den birçok oyunu Türkçeye çevirdiği, saraydaki genç Türk müzisyenlerine rol dağıttığı, giysilerin dikilip Sultan önünde oynandığı, Beşiktaş'ta yaptırılan yeni sarayın da tiyatrosu olacağı duyurulduktan sonra, bir önceki hafta çarşamba günü Sultan'ın önünde *Hastalık Hastası* ile *George Dandin*'in oynandığı, Sultan'ın bu temsile Konstantin Karatodori ile Spitzer adlarında iki doktorunu da çağırıldığı, temsilin yemekten sonra seyredildiği bildirilir.

Levanten bir aileden gelen Adolphe Thalasso, 1857 İstanbul doğumludur. 1884 yılında Türk Tiyatrosu (Le Theatre Turc) isimli eserini basar. 1887'de *Le Moliérist* ve *La Revue Jeune* adlı süreli yayınlarda, Molière ve Karagöz'ü karşılaştıran iki makale kaleme alır. Bu makalelerde Karagöz perdesinde de *L'Avare*'den bazı sahnelere yer verildiğinden, hatta sokakta oynayan çocukların yine bu piyesten bazı sahneleri oyunlarının içine kattığından bahsedilir.<sup>8</sup>

6 Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu* (İstanbul: İş Bankası Yayınları: 1972).

7 Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, 56.

8 Adolphe Talassao, "Moliere en Turquie," "Le theatre turc: Karagheuz," *Moliériste*, no. 105-106 (1887): 257-265/289-295. Ayrıca bkz. Seza Sinanlar Uslu, "Adolphe Thalasso'nun Gözünden Meşrutiyet'in Osmanlı Sanat Ortamına Yansımaları 1908-1914," *Semra*

Tiyatro topluluklarında Molière oyunlarının sıkça oynandığını görürüz. Şark Tiyatrosu'nda da 1862-1863'te Molière'den çeviriler oynanır. Ardından 1868 sonrası Gedikpaşa Tiyatrosu'nda (Tiyatro-i Osmani) sergilenen uyarlama ve çevirilerle Molière, geniş repertuarı tutan yabancı yazarlar arasında yer alır. Ahmet Vefik Paşa'nın, Direktör Âli Bey'in, Teodor Kasab'ın çeviri ve uyarlamalarıyla *Monsieur Pourceaugnac*, *Ayyar Hamza*, *Pinti Hamit*, *Zor Nikâh*, *Zoraki Tabip*, *Tosun Ağa*, *Tabib-i Aşk*, *Don Juan* oynanır.

Diğer taraftan *Levant Herald* gazetesi 5 Ekim 1875 tarihli sayısında Hamdi yönetimindeki Zuhuri Kolu topluluğunun Aksaray'da açılan bir tiyatrodaki Molière benzeri oyunlar oynadığını, tiyatronun içinin iyi donatılmış olduğunu, bir sıra locası bulunduğunu, üç yüz kişi alabildiğini, bir de İtalyan orkestrası bulunduğunu, erkeklerin kadın rollerine çıktığını yazar. Kavuklu Hamdi olarak da bildiğimiz ortaoyunu sanatçısı Hamdi, bir dönem Güllü Agop'la çalışsa da gruptan ayrılarak kendi yolunu çizer. Arkadaşlarıyla birlikte Molière uyarlamaları *Pinti Hamid*, *Zor Nikâhi* ve *İşkilli Memo*'yu sahnelerler.<sup>9</sup>

### ***Tanzimat Tiyatrosunda Molière Etkisiyle Kaleme Alınmış Telif Piyesler***

Açgözlülüğün bu dönemin yazarları tarafından sıklıkla bir insan zayıflığı olarak ele alınması, genellikle Fransız tiyatrosu ve Molière'in etkisiyle açıklanır. Türk edebiyatında cimriliğiyle öne çıkan Pinti Hamid tiplemesine ilk olarak Gelibolulu Mustafa Âli'nin *Teşrifatnâme*<sup>10</sup> adlı eserinde rastlasak da Tanzimat sonrası yazılan oyunlarda Molière'in cimri karakteri, yazarları yoğun şekilde etkiler. Niyazi Akı bu dönem eserlerini karakter komedisi açısından zayıf bulsa da özellikle edebi geleneğimizde Pinti Hamit tiplemesi hem divan edebiyatı şairlerince şiirlerde hem de latifelerde fazlaca kendine yer bulur. Diğer yandan bu özellik Tanzimat sonrası yazılan komedilerde fazlaca kullanılmaz. Sevda Şener de Molière ve Türk komedisini karşılaştırırken Batı komedyasının her şeyden önce bireycilik yönünün

*Germaner Armağanı* (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, 2014), 261-263.

9 Refik Ahmet Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi* (İstanbul: Alfa Yayınları, 2015), 371.

10 İlyas Kayaokay, "A Anecdote Type Stingy Hamit In The Ottoman Literature," *Eurasian Academy of Sciences Social Sciences Journal*, no. 19 (2018): 159-170.

üzerinde durur. Molière bireyin zaafalarını ortaya dökerken aslında toplumun değer yargılarını eleştirir, bireyden yola çıkarak evrensele ulaşır. Tam bu noktada Molière benzeri yazılmış yerli oyunlarda gelenekli tiyatrunun izleri devam eder; bireyin zaafaları kusurları bir derinlik, bir perspektif kazanmaz. Aksaklığın ardındaki toplumsal nedenler irdelenmez.<sup>11</sup>

Tarihsel olarak sıraladığımızda 1874 yılında Tevfik'in *Letaif-i Asar*'da yayımlanan, "*Ahmak Herif Hasis Karı veyahut Ölmediğime Ben de Şaşıyorum Hekim de*" isimli piyesiyle karşılaşırız.<sup>12</sup> Bu oyunda hem cimri karakteri alaya alınır hem de çağdaş doktorların tedavi yöntemleri ile halkın batıl inançları karşı karşıya getirilir. İki perdelik oyun, "millî komedi" ibaresiyle yayımlanır. Böylelikle eserin çeviri ya da telif olmadığı bilgisi okura aktarılır. Oyun dört kişilik olarak tertip edilmiştir. Ayırt edici yanı, cimrilik hasletinin kadın karakter üzerinden kurgulanmasıdır. Hacı Kemsuret bitpazarında esnafılık yapan bir zattır. Akşam evinde rakı içmek ister, karısı Esmâ da rakı mezesi yerine oğullarının hastalığından kalan hapları ziyân olmasın diye sakız leblebisi niyetine ona yedirir. Karısının cimriliğiyle hastalanan Hacı Kemsuret'in dertleri eve çağrılan doktorun gelmesiyle katlanır. Doktorun eczacıya yaptırılması için verdiği reçetedeki haplar yerine, Esmâ para gitmesin diye bu sefer de evdeki kaba kâğıtları hap yapıp eşine yutturur. Makata yapıştırılmak üzere doktorun iletmiş sülükleri ise yanlış anladığı için mindere yapıştırır. En son eşinden kan alması için çağrılan kancıya da ileride tekrar çağırıp para harcamamak için yüz dirhem yerine iki okka kan çektirtir. Hacı Kemsuret'in ölümüyle yüz yüze gelmesine neden olur.

Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat'ın ortaklaşa kaleme aldığı 1876 tarihli *Nedamet*, iki fasıl iki perde olarak tertip edilmiştir.<sup>13</sup> Behlül, faizle geçinen bir tefecidir. Cimriliği uç noktalarda yaşar. Soğuk havalarda bile mangalı yaktırmaz. Konuklarından bir kibrit parçasını bile sakınır. Hizmetçisi Pertev'e aylığını vermemek için bin bir mazeret uydurur. Pertev ise zeki, hakkını arayan, efendisinin zaafalarının farkında olan bir kadındır. Alacakları konusunda Behlül'le yaptığı görüşmenin sonunda ondan borçlarına karşılık

<sup>11</sup> Sevdâ Şener, "Moliere ve Türk Komedyası," 27.

<sup>12</sup> Tevfik, "Ahmak Herif Hasis Karı veyahut Ölmediğime Ben de Şaşıyorum Hekim de," *Letaif-i Asar*, no. 5 (10 Aralık 1290/1874): 34-46.

<sup>13</sup> Hasan Bedrettin ve Mehmet Rıfat, *Nedamet* (İstanbul: Kırkanbar Matbaası, 1292/1876).





(Kancı) - Para sayınız efendim.

(Esma) - Canım ne oluyorsun? Acele edecek ne var? Bir kere iş bitsin o vakit paramı alırsın.  
 Aman ya Rabbi!!!

Letaif-i Asar, 22 Aralık 1874, Ahmak Herif Hasis Karı veyahut Ölmediğime Ben de Şaşıyorum  
 Hekim de, Muharriri Tevfik Efendi, Musavviri Fuad Bey

demiryolu tahvili alır. Bu tahvile büyük ikramiye çıktığını öğrenen Behlül, çirkin olmasına rağmen Pertev'le para için evlenir, ancak oyunun sonunda Pertev'in demiryolu tahlilini teyzesine devrettiğini öğrenmesiyle işler karışır.

1876 tarihli Şemsi'nin bir fasıl bir perdelik piyesi *Kendim Ettim Kendim Buldum*'un<sup>14</sup> cimrisi Zihni, Molière'in Harpogon'una en yakın düşen tiplerdendir. Zihni parasını kavanozda saklar. Sevinç Sokullu, paranın kavanozda saklanıp sonra yitirilmesinin Plautus'un *Çömlek* oyunundan beri Batı komedyalarında yinelenmiş bir motif olduğu yorumunu yapar.<sup>15</sup> Zihni, kızı Makbul'e'yi yaşlı bir berber kâhyasıyla evlendirip ondan almayı planlamaktadır. Diğer taraftan oğlu Rıza'yı da zengin biriyle evlendirmeyi düşünmektedir. Ancak Makbule Mesrur'u, Rıza da cariye Dildar'ı sever. Para gitmesin diye çocuklarının sevdikleriyle evlenmelerine karşı çıkan Rıza'ya karısı Seniye Hanım da itiraz eder. Herkesten gizli kavanozdaki paralarını saydığı bir gün pencereden Mesrur ile Rıza, Zihni Efendi'yi gözetler ve kılık değiştirerek yanına gelip onu şaşırtırlar. Zihni Efendi'yi hırsızlıkla suçlayıp kavanozu alıp kaçarlar. Ailesine parası olmadığını söylerken parasını çaldırıldığını itiraf etmek zorunda kalan Zihni Efendi, tıpkı Harpogon gibi fenalık geçirir. Gençler ise muratlarına ererler.

Ömer Faik'in 1888 tarihli piyesi *Karı Koca Uygun*,<sup>16</sup> İzmir'de geçer. Ana kahramanlar Hisset Baba ve karısı Cemile son derece cimri tiplerdir. Kızları Suphiye'ye ne yemek verirler ne de üstüne başına bir şey alırlar. Kızcağızı rüyasında gördüğü pahalı şeylere bile karışır, kızarlar. Cimrilikleri cahilliklerine karışır. Harcanan paraları biriktirseler beş yüz yılda zengin olacaklarını hesaplayıp ona hayıflanırlar. İçilen kahvenin telvesini kurutup yeniden pişirmeye kalkarlar. Faik adında zengin ve zeki bir genç Suphiye ile evlenmek ister, ancak Hisset Baba ve karısının cimriliklerine karşı bir plan yapar; Hisset Baba'ya kendini ondan bile cimri biriymiş gibi gösterir. Yol yürümez, çünkü ayakxabıları eskiyecektir. Komşuya gitmez, çünkü iade-i ziyarette kahve ikram etmek gerekecektir. Öyle ki yaklaşan kurban bayramını hesaba katar, kuzu ciğeri alıp onu türlü türlü pişirerek bayramı

14 Şemsi, *Kendim Ettim Kendim Buldum* (İstanbul: Kırkanbar Matbaası, 1292/1876).

15 Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, 233.

16 Ömer Faik, *Karı Kocaya Uygun* (İstanbul: Kırkanbar Matbaası, 1305/1888).

geçıştirmeye çalışır.<sup>17</sup> Cimriliğini kanıtlamak için deniz kıyısında bir çöplükte tuttuğu kulübeye aileyi çağırır. Hisset Baba buna rağmen kızına karşılık birçok istekte bulunur. Faik vazgeçtiğini söyleyince de evliliklerine razı olur.

Genel olarak oyunlara baktığımızda yazarların vakaları basit tuttıklarını ve kısa oyunlar yazdıklarını görüyoruz. Paralarını saklamaları ve her an çaldırma korkusu içinde olmaları, çevrelerindeki herkesten şüphelenmeleri, çocuklarına zulümleri cimri tipleri Molière'in cimri karakterine yaklaştıır. İki piyeste ise kadın karakterlerin cimrilikte ileri gittiğini görürüz. Kendi işlerini yürütebilmek için çevrelerine oyunlar oynamaları, yalan söylemeleri cimri karakterlerin ortak noktalarını oluşturur. Cimrileri alt edebilmek için, çevrelerindeki de kılık değiştirip onları kandırmaya ya da oyun kurup alt etmeye çalışır.

Hastalık hastası ve doktorları öne çıkaran oyunlardan, Agop Boranyan'ın *Kendi Kendine Hekimlik* adlı eseri tek perdelik bir komedidir ve 1874'te *Tiyatro* dergisinde yayımlanır.<sup>18</sup> Oyunda doktorlara ve eczacıya güvenmeyen ve türlü hastalıklar uyduran Kâmil Efendi kendini yanlış tedavilerle hasta eder. Kan aldırır, kanı pis kokuyor diye vücuduna sülük tutturur. Aynı anda hem kabız hem de ishal ilacı içer. Vücudu iflas noktasına gelir. İyileşmediği için de hekimleri suçlar.

Tevfik'in *Ahmak Herif Hasis Karı veyahut Ölmediğime Ben de Şaşıyorum Hekim de* adlı komedisinde de hekimlerin önerilerine kulak asmayıp kendi kendini tedavi etme sonucu karşılaşılan ve tedavi yöntemlerinde aşırılığa kaçılması sonucu oluşan durumlar alaya alınır. Tedavi yöntemi olarak en sık sülükle kan alma, eczacıya hap yaptırma görülür. En sık görülen hastalık da kabızlıktır.

Molière'in Tanzimat sonrası tiyatro yazarlarına etkisi sadece komedi oyunlarında kendini göstermez. Namık Kemal'in tarihi dramı *Celaleddin Harzemşah*'ın kahramanlarından Cabir'in son peredeki monoloğu Harpon'un monoloğuyla benzeşir. Yine bir halk dramı olan *Kara Talih*

17 Fuat Köprülü'nün naklettiği Pinti Hamit letaiflerinden birinde, her gün pişirilip suyundan çorba yapılan ve çok pişirmekten ötürü dağılma aşamasına gelen tavuğun hikâyesi vardır. Fuat Köprülü, "Pinti Hamid," *Türkiyat Mecmuası*, no. 2 (1928): 415-416.

18 Agop Baronyan, "Kendi Kendine Hekimlik," *Tiyatro*, no. 8 (1290/1874): 1-2.

piyesinde oğlu Ata'nın eğitimini engelleyen ve sonunda sefil bir hayat sürmesine göz yuman cimri bir baba figürü görürüz.<sup>19</sup> Niyazi Akı da *Fitne-i Şükri* melodramındaki Şükri Ağa karakterini Molière'in *L'Etourdi (Savruk)* piyesindeki Mascarille ile benzeştirir.<sup>20</sup>

Molière komedileri Tanzimat sonrası Ahmet Vefik Paşa, Direktör Âli Bey, Ziya Paşa, Mehmet Hilmi, Teodor Kasap ve Feraizcizade Şakir'in çabalarıyla Türkçeye çevrilir veya uyarlanır. Ayrıca dönemin telif komedileri incelendiğinde özellikle karakter komedisi olarak adlandırdığımız piyeslerde cimri ve hastalık hastası tiplerinin Molière'in izdüşümleri olduğu görülür. Bunun yanı sıra dönemin birçok komedisinde, doğrudan olmasa da gerek dolantıların kurgulanmasında, gerekse kibarlık budalası ve din simsarı karakterlerde de onun izlerinin olduğunu düşünmek kaçınılmazdır.

---

19 Enver Töre, *Modern Türk Tiyatrosu* (İstanbul: Kesit Yayınları, 2016), 41.

20 Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, 69.



# TERCÜME BÜROSU MOLIÈRE (YENİDEN) ÇEVİRİLERİNDE YAZINSAL GEÇMİŞİN BAŞTAN YAZIMI (1941-1950)

Çiğdem Kurt Williams

## *Giriş*

Molière'in Tanzimat döneminden günümüze uzanan Türkçeye çevrilme serüveninde iki özel tarihsel aralık vardır: 1870'ler ve 1940'lar. 1870'li yıllar yeni Osmanlı-Türk tiyatrosunun doğuşuna tanıklık etmiş, 1869-1882 arasında basılan Molière çevirileri bu tiyatronun ana metinleri arasına girmiştir. 1940'lar ise Türkiye'de devlet eliyle, Tercüme Bürosu kanalıyla planlı bir çeviri hareketinin başlatıldığı yıllardır. Molière külliyyatının neredeyse tamamı 1941-1950 arasında Maarif Vekilliği (Milli Eğitim Bakanlığı) tarafından basılan "Dünya Edebiyatından Tercüme-Fransız Klasikleri" dizisi içinde yeni ya da yeniden çevirilerle Türkçeye taşınır. "Molière'in yeniden çevirilerine niçin ihtiyaç vardı?" sorusu, çevirilerin önsöz ve sonsözlerinde (yan metinler) ve çeviriler üzerine yazılan makalelerde (metin dışı öğeler) çevirmenler tarafından yanıtlanır. Çevirmenler bu yanıtı verebilmek için geçmişe, önceki çevirilere bakmış, bunları bir eleştiri süzgecinden geçirmiş ve yazınsal geçmişi kendi bakış açılarından baştan yazmıştır. Yan metinler ve metin dışı öğelerde, Molière'in Türkçe çevirileri merkeze alınarak yetmiş yıllık modern Türk edebiyatı tarihi (1870-1940) parçalı bir biçimde de olsa baştan yazılmış ya da en azından, buna hizmet eden bir metinsel malzeme ortaya çıkmıştır. Bu çalışma için 1941-1950 arasında Fransız Klasikleri içinde basılan yirmi sekiz Molière çevirisi ve ilgili metin dışı öğeler taranmış ve 1940'larda yeniden yazılan bu yazınsal geçmişin ana hatları ortaya çıkarılmıştır.

## ***Çeviri Tarihinde Yan Metinlerin ve Metin Dışı Öğelerin Kullanımı***

Çeviri tarihi araştırmaları, çeviri metnin kendisine odaklanarak o çevirinin erek kültürde nasıl bir yer tuttuğu hakkında birçok bulgu elde edebileceği gibi, çeviri metni kuşatan yan metinler ve metin dışı öğelere odaklanarak da birçok sonuca varabilir. Şehnaz Tahir-Gürçağlar yan metinlerin çeviri araştırmalarında nasıl kullanılabileceğini açıklarken çeviri metin, yan metin ve metin dışı malzeme arasında ayrıma gider. Fransız edebiyat kuramcısı Gérard Genette'ten hareketle yan metinleri, belirli bir çeviri metne eşlik eden ve metinle okur arasında yer alıp metnin okura sunulmasına hizmet eden öğeler bütünü (önsöz, sonsöz, başlık, ithaf, çizim/resim...) olarak tanımlar. Yan metinlere belirli bir çeviri üzerine oluşturulmuş üst söylemi de dahil eder. Tahir-Gürçağlar'a göre metin dışı malzeme ise belirli bir çeviri üzerine olmayan ama genel olarak çeviri etkinliği üzerine oluşturulan üst söylemdir. Her iki durumda da üst söylem kitap tanıtımları, mektuplar, reklamlar, söyleşiler, günlükler gibi farklı metin türlerini kapsayan çok geniş bir malzemeden oluşur.<sup>1</sup> Yan metinler ve metin dışı öğeler çevirilerin erek kültüre nasıl sunulduğu ve burada nasıl karşılandığı konusunda önemli ipuçları verir.<sup>2</sup> Bunlar okura, kuşattıkları çeviri metni hangi bağlamda alımlaması gerektiği konusunda yol gösterir, hatta onu yönlendirir.

## ***Yeniden Çeviri Varsayımı***

Yeniden çeviriler söz konusu olduğunda yan metinler ve metin dışı öğeler yine benzer işlevlerle ama daha belirgin amaçlar için kullanılabilir. "Yeniden çeviri", bir kaynak metnin belli bir erek dildeki ilk çevirisini takip eden çeviridir. Bunlar farklı çevirmenlerin farklı zamanlarda, tarihsel dönemlerde ürettiği metinler olabileceği gibi, aynı çevirmen tarafından tek bir kaynak metinden artzamanlı olarak yapılmış çeviriler de olabilir. Peki bir yeniden çeviri ne zaman ve neden gereklidir? Bir yeniden çeviriye selef olan ilk çeviriden farklılaştıran nedir? Her yeniden çeviri özelinde kendi

1 Şehnaz Tahir-Gürçağlar, "What Texts Don't Tell: The Uses of Paratexts in Translation Research," *Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues* içinde, der. Theo Hermans (Londra-New York: Routledge, 2002), 44.

2 Tahir-Gürçağlar, "What Texts Don't Tell," 47.

başına bir araştırma konusu olarak yanıtlanması gereken bu soruya 1990'da, *Palimpsestes* dergisinin "Retraduire" (yeniden çevirmek) alt başlıklı özel sayısında yeniden çeviri olgusuna ilk kez dikkat çekildiğinde genel, kapsayıcı, bütüncül bir yanıt arandığını görürüz. Seda Taş, Paul Bensimon, Antoine Berman ve Yves Gambier'nin bu alanda ortaya koyduğu öncü fikirleri karşılaştırmalı bir çerçevede açıklarken ortaklaştıkları noktanın altını çizer: İlk çeviriler erek kültürde kabul görme endişesiyle yapıldığı için bu kutupta egemenlik gösteren normlara bağlıdır; kaynak metnin yabancılığını siler, onu yerleştirir ve okur için tanıdık bir hale sokarlar. Yeniden çevirilerse tam tersine, kaynak kültürle olan mesafeyi koruyarak kaynak metnin yabancılığını görünür kılama eğilimi sergilerler. Her yeniden çeviri kaynak metne biraz daha yaklaşır; onun özünü daha iyi ortaya koyar ve ona daha çok benzer.<sup>3</sup> Özellikle Berman'ın görüşleriyle biçimlenen ve her yeniden çevirinin kaynak metne ilk çeviriden daha yakın olacağını öne süren bu "yeniden çeviri varsayımı"nın geçerliliği 1990'lardan bugüne çeşitli araştırmalarla sınanmıştır.

Berman için kaynak metne doğru biraz daha ilerleme anlamına gelen yeniden çeviri bir gerekliliktir, çünkü çeviriler zamana boyun eğer ve yaşlanır, eskir. Dil, edebiyat ve kültürün belli bir aşamasında beklentilere yanıt verirken bir sonraki aşamasında bunları karşılıksız bırakır. Çeviriler yaşlanırken kaynak metinler sonsuza dek genç kalır. Yeniden çevirinin mümkün ve gerekli olması ayrıca çevirinin yapısından da kaynaklanır: Hiçbir çeviri tam, asıl, esas çeviri olma iddiasını taşıyamaz. Her çeviri bir şeyleri eksik bıraktığından bitmemiş, tamamlanmamıştır. Yeniden çeviri tamamlanma yolunda atılmış bir adımdır.<sup>4</sup> Berman'ın yeniden çeviriye yüklediği gençleştirme (edebiyat repertuarı içinde artık yaşlanmış olan önceki çevirinin yerine daha gencini koyma) ve tamamlama (eksiklikle malul olan önceki çevirinin yerine daha tam olanını koyma) görevi Tercüme Bürosu'nun Molière çevirmenleri tarafından da benimsenmiş ve bu, yan metinlerle metin dışı malzemede açığa çıkmıştır.

3 Seda Taş, "Yeniden Çevirilerin Kaynak Metne Dönüşü: Fahrenheit 451'in Farklı Çevirileri," *The Journal of Academic Social Science Studies*, no. 37 (2015): 388-390.

4 Antoine Berman, "La retraduction comme espace de la traduction," *Palimpsestes*, no. 4 (1990), erişim: 8 Aralık 2022, <https://journals.openedition.org/palimpsestes/596>.



### *Tercüme Bürosu ve Klasiklerin Türkçeye Çevrilmesi*

Tercüme Bürosu, 1939'da Maarif Vekili Hasan Âli Yücel başkanlığında toplanan Birinci Türk Neşriyat Kongresi'nde alınan kararlar sonucunda 1940'ta kurulmuş ve en parlak, verimli dönemini Yücel'in görevinden ayrılmasıyla sonlanan 1940-1946 döneminde yaşamıştır. Büro, kongrede kurulan Tercüme Encümeni'nin "Maarif Vekilliğinin şemsiyesi altında, klasiklerin Türkçeye çevrilmesini düzenlemek ve denetlemek üzere bir tercüme bürosunun kurulması tavsiyesi"<sup>5</sup> üzerine kurulmuş ve Maarif Vekilliği'nce "Alman Klasikleri", "Fransız Klasikleri", "İngiliz Klasikleri", "Yunan Klasikleri", "Şark-İslam Klasikleri" gibi diziler içinde kitap olarak basılan çevirilerin hazırlanması sürecini yönetmiştir.<sup>6</sup> Buna ek olarak 1940-1966 arasında, bugün çeviri tarihi araştırmacıları için son derece önemli bir kaynak konumunda olan *Tercüme* adlı bir dergi çıkarmıştır. Dergide, kitap boyutuna ulaşmayan çeviri örnekleri, çeviri olgusunun çeşitli yönlerini ele alan düşünsel makaleler, büronun çalışmalarıyla ilgili haberler, yapılan ya da yapılması düşünülen çevirilerle ilgili listeler yer alır. Tüm bu faaliyetleri göz önünde tutan Şehnaz Tahir-Gürçağlar, çeviribilimci Itamar Even-Zohar'ın kavramlarını kullanarak Tercüme Bürosu'nun Türkiye'de yeni bir kültür repertuarının oluşturulmasında yeni seçenekler üretecek bir "kültür planlaması" süreci ürünü olduğunu söyleyip şunu ekler:

Büro, yeni oluşmakta olan bir okur kitlesine kitap sağlayan, edebiyat ve çevirinin planlanmasında önemli bir adımı oluşturan bir kültür kurumuydu. Büro, siyaset alanıyla edebiyat alanı arasında bir köprü oluşturdu. Türkiye'nin yaşamakta olduğu kültürel dönüşümün ideolojik temeli olan hümanizm kavramını edebiyat alanına aktararak hem okur hem de yazarlar arasında yeni bir zihinsel çerçeve oluşturmaya çalıştı.<sup>7</sup>

Tahir-Gürçağlar'ın da dediği gibi hümanizm Türk aydınlanma hareketinin kilit kavramlarından ve hümanist kültürün yapıtaşları konumunda olan dünya klasiklerinin çeviri yoluyla Türkçeye aktarılması Tercüme Bürosu'nun yayın politikasını belirlemiştir.

5 Şehnaz Tahir-Gürçağlar, "Tercüme Bürosu ve Bir Edebiyat Kanonunun Oluşturulması," *Türk Edebiyatı Tarihi*, c. 4 içinde, der. Talat Sait Halman ve diğerleri (İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007), 566.

6 Tahir-Gürçağlar, "Tercüme Bürosu," 566.

7 Tahir-Gürçağlar, "Tercüme Bürosu," 567.

Peki Tercüme Bürosu çevirmenleri için klasik bir eser tam olarak ne anlama gelmektedir? *Tercüme* dergisinde farklı kişiler tarafından birbirine çok benzer biçimlerde tanımlanan “klasik” sözcüğü için belki de en açık tanım “Maarif Bakanlığı Mütercimlerinden”<sup>8</sup> Lûtfi Ay tarafından verilmiştir. Ay şöyle der:

[B]iz klâsiği daha geniş daha evrensel, aynı zamanda da hümanist bir manada kullanıyoruz. Bu bakımdan insanı ele alan, onu iyi ve kötü taraflarıyla inceleyen, açıklayan her büyük esere, dünyanın neresinde olursa olsun güzel fikirler doğurmuş, bu fikirlerin ışığında insanlığa yol göstermiş her büyük zekâyâ klâsikler listemizde yer vermekten çekinmiyoruz.<sup>9</sup>

Buna göre insanı aydınlık ve karanlık taraflarıyla ele alan ve insanlığa yol gösteren her eser klasik kabul edilebilir. Eserin ait olduğu kültürün, tarihsel dönemin, edebiyat akımının ya da yazıldığı dilin önemi yoktur. Önemli olan, eserin her insana dokunabilecek bir konuyu işlemesidir.

Tercüme Bürosu'nun çevirisini üstelendiği, Maarif Vekilliği'nin farklı diziler halinde kitap olarak bastığı klasikler arasında “Fransız Klasikleri” kapsadığı kitap sayısı açısından diğerlerinin önüne geçmiştir. 1940-1966 arasında bu dizide 308 eser yayımlanır.<sup>10</sup> Lûtfi Ay bu sayısal üstünlüğü Fransızcadan Türkçeye çeviri yapmanın diğer dillerden çeviri yapmaya kıyasla daha kolay olmasına bağlar: “Bunu Fransız dilinin Tanzimattan beri üzerinde hayli işlediğimiz, bugün de tercümesini daha kolaylıkla başardığımız bir dil olmasından başka bir şeye yoramayız.”<sup>11</sup> Ona göre Türkler, uzun yıllardır Fransız kültürüne bağlı kalmış ve kaynak dil olarak Fransızcadan çeviri yapmıştır. Bu sayede çevirmenler Fransızcanın kalıpları için Türkçede zengin karşılıklar bulmuştur. Bu deneyim sonucunda Fransızcadan tercüme edilecek eserlere daha çok istekli çıkmaktadır.<sup>12</sup>

8 Lûtfi Ay, “Fransız Klâsikleri”, *Tercüme*, no. 28 (19 Kasım 1944): 328.

9 Ay, “Fransız Klâsikleri,” 322.

10 Tahir-Gürçağlar, “Tercüme Bürosu,” 571.

11 Ay, “Fransız Klâsikleri,” 322.

12 Ay, “Fransız Klâsikleri,” 322.

Fransız Klasikleri içinde ise en çok eseri çevrilen yazar Molière olmuştur. 1941-1950 arasında Molière'in 28 oyunu Türkçeye çevrilmiştir.<sup>13</sup> Bunlardan 9'u yeni çeviriyken 19'u yeniden çevridir. Fransız tiyatro adamına verilen bu önceliğin iki boyutu vardır: Molière'in *La Comtesse d'Escarbagnas* adlı oyununu Fransız Klasikleri için çeviren Halit Fahri Ozansoy, Molière külliyatının büyük bir kısmının çok kısa sürede Türkçeye çevrilmiş olmasından dolayı dönemin Maarif Vekili Hasan Âli Yücel'e teşekkür ederken bunun "gerek kültür hayatımız, gerek sahnemiz"<sup>14</sup> açısından büyük bir kazanç olduğunu belirtir ve söz konusu iki boyutu açığa vurur. Birincisi Molière, her insan için mesele olabilecek konuları işleyen klasik bir yazar olarak görülmüştür: "Molière neden üç asırdır eskimiyor? Çünkü, insan karakterlerini en kuvvetli çizgileri ve en gülünç zaafı ile göstermesini bilmiştir"<sup>15</sup> diyen Ozansoy onun klasik karakterini vurgular. Molière komedyalarının neredeyse tamamı yeni ve yeniden çevirilerle Türkçeye aktarılmış, böylece hümanist birikimin Türkiye'ye taşınmasında önemli bir adım atılmıştır. İkinci neden daha pratiktir. 1940'larda Türk tiyatrosunun merkezi İstanbul Şehir Tiyatrosu'dur, onun ardından Ankara'da yeni yeni şekillenen Devlet Konservatuarı Tatbikat Sahnesi gelir. Her iki tiyatronun repertuarının nitelikli telif ve tercüme oyunlarla beslenmesi, zenginleştirilmesi gerekmektedir. Maarif Vekilliği bu yıllarda özel olarak Devlet Konservatuarı için çeviriler yaptırmış, bunlar kitap halinde yayımlanmış, *Tercüme* dergisinde de listeler halinde ilan edilmiştir.<sup>16</sup> Molière komedyalarının yeni ya da yeniden çevirileri de sahnenin beslenmesine hizmet etmiş metinlerdendir. Bunlar 1940'larda ve sonrasında çeşitli tiyatro sezonlarında temsil edilmiştir.<sup>17</sup>

13 Bkz. Ek: "Tercüme Bürosu Molière Çevirileri".

14 Halit Fahri Ozansoy, "Maarif Vekilliği Klâsikler Serisinde Molière," *Son Posta*, 20 Teşrin-i Sani 1943, 4.

15 Ozansoy, "Maarif Vekilliği Klâsikler Serisinde Molière," 4.

16 [Yazarsız], "Maarif Vekilliğince Devlet Konservatuarı İçin Tercüme Ettirilen Piyesler," *Tercüme*, no. 4 (19 Ekim 1940): 408.

17 [Yazarsız], "Tiyatromuzda Oynanmış Molière Oyunları," *Türk Tiyatrosu*, no. 404 (Nisan 1973): 2.

### **İki Yeniden Çeviri Savı**

Peki, Molière'in Türkçeye yeniden çevrilmesine neden gerek duyulmuştur? Yanıt, Antoine Berman'ın yeniden çevirilere yüklediği gençleştirme ve tamamlama işlevlerini akıllara getirir. Fransız Klasikleri için *L'École des femmes*'ı Sabahattin Eyüboğlu'yla birlikte *Kadınlar Mektebi* adıyla Türkçeye çeviren Bedrettin Tuncel 1973'te, tarihsel bir geri bakışla, dilde meydana gelen radikal değişikliklerin ve Molière'in metinlerini bütünlüklerini bozmadan çevirme arzusunun 1940'lardaki yeniden çevirilere zemin hazırladığını belirtir.<sup>18</sup> Gerçekten de 1928'de Arap alfabesinden Latin alfabesine geçilmesi, 1930'ların ilk yıllarında başlayan ve Türkçede yer alan Arapça-Farsça söz varlığının yerine halkın kullandığı sözcük ve ifadeleri koyarak Türkçenin söz varlığını öz Türkçe lehinde değiştirmeyi hedefleyen dilde reform hareketleri yeni dilsel beklentilerin doğmasında etkili olmuştur. 1870-1940 arasında geçen yetmiş yılda Türkiye'de yeni kültürel ve dilsel normlar yerleşmiş, okur ve seyirci kitlesi dönüşüme uğramış ve yeni çeviri ihtiyaçları ortaya çıkmıştır.<sup>19</sup> Bu durum, Fransız Klasikleri içinde yer alan Molière (yeniden) çevirilerini kuşatan yan metinler ve metin dışı öğelerde, dilsel olarak eskiyen önceki çevirilerin yenilenmesi gerektiği şeklinde dile getirilir. 1940'lar Molière çevirmenlerinin ikinci savı ise, Tuncel'in de açıklıkla ifade ettiği gibi, Fransız tiyatro adamının her bir metninin atlamalar ya da eklemeler olmaksızın kendi iç bütünlüğü korunarak çevrilmesi gerektiğidir.

### **Eski Dile Karşı Yeni Dil**

Yeniden çeviriye yüklenen gençleştirme işlevi Ahmet Vefik Paşa'nın çevirilerine gönderme yapılarak dile getirilir. Paşa'nın Molière'i Türkçeye çevirme konusundaki sistemli çabası takdir edilir ve bir çeviri öncüsü olarak yeri teslim edilir. Ancak çevirilerinin dilinin artık eskidiği de yine bir ortak kabule dönüşmüştür. Halit Fahri Ozansoy, Fransız Klasikleri içindeki

18 Bedrettin Tuncel, *L'Introducteur de Molière en Turquie: Ahmet Vefik Paşa* (Ankara: Imprimerie Başnur, 1973), 19.

19 Bir metnin ilk çevirisi ile yeniden çevirisi arasında geçen zamanın kaynak ve erek toplumların kültürel ve dilsel normlarını değiştirebileceği, erek metin üreticileriyle alımlayıcılarını dönüştürüp yeni çeviri ihtiyaçları yaratabileceği, aradan geçen zamanın ilk çeviriyi ille de yaşlandırmadığı Şehnaz Tahir-Gürçağlar ve Özlem Berk-Albachten tarafından dile getirilmiştir. Bkz. Şehnaz Tahir-Gürçağlar ve Özlem Berk-Albachten, der., *Perspectives on Retranslation: Ideology, Paratexts, Methods* (New York: Routledge, 2019), 2.

Molière çevirilerini değerlendirirken şöyle der:

Molière; bütün dünyadaki şöhretini bizde de Ahmet Vefik Paşanın harikulâde adapteleriyle çok eskiden beri elde etmiştir, ancak onun tam ve bu derece mükemmel metinlerini Türkçeye tercüme edilmiş olarak ilk defa görüyoruz diyebiliriz. Eski tercümelerde –adapteler hariç– daima eksik kalan ve bilhassa dilde daha sadeliği ve tabiliği özlenen cihetler vardı. İşte bu defaki seri, gerek lisanları, gerek bu nefis baskıları içinde bu noksanı ortadan kaldırıyor demektir.<sup>20</sup>

Ozansoy'un burada çeviri ve uyarlama arasında bir ayrıma gittiği görülür. Modern çeviribilimde uyarlama, erek kültür normları gözetilerek kaynak metnin dönüştürülüp hedef okur ya da izleyici kitlesi için tanıdık kılınmasını ifade eden “kabul edilebilir” çevirilere denk düşer.<sup>21</sup> Ozansoy'a göre Ahmet Vefik Paşa'nın kabul edilebilir çevirileri yani uyarlamaları Molière'i Türkçeye kazandırmıştır ancak bunlar tam çeviri değildir. Molière'in eski dönemlere ait çevirilerinin dili ise yeterince sade ve doğal değildir.

Bedrettin Tuncel de Sabahattin Eyüboğlu'yla birlikte yaptıkları çeviri üzerine yazdığı bir makalede şöyle der: “*Kadınlar Mektebi*'ni ilk önce Türkçeye tercüme eden Vefik Paşadır. Bu tercümenin dili, ne yazık ki, bugün için eski ve sahneye uygun değildir. Bu sebeple, eserin yeni bir tercümesine lüzum vardı.”<sup>22</sup> Tuncel tiyatro metninin yalnızca okunmak için değil, oynanmak için de olduğunu anımsatarak Ahmet Vefik Paşa çevirisindeki dilin eski ve sahnelenmeye uygun olmadığını savunur. *L'Avare*'i *Cimri* adıyla Türkçeye çeviren İsmail Hâmi Danişmend de çevirisine yazdığı önsözde bu oyunu “büyük Türk ve Türkolog Ahmet Vefik Paşa merhum[un] *Azarya* ismiyle Türkçeye ‘tatbik’ etti[ğini]” ama zamanında büyük başarı kazanan bu uyarlamanın üslubunun artık çok eskidiğini belirtip “şu sözleri dinlemek biraz tuhaf olmaz mı” diyerek *Azarya*'dan bir örnek verir:<sup>23</sup>

“Hâşâ ki hâşâ! Ben sadıkınızı ağyare benzetip de vebalime giresiz.  
Benden ne hata umarsanız umunuz, lâkin kendiniz hakkında

20 Ozansoy, “Maarif Vekilliği Klâsikler Serisinde Molière,” 4.

21 “Kabul edilebilir çeviri” ve karşı kutbunda yer alan “yeterli çeviri” kavramları için bkz. Bkz. Şehnaz Tahir-Gürçağlar, *Çevirinin ABC'si* (İstanbul: Say Yayınları, 2019), 133-139.

22 Bedrettin Tuncel, “Kadınlar Mektebi,” *Türk Tiyatrosu*, no. 161 (1943-44): 16.

23 Molière, *Cimri*, çev. İsmail Hâmi Danişmend (Ankara: Maarif Matbaası, 1943), x.

üzerime bivefalık töhmeti kondurmayınız. Ben sizin ta gönülden vurgun, bimera üftadenizim. Cangâhıma emdiğim sütle girmiş gibi bu nârı aşk canımla beraber sönecektir.”

Bu satırlar, bize tarihî kıymetleri itibariyle çok tatlı gelebilir ve hattâ lezzetle de okunabilir; fakat bugünkü zevkîn sahnede böyle “Babıali” üslubunu andıran sözler dinlemeye tahammülü yoktur.<sup>24</sup>

Danışmend, Ahmet Vefik Paşa'nın dilinde tıpkı 19. yüzyıldan kalmış eski bir eserde, belki bir camide, bir çeşmede, bir konakta vb. görüleceği gibi, tarihi bir değer görür ve açıkça söylenmemiş olsa bile okura bu tarihi değerın korunması gerektiğini hissettirir. Ancak nasıl ki her tarihi eser yeni çağlara kullanım değeriyle aktarılamıyorsa, yeni çağlar içinde kendine kullanım alanı bulamıyorsa Ahmet Vefik Paşa'nın metni de bir sahne metni olarak kullanışlı değildir. 1940'ların tiyatro izleyicisi sahnede eskimiş, ağır ve hatta ağdalı olan bu dili duymak istemez.

*Gülünç Kibarlar (Les Précieuses ridicules)* başlıklı çevirisi 1943'te Fransız Klasikleri'nde yayımlanan ve Don Juan çevirisi 1950-1951 tiyatro sezonunda İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenen oyuncu-çevirmen İ. Galip Arcan ise Molière'in birçok oyununu Türkçeye kazandıran Ahmet Vefik Paşa'nın bu oyunu da *Don Civani* adıyla “sahnemize hediye et[tiğini]” belirttiikten sonra şu değerlendirmeyi yapar:

Fakat bu eseri bugünkü seyirci kitlesine o eski dille dinletmek imkânsız olurdu. Bu, piyesin mâna ve muhtevasına ihanetten başka bir şey olmazdı. Çünkü Vefik Paşa, Don Civani tercümesinde eşhastan birkaçını (hattâ köylü lehçesiyle konuşturarak) adapte etmiş, bir kısmını da kendi isimleriyle muhafaza etmiş ve lisanda bir komedi hafifliği göstermiştir. Sonra tercümede kullandığı dili seyirciler kadar mümessiller yadırgayacaklardı. İşte bundan dolayı ben kendi tercümemde, gücüm yettiği nisbette halkın kulağına olduğu kadar sanatkârın da ağzına munis gelebilecek bir dil kullanmağa çalıştım.<sup>25</sup>

Tiyatronun içinden gelen ve kendisi de oyuncu olan Arcan, çeviri eylemine sahne odaklı bakarak çeviri metnin nasıl seslendirileceğine ve duyulacağına

24 Molière, *Cimri*, x.

25 İ. Galip Arcan, “Don Juan Hakkında,” *Türk Tiyatrosu*, no. 241 (1 Ekim 1950): 4.

odaklanır. Ahmet Vefik Paşa'nın çevirisindeki dil hem oyuncular hem de izleyiciler için yadrgatıcı olacaktır, çünkü eskimiştir. Bu yüzden *Don Juan*'ın yeni bir dille, seslendirilirken ve dinlenirken hoş gidecek biçimde yeniden çevrilmesi gerekmiştir.

### *Tam ve Doğru Çeviri İdeali*

Fransız Klasikleri içinde basılan Molière (yeniden) çevirilerini kuşatan yan metinlerde ve metin dışı öğelerde, öncü kabul edilen Ahmet Vefik Paşa ile onun çağdaşı olan Ziya Paşa, Teodor Kasap ya da Âli Bey gibi diğer Molière çevirmenlerinin ürettiği erek metinlerin “tam” ve “doğru” çeviri idealinden uzak olduğu vurgusu öne çıkar. Bedrettin Tuncel, *Kadınlar Mektebi*'ne yazdığı önsözde, kesin ve sert bir ifadeyle, Ahmet Vefik Paşa'ya ait olan ilk *L'École des femmes* çevirisinin “hatalı” olduğunu ve bu yüzden yeni bir tercümeye gerek duyulduğunu öne sürer.<sup>26</sup> *Les Femmes savantes*'i *Bilgiç Kadınlar* başlığıyla Türkçeye çeviren Ali Süha Delilbaşı da çevirisine yazdığı önsözde, aynı oyunun daha önce Ahmet Vefik Paşa tarafından *Okumuş Kadınlar* başlığıyla Türkçeye çevrildiğini hatırlatır ve *Bilgiç Kadınlar*'ı hazırlarken *Okumuş Kadınlar*'ı gözünün önünden ayırmadığını, yer yer bu eski çeviriden yararlandığını gizlemez.<sup>27</sup> Ancak *Okumuş Kadınlar*, Delilbaşı için bir başvuru kaynağı işlevi görmüş olsa da eleştirilecek yönler barındırır:

[M]erhuma karşı duyduğumuz derin hayranlıkla beraber, bu tercümede metne sadık kalmak endişesi duymadığını, eserine serbest bir tercüme bile demek mümkün olmayıp bir nevi tasarruflu tercüme yaptığını [söyleyerek] gerçeğe olan borcumuzu ödemiş oluyoruz. Bu büyük adamın Türkçeyi de Fransızcayı da birbirinden daha iyi ve şahane bildiği düşünülecek olursa metinle tercüme arasındaki

26 Molière, *Kadınlar Mektebi*, çev. Bedrettin Tuncel ve Sabahattin Eyüboğlu (Maarif Matbaası, 1941), 6. İki çeviriyi karşılaştıran Ertuğrul Efeoğlu özetle şunları söylemektedir: Ahmet Vefik Paşa kaynak metnin manzum yapısını korumuş, ama yer yer biçimi korumak adına anlamı feda etmiştir. Bedrettin Tuncel ve Sabahattin Eyüboğlu ise biçimsel zincirlerden kurtulup kaynak metin-erek metin arasında anlamsal eşdeğerlik kurar. Ahmet Vefik Paşa'nın dili Tuncel ve Eyüboğlu'nunkine göre tabii ki eskidir ancak kendi dönemine göre sade ve arınmıştır. İlk Kadınlar Mektebi çevirisinde Tuncel'in bahsettiği çeviri hataları gerçekten de vardır. Ama arandığı takdirde her çeviri metinde hatalar bulunabilir. Bkz. Ertuğrul Efeoğlu, “Les deux traductions en turc de L'École des femmes de Molière,” *Synergies Turquie*, no. 8 (2015): 157-166.

27 Molière, *Bilgiç Kadınlar*, çev. Ali Süha Delilbaşı (Ankara: Maarif Matbaası, 1944), xxii.

uygunsuzlukları tercüme yanlışları olarak değil, paşanın o kısmı öyle yazmayı münasip gördüğüne vermek, bizce daha doğru olur.<sup>28</sup>

Delilbaşı bu yargısıyla, Tuncel'inki kadar sert bir tutum takınmamakla birlikte kaynak metinle erek metnin birbirine denk ve eşdeğer olmadığını vurgular. İki metin arasındaki uyumsuzlukları, Tuncel'inkinden daha yumuşak bir ifadeyle, çeviri hatası değil de çevirmen tercihi olarak adlandırır. Ama Ahmet Vefik Paşa'nın kaynak metne sadık kalmadığını, serbest çevirinin bile ötesine geçerek kaynak metni adeta yorumlama yoluyla, nasıl uygun gördüyse o biçimde yeniden yazdığını da söylemeden edemez.

Fransız Klasikleri içinde Molière'in *Le Tartuffe* adlı komedisini Türkçeye çeviren Orhan Veli Kanık, çevirisinin önsözünde bu oyunun önceki çevirileri hakkında bilgi verirken şöyle der: "Gerek Vefik Paşa'nın, gerek Ziya Paşa'nın tercümelerinde birçok yerler atlanmış, bazı yerler de yanlış tercüme edilmiştir. Bununla beraber şimdiye kadar Türkiye'de yapılmış *Tartuffe* tercümeleri içinde en iyisi yine Vefik Paşa'nınki sayılır."<sup>29</sup> Bu değerlendirmeye göre her iki çevirmen de *Le Tartuffe*'ü Türkçeye tam ve doğru olarak aktaramamıştır. Orhan Veli Kanık'ın kendinden önceki Molière çevirmenleriyle ilgili görüşleri bununla sınırlı değildir. Kanık, Fransız Klasikleri içinde Molière'in *Les Fourberies de Scapin* adlı oyununu *Scapin'in Dolapları* başlığıyla 1944'te Türkçeye çevirmiş ve bu çeviri 1949'da Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelenmiştir. Kanık, sahnelenecek bu çevirisini izleyicilere tanıtırken şunları söyler:

Küçük Tiyatroda göreceğiniz tercüme, bu eserin dilimizde üçüncü defa olarak yapılmış tercümesidir. Daha önce Vefik Paşa tarafından *Dekbazlık*, Âli Bey tarafından da *Ayyar Hamza* adlarıyla çevrilmişti. Daha doğrusu, bizim hayatımıza uydurulmuş. İki çevirme de fena değil. Hele Âli Bey'inki, tercüme edebiyatında örnek sayılacak eserlerden. Bununla beraber ikisi de –Vefik Paşa da, Âli Bey de– sıkıştıkları yerleri atlamışlar. Hem bu bakımdan, hem de dilinin çağımıza daha çok uyması bakımından, üçüncü tercüme oynanıyor.<sup>30</sup>

28 Molière, *Bilgiç Kadınlar*, xxii.

29 Molière, *Tartuffe*, çev. Orhan Veli Kanık (Ankara: Maarif Matbaası, 1944), xxiii.

30 Orhan Veli Kanık, "Scapin'in Dolapları Münasebetiyle: Molière," *Devlet Tiyatrosu: Aylık*



Çeviri-uyarlama ayrımı burada bir kez daha karşımıza çıkar. Kanık “uydurulmuş” sözcüğüyle, kaynak metnin erek kültür normlarına uygun hale getirilmek için zorlandığını, uyarlama işleminin uç noktasına kadar götürüldüğünü ima eder. Bunun yanı sıra adı geçen iki çevirmenin, uyarlamanın sağladığı özgürlükten yararlanarak bazı bölümleri çevirmemeyi tercih ettiğini, karşılaştıkları kimi çeviri sorunlarını çözümsüz bırakıp bunların üzerinden atladıklarını savunur.<sup>31</sup> Sabahattin Eyüboğlu da çeviri-uyarlama ayrımı üzerinden ilerler. 1940'ların başında Tercüme Bürosu'nda aktif bir çevirmen olarak çalışan Eyüboğlu, 1974 tarihli *L'Avare* çevirisi *Cimri*'nin önsözünde şöyle der: “*Cimri*'yi Türkçeye ilkin Vefik Paşa *Azarya* adıyla, ondan sonra Teodor Kasab *Pinti Hamit* adıyla adapte ediyorlar. İlk tam çeviriyi 1938'de İsmail Hami Danişment yapıyor.”<sup>32</sup> Buna göre adaptasyon yani uyarlama, Eyüboğlu için tam çevirinin karşısında yer alır. Bu ikisi birbirinden kalın çizgilerle ayrılmaktadır.

### ***Yazınsal Geçmiş Dökümünde Görünür Olamayan Çevirmenler ve Çeviriler***

Görüldüğü gibi, Tercüme Bürosu'nun Molière (yeniden) çevirileri gerekçelendirilirken iki sav öne çıkmıştır: Birincisi, önceki çevirilerin dili eskimiştir, yeni dille yeni çevirilerin yapılması gereklidir. İkincisi, önceki çeviriler eksiklikler ve yanlışlar barındırır, oysaki tam ve doğru çevirilere gereksinim vardır. Yan metinler ve metin dışı öğelerde vurgulanan bu iki sav çok büyük oranda Ahmet Vefik Paşa'nın çevirilerine referansla dile getirilmiştir. Ahmet Vefik Paşa'nın Molière çevirilerinin ilk baskıları 1869-1882 yılları arasında yapılmış ve çeviriler bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'da, Paşa'nın valilik yaptığı Bursa'da ve başka birçok şehirde sahnelenmiş ve büyük beğeni toplamıştır. Sahnelenme açısından öne çıkanlar *Zor Nikâhı* (*Le Mariage forcé*), *Zoraki Tabib* (*Le Médecin malgré lui*), *Merakî* (*Le Malade imaginaire*) ve *Tabib-i Aşk*

*Sanat Dergisi*, no. 3 (Aralık 1949): 13.

31 Orhan Veli Kanık'ın iddiasının aksine, *Les Fourberies de Scapin* ve *Ayyar Hamza* üzerine yapılan karşılaştırmalı metin çalışmaları, çevirmen Âli Bey'in atlamalar yapmadığını ve çeviri sorunlarını çözümsüz bırakmadığını ortaya koyar. Bkz. Çiğdem Kurt Williams, “Réécriture Molière en Turquie à l'Âge des réformes (seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle)” (doktora tezi, Strazburg Üniversitesi ve Yıldız Teknik Üniversitesi, 2015).

32 Molière, *Cimri*, çev. Sabahattin Eyüboğlu (İstanbul: Remzi, 1974), 16.

(*L'Amour médecin*)'tır.<sup>33</sup> Ahmet Vefik Paşa çevirilerinin bazıları ilerleyen yıllarda da seyirciyle buluşmaya devam etmiştir. Örneğin *Azarya* (*L'Avare*) ve *Yorgaki Dandini* (*George Dandin*) 1924-1925; *Merakî* (*Le Malade imaginaire*) ise 1922-1923, 1924-1925, 1941-1942, 1955-1956, 1972-1973 tiyatro mevsimlerinde, ilk adı Darülbeydi olan İstanbul Şehir Tiyatrosu tarafından sahnelenmiştir.<sup>34</sup> Edebiyat tarihçisi Mustafa Nihat Özön'ün 1933'te "Edebiyat Kütüphanesi" dizisi içinde Ahmet Vefik Paşa'ya ait olan 16 Molière çevirisini yeni yazıyla yayımlaması<sup>35</sup> onu eski yazıyı bilmeyen cumhuriyetin yeni kuşakları açısından daha erişilebilir kılmıştır. Devlet adamı kimliğinden gelen önem ve itibarı da bunlara eklendiğinde Ahmet Vefik Paşa'nın 1940'ların Molière çevirmenleri için bir başvuru kaynağına dönüşmesinde ve yan metinlerle metin dışı öğelerde baştan yazılan yazınsal geçmişte geniş yer tutmasında şaşırtıcı bir taraf yoktur. Burada asıl şaşırtıcı ve ilgi çekici olan, taşıdıkları tarihsel önemle doğru orantılı olarak öne çıkamayan, görünür olamayan çevirmenler ve çevirilerdir.

### *Ayyar Hamza Çevirmeni Âli Bey*

Bunların arasında ilkin, 1940'larda belli bir çevrede tanınır olan Âli Bey'i saymak gerekir. Âli Bey'in Türkçe Molière çevirileri külliyatına katkısı, ilk kez 1871'de basılan *Ayyar Hamza* (*Les Fourberies de Scapin*) ile olmuştur. *Ayyar Hamza*, bu yıllarda İstanbul'da metinli Türkçe tiyatro yapma tekeli elinde bulunduran ve Gedikpaşada Güllü Agop (Hagop Vartovyan) yönetiminde faaliyet sürdüren Osmanlı Tiyatrosu'nun oynadığı ilk oyunlardandır. 1871-1880 arasında Osmanlı Tiyatrosu tarafından birçok kez temsil edilmiş, Güllü Agop'un bu topluluğun yönetiminden ayrılmasından sonra 1880'lerde İstanbul'da farklı topluluklar tarafından sahnelenmiştir.<sup>36</sup> İlerleyen yıllarda sahne üzerinde kendine nasıl bir yer bulduğunu tam olarak bilemiyoruz, ancak kuşku yok ki, Mustafa Nihat Özön'ün 1940'ta "Edebiyat Kütüphanesi" dizisi içinde yeni yazıyla yayınlaması<sup>37</sup> *Ayyar Hamza*'yı

33 Kurt Williams, "Réécrire Molière en Turquie à l'Âge des réformes," 298-299.

34 [Yazarsız], "Tiyatromuzda Oynanmış Molière Oyunları," 2.

35 "Özön, Mustafa Nihat," <https://islamansiklopedisi.org.tr/ozon-mustafa-nihat>, Erişim: 26.12.2022.

36 Kurt Williams, "Réécrire Molière en Turquie à l'Âge des réformes," 298.

37 "Özön, Mustafa Nihat," <https://islamansiklopedisi.org.tr/ozon-mustafa-nihat>, Erişim:

tiyatro alanında yeniden dolaşıma sokmuştur. Oyun bu baskının hemen ardından 1941-1942 tiyatro sezonunda İstanbul Şehir Tiyatrosu tarafından sahnelenmiştir.<sup>38</sup> Halit Fahri Ozansoy, *Les Fourberies de Scapin*'in 1944 tarihli Orhan Veli Kanık çevirisini okura tanıtırken bu temsile de değinir: “Vaktiyle direktör Âli Bey’in *Ayyar Hamza* ve Ahmed Vefik Paşa’nın *Dekbazlık* diye dilimize çevirdikleri bu komediyi kim tanımaz? Bilhassa Âli Bey’in adaptesi, iki yıl evvel Şehir Tiyatrosu’nda tarihî temsiller arasında da oynanmış ve pek çok alkışlanmıştı.”<sup>39</sup> Ozansoy’un verdiği bilgiye göre Âli Bey’in kaynak metni hedef okur kitlesi için tanıdık kılma stratejisiyle yaptığı erek odaklı çeviri, sahneye tarihi bir temsil olarak çıkarılmıştır. Bu adlandırma oyuna birbiriyle iç içe geçen iki anlam yükler. Birincisi, cumhuriyet öncesine ait olan bu oyun tarihi bir değere sahiptir; değerlidir ama eskiyi temsil etmektedir. İkincisi de çevirmen Âli Bey’in yerleştirme üzerine kurulu çeviri stratejisi öyle başarıyla uygulanmıştır ki, oyun, bir çeviri olduğu gerçeği adeta silinerek bir telif eser ya da başlı başına bir kaynak metin olarak algılanmaya başlamıştır.

### ***Pinti Hamid ve İşkilli Memo Çevirmeni Teodor Kasap***

Âli Bey’in ardından, Osmanlı-Türk tiyatrosu açısından taşıdığı öneme oranla 1940’larda çok daha az tanınır olan Teodor Kasap gelir. Gazeteci ve çevirmen kimliklerini bir arada taşıyan Teodor Kasap, *L’Avaré Pinti Hamid* (1873), *Sganarelle ou le cocu imaginaire*’i de *İşkilli Memo* (1874) başlığıyla Türkçeye çevirmiştir. Ancak Osmanlı-Türk tiyatro tarihine katkısı basit bir çeviri etkinliğiyle sınırlı değildir. Her iki çeviri de kapsamlı bir projenin ve bunun etrafında gelişen tartışmaların ürünüdür. *Pinti Hamid*, Türkçe telif oyunların oldukça az olduğu bir dönemde daha çok çeviri oyunlar sahneleyen Güllü Agop yönetimindeki Osmanlı Tiyatrosu için özel olarak hazırlanmıştır. Bu topluluk 1870’lerin başlarında bir tür “millî Osmanlı tiyatrosu” kimliği ve işlevi kazanmıştır. Başkentte metinli tiyatro yapma tekeli onun elindedir ve Osmanlı aydınları tarafından desteklenmektedir. Ancak oynadığı oyunlar bu yıllarda birçok eleştiri de almıştır. Dönemin Paris

26.12.2022.

38 [Yazarsız], “Tiyatromuzda Oynanmış Molière Oyunları,” 2.

39 Halit Fahri Ozansoy, “Fransız Klâsikleri Serisinde Molière’den Yeni Tercümeleler,” *Son Posta*, 23 Kânun-ı Evvel 1944, 4.

sahnelerinden çalakalem çevrilerek kopyalanmış, içeriği itibarıyla fazlaca alafranga oyunların sahnelenmesi bunların başında gelir. Teodor Kasap da adı Osmanlı Tiyatrosu olan bir tiyatronun bu tür oyunlar yerine hem Osmanlı yaşayış biçimiyle, gelenek-görenek ve ahlakıyla hem de yerleşik tiyatro kalıplarıyla daha uyumlu oyunlar oynaması gerektiğini ısrarla savunmuştur.<sup>40</sup> *Pinti Hamid* ile Osmanlı seyircisi için daha uygun oyunların neler olabileceğini somutlamak ve Güllü Agop'un topluluğuna repertuvarını iyileştirebilmesi için katkı sunmak istemiştir. *İşkilli Memo* ise Teodor Kasap'ın yerleşik tiyatro kalıplarına, Osmanlı halk tiyatrosunun güldürü kolunu oluşturan Karagöz ve ortaoyununa verdiği önemin kanıtıdır. Teodor Kasap, Tanzimat döneminde şekillenen yeni Osmanlı-Türk tiyatrosunun temelini Karagöz ve ortaoyunu olması; esasında yazılı metni bulunmayan mevcut oyun taslaklarının halk tiyatrosu ustaları tarafından gözden geçirilip genel ahlak sınırlarının dışına çıkan şakalardan arındırılarak düzeltilmesi ve bu repertuvara yeni, modern, günün beklentilerini karşılayan oyunların eklenmesi gerektiğini savunur. Kendisi de "Molière'in Iskanarel nâmında olan komedyası esâs ittihâz olunarak *İşkilli Memo* nâmıyla tertîb edilen [bu] bir fasıl orta oyunu"<sup>41</sup> ile yeni Osmanlı tiyatrosunun yaslanması gereken metinlerin neler olabileceğini göstermek istemiştir.

1870'lerin Osmanlı tiyatro ortamında gerek sürdürdüğü derin entelektüel tartışmalarla gerekse seyirciler arasında büyük popülerlik kazanan çevirileriyle son derece önemli bir figür olan Teodor Kasap'ın 1940'larda ne kadar az tanındığını görmek oldukça şaşırtıcıdır. Tercüme Bürosu Molière (yeniden) çevirilerini kuşatan yan metinler ve metin dışı ögelerde onunla ilgili olarak ilkin Yaşar Nabi Nayır'ın bir değerlendirmesi karşımıza çıkar. Nayır, 1946'da basılan *L'Avare* çevirisi *Cimri* için yazdığı önsözde şu açıklamayı yapar:

Cimri, Türkçeye ilk defa Vefik Paşa tarafından *Azarya* adıyla nakdedilmiştir. Molière'in başlıca eserlerini, zamanına göre büyük bir anlayış ve zevkle dilimize kazandırmış olan bu değerli sanat âşığı, Molière'i sevenler her zaman rahmetle anacaklardır. *Cimri* ikinci defa Teodor Kasap adında bir Rum vatandaşımız tarafından

40 Kurt Williams, "Réécire Molière en Turquie à l'Âge des réformes," 138.

41 Alıntılıyan Belkis Yaman, "1869-1876 Yılları Arasında Yayınlanan Mizah Gazetelerinde Tiyatro" (yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 1994), 152.

*Pinti Hamit* ismi altında adapte edilmiştir. L'Avare'in doğrudan doğruya ilk tercümesini İsmail Hâmi Danişmend yapmıştır.<sup>42</sup>

Görüldüğü gibi Nayır, Ahmet Vefik Paşa çevirisi *Azarya*'yı L'Avare'in ilk çevirisi kabul etmektedir. Oysaki, tamamlanma tarihlerini tam olarak bilmemekle birlikte ilk basım tarihleri açısından düşündüğümüzde *Pinti Hamid* (1873) *Azarya*'dan (1879) önce gelmektedir. Bundan daha da dikkat çekici olan, Nayır'ın Ahmet Vefik Paşa hakkında övgü dolu sözler kullanırken Teodor Kasap için yalnızca "bir Rum vatandaşımız" tanımlamasını yapmasıdır. İmparatorluğu bir arada tutacak bir ideoloji olarak Osmanlılık ülküsüne bağlı olan ve 19. yüzyılın ikinci yarısında etnik ya da dinsel kimliğiyle öne çıkmak yerine bir Osmanlı aydını kimliğiyle hareket eden<sup>43</sup> Teodor Kasap için kullanılan bu tanımlama oldukça dardır ve Teodor Kasap'ın imparatorluktan cumhuriyete geçişte unutulmuş, belki de göz ardı edilmiş bir figür olmasından kaynaklanır. İsmail Hâmi Danişmend de *Cimri* başlıklı çevirisinin önsözünde şu tespitite bulunur: "Teodor Kasap da *Cimri*'yi *Pinti Hamit* ismiyle Türkçeye tatbik etmişse de, tabii Ahmet Vefik Paşa kadar muvaffak olamamıştır."<sup>44</sup> Danişmend'in bu tespitinin yanlış bir tarihi bilgiye dayandığı rahatlıkla söylenebilir, çünkü *Pinti Hamid* ve *Azarya* çevirilerinin ilk dolaşıma girdiği 1870'lerden 20. yüzyıl başlarına kadar uzanan dönemde İstanbul'da Türkçe tiyatro yapan profesyonel toplulukların oynadığı oyunlara baktığımızda adı geçen ilk çevirinin birçok kez sahnelendiğini, ikincisinin ise hiç sahnelenmediğini görürüz.<sup>45</sup> Dolayısıyla en azından 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı seyircisinin Molière'in ünlü L'Avare'ını *Azarya* olarak değil de *Pinti Hamid* olarak tanıdığını söylemek yerinde olacaktır.

Teodor Kasap'ın 1940'lar tiyatro ortamındaki görünürlüğünü *İşkilli Memo* çevirisi üzerinden izlemek de ayrıca ilginçtir. Öncelikle, Molière'in bu çeviriye kaynaklık eden *Sganarelle ou le cocu imaginaire* adlı komedyası,

42 Molière, *Cimri*, çev. Yaşar Nabi Nayır (İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1946), 21.

43 Teodor Kasap'ın Harpagon karakterine Türkçede *Pinti Hamid* karşılığını bulması 1870'ler Osmanlı basınında ateşli tartışmalara yol açmıştır. *Basiret* gazetesinde "Hıristiyan" bir çevirmenin cimriliği Müslümanlara yüklemeye çalıştığı ve bunun kabul edilemez olduğu öne sürülmüştür. Teodor Kasap kendisini savunurken etnik kimlikler üzerinden tartışmayı reddedip *Pinti Hamid*'in halk kültüründeki cimri tipine karşılık geldiğini söyler. Osmanlılık ülküsüne bağlılığı başka birçok yerde olduğu gibi bu tartışmada da ortaya çıkar. Bkz. Kurt Williams, "Réécrire Molière en Turquie à l'Âge des réformes," 147-148.

44 Molière, *Cimri*, çev. İsmail Hâmi Danişmend, x.

45 Kurt Williams, "Réécrire Molière en Turquie à l'Âge des réformes," 298.

her ne kadar 1947'de Fransız Klasikleri serisinde çevrilecek eserler listesine alınmış olsa da<sup>46</sup> hiç çevrilmemiştir. *Sganarelle ou le cocu imaginaire*'in Molière külliyyatının yeni ya da yeniden çevirilerinin çoğunun tamamlanıp basıldığı 1940'ların ilk yıllarında çevrilmeyip ancak 1947 gibi geç bir tarihte listeye alınması bu oyuna öncelik verilmediğini gösterir ki bu da oyunun algılanma biçimiyle ilişkilidir. Fransız Edebiyatı profesörleri Georges Forestier ve Claude Bourqui'ye göre Molière, hem 17. yüzyıl Fransız elit izleyicisini hem de alt tabakalardan gelen izleyicileri hoşnut edecek bir tiyatro oyunu yaratmak amacıyla *Sganarelle ou le cocu imaginaire*'i yazmıştır. Boyutu itibarıyla programdaki ana oyunun öncesinde ya da sonrasında oynanan yan oyun konumundaki *Sganarelle ou le cocu imaginaire*'in merkezinde, kendi kuşularının kurbanı, kibar dünya yaşayışından uzak, kaba bir burjuva tipi olan Sganarelle vardır ve onun başına gelenler (karısı tarafından aldatıldığını sanması, kıskançlık krizleri sırasında verdiği tepkiler vb.) alt sınıf-üst sınıf ayrımı olmaksızın tüm seyirciyi güldürür.<sup>47</sup> Yine Forestier ve Bourqui'ye göre oyun, eski Fransız farsının ana izleği olan aldatma-aldatılma izleğini merkezine aldığı, (sözde) aldatılan kocayı diğer oyun kişilerini çok daha geri plana iterek öne çıkardığı için, yazıldığı 17. yüzyıldan itibaren bir fars olarak görülmüştür. Ayrıca ünlü Fransız şair ve eleştirmen Nicolas Boileau, *Art poétique* (1674) adlı eserinde Molière komedyalarını sınıflandırırken derin bir içeriğe sahip olanlar ile kaba güldürüye dayananlar biçiminde bir ayırım yapmış ve *Sganarelle ou le cocu imaginaire* hemen ikinci gruba dahil edilmiştir. Oysa oyunun fars türünü aşan daha karmaşık bir yapısı ve meselesi vardır.<sup>48</sup>

Bu oyuna Fransız'da daha 17. yüzyıldan itibaren yüklenen fars, kaba güldürü gibi sıfatların 1940'lar Türkiye edebiyat ortamında da geçerli olduğu kabul edilebilir. Halit Fahri Ozansoy, Fransız Klasikleri içinde yayınlanan Molière çevirileriyle ilgili yaptığı değerlendirmede şöyle der:

Molière'in mühim mevzuları esas itibarıyla trajiktir. Tabii bu mühim mevzuları arasında, onun farslarını, sadece güldürücü olan birer perdelik bazı komedilerini bu kayıttan uzakta tutmaktayız.\* [...]

46 [Yazarsız], "Klâsikler Listesi", *Tercüme*, no. 41-42 (19 Mart 1947): 453-454.

47 Molière, *Œuvres complètes I*, haz. Georges Forestier ve Claude Bourqui (Paris: Éditions Gallimard, 2010), 1225-1226.

48 Molière, *Œuvres complètes I*, 1231.

\*Klasikler serisinde: Hekim Uçtu, Soytarının Kıskançlığı, Sevda Hekim gibi olanları. Bunlar biraz, bizim orta oyunlarını andırırlar.<sup>49</sup>

Ozansoy'un saydığı oyunlar arasında *Sganarelle ou le cocu imaginaire* belki yoktur ama bunlara rahatlıkla eklenebilir, çünkü oyunun tek Türkçe çevirisi olan *İşkilli Memo*'nun 1940'lar ve 1950'lerde sahneye çıkarılma ve seyirciye sunulma biçiminde birkaç yüzyıldır kaynak metne yüklenen sıfatların vurgulandığı görülür.

*İşkilli Memo* bu yıllarda ilk olarak 1942'de Muhsin Ertuğrul tarafından İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda tarihi matinelere sahneye koyulmuştur.<sup>50</sup> 1954-1955 tiyatro sezonunda da yine İstanbul Şehir Tiyatrosu tarafından Gülhane Bayırı'nda geniş halk kitleleri için temsil edilir. Topluluk bu temsille ilgili şu açıklamayı yapar: "Gülhane Parkında *Figaro'nun Düğünü* yanı sıra Karagöz, Ortaoyunu gibi Türk gösteri tarihinin kaynaklarından faydalanılarak yazılmış bir yerli oyun veya o tarzı, o devirleri hatırlatan bir piyes oynamak istedik."<sup>51</sup> Topluluk, birçok seçeneği farklı nedenlerden dolayı eledikten sonra *İşkilli Memo* ile Âli Bey'in 1870'lerin başlarında basılan *Geveze Berber* adlı oyununda karar kılar ve bunları 19. yüzyılın Türk oyunları olarak benimseyip açık havada, geniş halk tabakalarının toplandığı Gülhane Bayırı'nda oynar.<sup>52</sup> Açıkça görüldüğü gibi *İşkilli Memo*, Osmanlı halk tiyatrosu kaynaklarından beslenen, bu tiyatro geleneğini temsil eden, Karagöz ya da ortaoyunu tarzını anımsatan bir oyun olarak kabul edilmiştir. Bu esasında tam da Teodor Kasap'ın hedeflediği algılanma biçimidir. Yine de çok önemli bir fark vardır: Teodor Kasap, yeni Osmanlı-Türk tiyatrosunun halk tiyatrosuna dayanması gerektiğine inanmıştır ve *İşkilli Memo* gibi bu geleneği sürdüren oyunların Türkçe tiyatronun ana akımını oluşturmasını istemiştir. Ama 1940'lara geldiğinde bu tür oyunlar ancak geçmiş yüzyıla ait birer vesika gibi görülür ve elit izleyici için değil de toplumun alt katmanlarından gelen geniş izleyici kitlesi için sahnelenir.

Edebiyat tarihçisi Cevdet Kudret'in 1965'te Latin alfabesiyle ilk kez yayınlaması; bu baskı için hazırladığı geniş önsözde Teodor Kasap'ın hayatı, eserleri, eserlerinin anlam ve değeri üzerine önemli bilgiler vermesi *İşkilli*

49 Ozansoy, "Maarif Vekilliği Klasikler Serisinde Molière," 4.

50 Zihni Küçümen, "İşkilli Memo ve Geveze Berber," *Türk Tiyatrosu*, no. 288 (1955): 1.

51 Küçümen, "İşkilli Memo ve Geveze Berber," 1.

52 Küçümen, "İşkilli Memo ve Geveze Berber," 1.

*Memo*'yu edebiyat alanında daha görünür kılmıştır.<sup>53</sup> 1973'e gelindiğinde ise Teodor Kasap üzerine oluşturulan söylemde dikkat çekici bir kırılma gerçekleştiğini görmekteyiz. 1940'ların Molière çevirmenleri arasında yer alan Bedrettin Tuncel, Fransız tiyatro adamının üç yüzüncü ölüm yıldönümü dolayısıyla hazırladığı metinde onu "Türkiye'ye tanıtan"<sup>54</sup> Ahmet Vefik Paşa'nın çevirilerine odaklanırken Teodor Kasap'a da değinir. Sultan Abdülaziz ve II. Abdülhamit dönemlerinin bu "ünlü" gazetecisinin *L'Avare*'in "çok canlı" bir uyarlamasını yaptığını, ayrıca *Sganarelle ou le cocu imaginaire*'i de ortaoyunu araçlarından ve tekniğinden esinlenerek Türk yaşayışına taşıdığını belirtir.<sup>55</sup> Tuncel'in kullandığı sıfatlar anlamlıdır, çünkü 1940'lardan 1970'lere kadar geçen otuz yılda Teodor Kasap'ın yazınsal tarih yazımında nasıl gitgide daha görünür hale geldiğini kanıtlar.

### Sonuç

Tercüme Bürosu Molière (yeniden) çevirilerini kuşatan yan metinler ve metin dışı öğelerde baştan yazılan yazınsal geçmiş, görünen ve görünmeyen "kahraman"larla, yer yer nesnel yer yer öznel değerlendirmelerle, kimi zaman "Uyarlamalar mutlaka atlamalar içerir, eksiklikle maluldür" veya "Molière'in kimi oyunları kaba güldürüden başka bir şey değildir, bunların merkeze taşınmaması, çevresel konumlarında kalmaları gerekir" gibi önyargılarla doludur. 1940'lardan günümüze kadar geçen sürede edebiyat, tiyatro ya da çeviri tarihi üzerine yapılan bilimsel çalışmalar bu söylenenlerin doğruluğunu sınamıştır. Elbette bu alanlarda gelecekte yapılacak çalışmaların sağlayacağı veriler, kültür tarihimize daha nesnel bakabilmemize yardımcı olacaktır.

53 Bkz. Molière, *İşkilli Memo*, çev. Teodor Kasap, haz. Cevdet Kudret (İstanbul: Elif Yayınları, 1965).

54 Tuncel, *L'Introducteur de Molière en Turquie*, 3-4.

55 Tuncel, *L'Introducteur de Molière en Turquie*, 12-13.



## Ek: Tercüme Bürosu Molière Çevirileri

KAYNAK METİN	EREK METİN
<i>Les Amants magnifiques</i>	<i>Şanlı Âşıklar</i> , çev. Oktay Rifat (Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1950).
<i>L'Amour médecin</i>	<i>Sevda Hekim</i> , çev. Oktay Rifat (Ankara: Maarif Matbaası, 1943).
<i>Amphitryon</i>	<i>Amphitryon</i> , çev. Ali Teoman (Ankara: Maarif Vekaleti, 1943).
<i>L'Avare</i>	<i>Cimri</i> , çev. İsmail Hâmi Danişmend (Ankara: Maarif Matbaası, 1943).
	<i>Cimri</i> , çev. Yaşar Nabi Nayır (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1946).
<i>Le Bourgeois gentilhomme</i>	<i>Kibarlık Budalası</i> , çev. Ali Süha Delilbaşı (Ankara: Maarif Matbaası, 1943).
<i>La Comtesse d'Escarbagnas</i>	<i>Kontes d'Escarbagnas</i> , çev. Halit Fahri Ozansoy (Ankara: Maarif Matbaası, 1943).
<i>La Critique de l'École des femmes</i>	<i>Kadınlar Mektebi'nin Tenkidi</i> , çev. Sabahattin Eyüboğlu (Ankara: Maarif matbaası, 1944).
<i>Le Dépit amoureux</i>	<i>Küskün Âşıklar</i> , çev. Güzin Dikel-Nevin Korel (Ankara: Maarif Matbaası, 1944).
<i>Don Garcia de Navarre</i>	<i>Don Garcia de Navarre yahut Kıskaç Prensi</i> , çev. Reşat Nuri Darago (İstanbul: MEB Yayınları, 1949)
<i>Don Juan</i>	<i>Don Juan</i> , çev. Erol Güney ve Melih Cevdet Anday (Ankara: Maarif Matbaası, 1943).
<i>L'École des femmes</i>	<i>Kadınlar Mektebi</i> , çev. Bedrettin Tuncel ve Sabahattin Eyüboğlu ([Ankara]: Maarif Matbaası, 1941).
<i>L'École des maris</i>	<i>Kocalar Mektebi</i> , çev. Vahdi Hatay (Ankara: Maarif matbaası, 1944).
<i>L'Étourdi</i>	<i>Şaşkın</i> , Behiç Enver Koryak (Ankara: Maarif Matbaası, 1944).
<i>Les Fâcheux</i>	<i>Münasebetsizler</i> , çev. Yaşar Nabi Nayır (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1946).
<i>Les Femmes savantes</i>	<i>Bilgiç Kadınlar</i> , çev. Ali Süha Delilbaşı (Ankara: Maarif Matbaası, 1944).
<i>Les Fourberies de Scapin</i>	<i>Scapin'in Dolapları</i> , çev. Orhan Veli Kanık (Ankara: Maarif Matbaası, 1944).
<i>George Dandin</i>	<i>George Dandin</i> , çev. Sabiha Omay (Ankara: Maarif Matbaası, 1943).
<i>L'Impromptu de Versailles</i>	<i>Versay Tuluâtı</i> , çev. Azra Erhat ve Orhan Veli Kanık (Ankara: Maarif Matbaası, 1944).
<i>La Jalousie de Barbouillé</i>	<i>Soytarının Kıskaçlılığı</i> , çev. Ali Süha Delilbaşı (Ankara: Maarif Matbaası, 1943).
<i>Le Malade imaginaire</i>	<i>Hastalık Hastası</i> , çev. İsmail Hami Danişmend (Ankara: Maarif Matbaası, 1943).
<i>Le Mariage forcé</i>	<i>Zorla Evlenme</i> , çev. Afif Obay (Ankara: Maarif Vekilliği, 1944).
<i>Le Médecin malgré lui</i>	<i>Zoraki Hekim</i> , çev. Sabiha Omay (Ankara: Maarif Matbaası, 1943).
<i>Le Médecin volant</i>	<i>Hekim Uçtu</i> , çev. Güzin Dikel vd. (Ankara: Maarif Matbaası, 1943).
<i>Le Misanthrope</i>	<i>Adamcıl</i> , çev. Ali Süha Delilbaşı (Ankara: Maarif Matbaası, 1941).
<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>	<i>Mösyö de Pourceaugnac</i> , çev. Erol Güney ve Melih Cevdet Anday (Maarif Vekaleti, 1943)
<i>Les Précieuses ridicules</i>	<i>Gülünç Kibarlar</i> , çev. İ. Galip Arcan (Ankara: Maarif Matbaası, 1943).
<i>Le Sicilien ou l'Amour Peintre</i>	<i>Sicilyalı yahut Resimli Muhabbet</i> , çev. Orhan Veli Kanık (Ankara: Maarif Matbaası, 1944).
<i>Le Tartuffe</i>	<i>Tartuffe</i> , çev. Orhan Veli Kanık (Ankara: Maarif Matbaası, 1944).

# MOLIERE, HALDUN TANER VE “BİZİM TİYATRO”

**Kerem Karaboğa**

Haldun Taner’in *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* oyunundan yola koyulan bu makalede ülkemizde Batılı anlayışta tiyatronun ilk örneklerinin üretildiği yıllara ve Molière’in eserlerinin etkisine odaklanılmaktadır. Tiyatromuzun ilk oluşum yıllarından günümüze süregelen, bize özgü tiyatronun nereden filizlenip gelişebileceği sorusuna ve bu soruya dayanan “Bizim Tiyatro” fikrine Molière’in tiyatrosuyla ilişkimizden yola çıkarak yanıtlar aranmaya, tartışılmaya çalışılmaktadır.

Haldun Taner kendi oyununda bu tartışmaya Molière çevirileri, adaptasyonları ve tuluat gösterileri üzerinden ustalıklı tespitlerle kayda değer katkılar sunar. Bununla birlikte, Haldun Taner’in tespitleri onun kurduğu tarihsel çerçevenin dışına çıkılarak, Brechtien bir tabirle söylenecek olursa, bakış açısının yer değiştirmesiyle değerlendirildiğinde hangi çıkarsamalara yol açabilir? Bu makale, esasen bu soruyu çıkış noktası almıştır. Komedyanın Antik Mimus oyunlarından Commedia dell’Arte’ye, Molière güldürüsünden tuluat gösterilerine uzanan ve döngüsel bir hareket izleyen tarihsel yolculuğu dikkate alındığında Haldun Taner’in “bize özgü” söylemine yeni bir gözle bakmak ve yeni sorular sormak mümkün olabilir. Belki de, tarihin herhangi bir anında “bizim” ya da “bize özgü” diyebileceğimiz bir tiyatroyu var etmeyi imkânsızlaştıran unsurlar birtakım yetersizlik ya da engellerde değil de bizatihi “bizim” demenin kendi iç dinamiklerinde yatmaktadır.

Haldun Taner edebiyatımızın filozof yazar diye nitelendirebileceğimiz isimlerinden biridir. Hiçbir oyununu düşünsel ve kuramsal bir zemine ve çerçeveye oturtmaksızın yazmaz. Bu kuramsal çerçeve açısından tarih bilimi onun çalışmalarında önemli bir yere oturur. Ayşegül Yüksel’in Haldun Taner tiyatrosuna ışık tutan kapsamlı araştırmasında belirttiği gibi,

“duygu kışkırtmalarının yerine serinkanlı aklı, sahte romantizmin yerine sağlam sağduyuyu getiren bir bilim görüşü” oyunlarında ele aldığı konu ve karakterleri dramatize edip şekillendirirken ona yol gösterir. *Lütfen Dokunmayın, Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım* gibi oyunlarında söz konusu görüşün yol göstericiliğinde hep “bir çıkarlar sisteminin sözcüsü olan, her devrin, her iktidarın nabzına göre yargı ve yorum değiştiren” çarpık tarih anlayışının “yıldızlı balonu”nu delmeye uğraşır.<sup>1</sup> Bu yönüyle, onun *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* oyunu ülkemizde tiyatronun ortaya çıkma sürecine, yaşanan sorunlara ve Batılı anlayıştaki tiyatroyu icra eden ilk kuşak üzerindeki Molière etkisine dair benzersiz bir eser olarak karşımıza çıkar.

Haldun Taner'in tarihsel bir olguyu dramatik açıdan kurgulayarak yapılandığı bu oyunun düşünsel ve kuramsal çerçevesini, “biz”e özgü tiyatronun nasıl üretilebileceği, nereden serpilip filizlenebileceği sorusu kurar. Söz konusu soru, Taner'in bizzat bu oyunuyla 1969 yılında kurucusu olduğu Bizim Tiyatro topluluğunun da yola çıkış sorusudur. “Neden Bizim Tiyatro?” başlıklı broşür yazısında soruyu şu şekilde ortaya koyar:

Oyuncularımız var, yabancı rolleri yabancılar kadar başarılı oynayabiliyorlar. Rejisörlerimiz var, Avrupada gördükleri mizansenleri burada aynen uygulayıp alkış topluyorlar. Yazarlarımız var, yapıtlarını yabancı örneklere benzetebildikleri ölçüde iyi yazar sayılıyorlar.

Hepsi iyi hoş da, peki ama nerde Türk oynayışı, Türk sahneleyişi, Türk yazışı, Türk algılayışı? Bir kelime ile nerde Türk tiyatro üslubu?<sup>2</sup>

Dolayısıyla *Sersem Kocanın Kurnaz Kocası* aracılığıyla açığa vurulmaya ve tartışmaya açılmaya çalışılan konu esasen, tiyatromuzun kendi kimliğini oluşturma/oluşturamama sorunudur. Taner bu sorunu Ahmet Vefik Paşa'nın 1879-1882 yılları arasındaki Bursa valiliği sırasında İstanbul'dan turne yapmaya gelen Tomas Fasulyeciyan yönetimindeki, aralarında Ahmet Fehim Efendi, Küçük İsmail, Satenik, Hiranuş gibi eski Gedikpaşa Tiyatrosu oyuncularının bulunduğu tiyatro kumpanyasıyla kurduğu kısa ömürlü

1 Ayşegül Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu* (İstanbul: Habitus Yayıncılık, 2013), 48.

2 Haldun Taner, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, 6. basım (Ankara: Bilgi Yayınevi, 2009), 19.

Bursa Tiyatrosu deneyimi üzerinden irdeler. Repertuarını büyük oranda Ahmet Vefik Paşa tarafından uyarlanan Molière oyunlarından oluşturan kumpanyanın Molière'le ilişkisi üzerinden Türk tiyatro üslubu sorgulanır. Bu sorgulamada Taner'in Bizim Tiyatro'yu kurduğu dönemde de etkisini sürdüren üç temel eğilim masaya yatırılır ve oyunun üç perdesi içine özenle yerleştirilip görünür kılınarak eleştiriye açılır.

Oyunun ilk perdesinde Bursa'ya turne yapmaya gitmiş Fasulyeciyan Kumpanyası'nın bu şehirde sergilemek üzere hazırlandığı Molière'in *Georges Dandin* provası aracılığıyla Avrupalı piyesleri Avrupalı gibi oynamak; ikinci perdesinde kendilerini izlemiş olan Bursa Valisi Ahmet Vefik Paşa'nın teşvik ve idaresiyle artık Bursada yerleşik temsil vermeye başlamış kumpanyanın bizzat Vali Paşa tarafından uyarlanmış *Yorgaki Dandini* oyunu provası üzerinden Avrupalı piyesleri yerlileştirmek; üçüncü ve son perdesinde ise artık dağılmış ve İstanbul'a dönmüş kumpanya üyelerinden Küçük İsmail'in yönetiminde gerçekleştirilen *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* isimli tuluat gösterisi yoluyla onu "avamın gustosu"na getirmek, yaygın halk beğenisine yakınlaştırmak stratejileri irdelenir. Oyunun finalinde, her üç stratejinin de yetersiz olduğu Ahmet Vefik Paşa/Haldun Taner'in ağzından şöyle dile getirilir.

A. VEFİK PAŞA – ... Frenk hayranları Frenk tiyatrosunu taklitten medet umuyorlardı. Rasgele Avrupa piyeslerini, sözümona, Avrupalı gibi oynamakla bir yere varılır sanıyorlardı. Biz de adaptasyonu teklif ettik. Avrupa piyeslerini yerlileştirip Türk adabı, Türk deyişle yerlileştirip Türk adabı, Türk deyişle kotarmayı denedik. İşte şimdi sen de onu avamın gustosuna getiriyorsun, ne var ki bunların hepsi de yetersiz.

A. FEHİM – Peki. Doğru yol hangisidir paşam?

A. VEFİK PAŞA – Doğru yol garbi ne taklit, ne de adapte. Doğru yol galiba, Türk insanından, Türk şartlarından, Türk mevzularından hareket edip, hem öz, hem biçim bakımından bir Türk tiyatrosuna varmak. Biz ancak bu kadarını yaptık. Bundan ötesini de gelecek nesiller başarsın artık...<sup>3</sup>

3 Taner, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, 123.

Peki ama nedir “biz”e ya da Türk’e özgü olan? Haldun Taner, seyircisini/ okurunu taşıdığı tarihsel yolculukta bu sorunun anahtar nitelikteki kimi unsurlarını görünür kılmakla birlikte kendisini yanıtsız bırakır. Yanıtı oluşturmak, yukarıdaki alıntıda da belirtildiği gibi, Haldun Taner’in de içinde yer aldığı kuşağın ve sonraki kuşakların görevidir. O halde, Taner’in 1969’da bıraktığı yerden, oyundaki düşünsel sorgulaması içinde satır aralarında öne sürdüklerinden de beslenerek, onun kurduğu tarihsel döneme ve o dönemin Molière ile ilişkisine ulaşmak için farklı bir tarihsel yolculuğa çıkmak faydalı olabilir.

Bu yolculuğun ilk ayağını Katolik kilisesinin tiyatro etkinliklerine yasak getirmesinden sonra Batı Roma’dan Doğu Roma’ya yani Bizans’a taşınan mimus oyunları ve Hipodrom şenlikleri oluşturur.<sup>4</sup> Yolculuk Bizans İmparatorluğu içinde faaliyetlerini sürdüren oyuncu topluluklarının İstanbul’un Osmanlılarca fethi sonrası İtalya’ya, özellikle de ticaretin ve kentli orta sınıfın güçlü olduğu Venedik’e taşınmalarıyla, orada Commedia dell’Arte’yi ortaya çıkaran önemli unsurlardan biri olmalarıyla devam eder ve bizi Commedia dell’Arte tarzı oynayan İtalyan oyuncuların Paris’te yerleşik bir kumpanya oluşturmalarına, bu kumpanyanın önemli oyuncu ve yöneticilerinden Tiberio Fiorilli’nin Molière’e komedy oyunculuğu dersleri vermesine götürür.<sup>5</sup>

Molière’e özgü komedinin hem biçim hem de içerik yönünden Commedia dell’Arte’ye bağlılığı ve onun komedilerine dinamizmini kazandıran oyunculuk ustalıklarında bu tiyatronun etkisi yadsınamaz.<sup>6</sup>

4 Batı Roma’da bir tiyatro temsiline dair son kesin kayıt 533 yılına tarihlenir. Bunun tersine, Bizans İmparatorluğu içindeki temillere bakıldığında, her ne kadar dini otoriteler tarafından sıklıkla suçlanıyor olsalar da devlet törenlerine katılan mim oyuncularına ait belge ve kayıtların izi İstanbul’un fethine kadar sürdürülebilir. Bu konuda özet ve genel bilgi için bkz. Oscar Brockett, *Dünya Tiyatro Tarihi*, çev. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, vd., 1. basım (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000), 81-88.

5 Commedia dell’Arte’nin kökeni konusunda, Roma Atellan farıslarından karnaval gösterilerine, pazar ya da panayır yeri temsillerinden 16. yüzyıl başı İtalyan farıslarına farklı kaynakları merkeze alan çok çeşitli teoriler ortaya atılmıştır. Bu teorilerin ortak yanı ortaçağın gezginci mim oyuncularına ve İstanbul’un fethiyle Batı’ya göç eden mim topluluklarına yer vermeleridir. Commedia dell’Arte’nin kökenleri konusunda genel bilgi için bkz. John Rudlin, *Commedia dell’Arte*, çev. Ezgi İpekli, 1. basım (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2000), 23-45.

6 Molière’in oyunlarının önemli bir kısmı Commedia dell’Arte tarzı farıslar olarak nitelendirilir. *Şaşkın*, *Hekim Uçtu* gibi oyun yazarlığının ilk örnekleri ve *Zoraki Hekim*, *Scapin’in Dolapları* gibi yazar olarak ün kazandığı dönemin eserleri bütünüyle bu kategoriye girer. *Sganerelle ya da Düşsel Boynuzlu* başta olmak üzere bu kategoride oluşturulmuş pek çok oyununda görünen Sganerelle, Fiorelli’nin yarattığı Scaramouche tipinden de esinlenerek Molière’in var ettiği bir

Öte yandan yolculuğun fetih sonrası İstanbul tarafına baktığımızda, Osmanlı'nın Bizans'a özgü eğlence ve tören tarzını "kol" adı verilen oluşumlar üzerinden devam ettirdiğini, İspanya'dan gelen Sefarad Yahudilerinin ortaoyununun da kaynağını oluşturan gösterileri icra ettiğini, bu gösterilerin *Comedie a la Turque* (Türk güldürüsü) diye nitelendirildiğini, Sultan Abdülaziz zamanında da sarayda "Zuhuri" ve halka açık meydanlarda "Han" kolunun ortaoyunu oynadığını, yani Batı'da Commedia dell'Arte'yi doğuran geleneğin Osmanlı'da ortaoyununa evrildiğini gözlemledik.<sup>7</sup> Bilindiği gibi ilk tuluatçılar da bu ortaoyunu topluluklarından türemiştir.<sup>8</sup>

Dolayısıyla 19. yüzyılın ikinci yarısında Batılı ya da Avrupalı olana özenen tiyatronun Molière'le karşılaşması ve aynı esnada ortaoyununun kendisini tuluata tevdi etmesi eşzamanlı ortaya çıkıp aslında aynı kökten, aynı harçtan filiz veren iki yolun kesişmesi olarak okunabilir. Hiç kuşkusuz, Molière'in kolayca yerelleştirilebilmesinde ya da tuluatlaştırılmasında esasen bu kökensel ortaklık rol oynar. Ne var ki tarihsel açıdan kendine özgü bu karşılaşma sıcak bir kucaklaşmayla değil, birbirinden katı bir biçimde ayrışma hatta birbirini dışlama şeklinde tezahür eder. Zamanın usta sayılabilecek hem halk hem saray nezdinde sevilen komedyenlerini (Yağcı İzzet, Kurban Oseb, Kavuklu Hamdi, Küçük İsmail, vb.) esas alarak yürütülebilecek, yazar destekli bir eğitsel ve düşünsel yapılanmaya yönelmek yerine, ulusun eğitimine hizmet etmekten uzak, sanata aykırı hatta zararlı bulunan ortaoyunu ve tuluatın yergisine, hatta aşağılanmasına

---

Commedia dell'Arte maskesi olarak karşımıza çıkar.

<sup>7</sup> Cevdet Kudret ve Metin And, ortaoyunu üzerine araştırmalarında kaynak olarak kullandıkları *Evlîya Çelebi Seyahatnamesi*'nin yanı sıra, Osmanlı şenliklerini izleyen Avrupalı seyircilerin ve ortaoyunu üzerine çalışma yayınlamış Ignacz Kunos gibi araştırmacıların yazılarından faydalanarak Bizans mimus geleneğinin Osmanlı'da da farklı bir biçimde sürdüğü, Avrupalıların *Comedie a la Turque* ya da *Comoedia Turcica* diye nitelendirdiği gösterilerin kökenini oluşturduğu ve diğer yandan, 15. ve 16. yüzyılda İspanya ve Portekiz'den göç eden Sefarad Yahudileri aracılığıyla buna Commedia dell'Arte etkilenimlerinin dahil olduğu üzerinde dururlar. Bkz. Cevdet Kudret, *Ortaoyunu*, c. 1, 1. basım (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007), 41-45.

<sup>8</sup> Tuluatın doğuşu konusunda bilinen iki anlatı mevcuttur: Metin And ve Refik Ahmet Sevensil'in Küçük İsmail'e dayandırdığı ilk anlatıda, Kavuklu Hamdi, Büyük İsmail ve Paçavracı İsmail Efendi'nin Küçük İsmail ile birlikte bir kumpanya kurup ortaoyununun tiyatroya tahvil ederek oynamaya başladıkları söylenir (bkz. Metin And, *Osmanlı Tiyatrosu* [Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1999], 81 ve Refik Ahmet Sevensil, *Tanzimat Tiyatrosu* [İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1968], 285). Ahmet Fehim Efendi ise anılarında, Türkçe oyun oynama teknelini elinde bulunduran Agop Vartovyan'la (Güllü Agop) arası açılan Tomas Fasulyeciyân'ın Kavuklu Hamdi'yle bir araya gelip *Çingirak* komedisini metinsiz suflörsüz oynayarak tuluat sanatına yol açmasını hikâye eder. Bkz. Ahmet Fehim, *Sahnedeki Elli Sene* (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2002), 16-17.

yönelinmiştir. Molière güldürüsüyle *Comedie a la Turque* arasındaki ilişkiselliği sezen ve ulusal tiyatronun bu ilişkiden filizlenmesini savunan Abdülaziz'in mabeyncisi Ziya Paşa ya da Teodor Kasap gibi isimler olsa dahi, hâkim eğilim maskaralık addedilen yerli güldürünün karşısına ciddi, sanatlı ve ağırbaşlı Molière güldürüsünü koyar ama gel gör ki onu da nasıl sahneleyeceğini bilemez.<sup>9</sup>

Molière güldürüsü deyince bana her zaman ışık tutan, Jean Anouilh'in şu sözleri olmuştur:

Molière, bir komedi kalıbı içinde, çağlar boyu edebiyatın en kara tiyatrosunu yazmıştır. İnsan denen yaratığa, bir sinek gibi iğnesini saplamış ve hassas bir kıskaçla onun reflekslerini oynatmıştır. Bir tek refleksi vardır zaten bu yaratığın, daha dokunur dokunmaz bacağına titretmeye başlayan: bencilliği.<sup>10</sup>

Molière'in ustalığı, Commedia dell'Arte'nin güldürü kalıplarını kullanarak zamanının Paris toplumunun bir yansımasını, bu toplumun kusurlarının derinlikli bir hicvini ortaya çıkarabilme ve oradan insani kusurların derinine nüfuz edebilme gücünde yatar. Böylelikle, Harpagon (*Cimri*) kişiliğinde insanın evrensel açgözlülüğünün, *Tartuffe* kimliğinde dogmatizme ve konformizme düşkünlüğümüzün, Argan (*Hastalık Hastası*) aracılığıyla insanın ölümsüzlük arzusunun hicvine, insanlığı açmaza ve özyıkımına sürükleyen unsurların sarsıcı bir eleştirisine ulaşır. Ciddiyet maskaralıklı ele yürür; insanın maskaralığı, maskaraca oynamanın bütün niteliklerinde ustalaşmış oyuncularca canlandırılır. Aristophanes'ten bu yana komedyaya gücünü ve etkisini kazandıran şey, esasen Molière'de de gördüğümüz, çatışmalı sayılan unsurların kendine özgü bu birlikteliğidir.

9 Ortaoyunu ve onun uzantısı sayılabilecek tulat tiyatrolarına karşı en ses getiren eleştirilerden biri, *Vatan yahut Silistre* oyunu Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahneye koyulacak olan Namık Kemal'den gelir. "Tiyatro Ortaoyunu değildir" diyen Namık Kemal, salt güldürmeyi hedefleyen ortaoyununun tersine tiyatronun insanların duygusal eğitiminde oynadığı rol üzerinden 18. yüzyılın Batılı sentimentalizmine uygun düşen bir tiyatro anlayışını merkeze alır. Ortaoyununun savunan Teodor Kasap ya da Ziya Paşa ise Türk'e özgü saydıkları ortaoyununun dönemin ihtiyaçlarına göre ıslah edilmesi üzerinde durur. "Türk Tiyatrosu Ortaoyunu'dur" diyen Ziya Paşa, Avrupa tiyatrolarının da bir zamanlar ortaoyunu niteliklerine sahipken halkın ahlaki terbiyesi doğrultusunda düzene sokulduğunu öne sürer. Bkz. Cevdet Kudret, *Ortaoyunu*, c. 1, 1. basım (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007), 94-95 ve Cevdet Kudret, *Ortaoyunu*, c. 2, 1. basım (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007), 8.

10 Jean Anouilh, "Molière'e Saygı" (bkz. Molière, *Hastalık Hastası*, çev. Lütfi Ay [İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2000], arka kapak yazısı).

Haldun Taner'in Bursadaki deneyimin üzerinden yüz yıla yakın zaman geçtikten sonra sırtına yükleyip yanıt aradığı "bize özgü" sorusuna yeniden dönüp baktığımızda, Ahmet Vefik Paşa tarafından yetersizlik diye nitelendirilen halin başlangıçtaki, ontolojik sayabileceğimiz yarılmadan boy verdiği görülebilir. "Biz"e tarihsel akışın yarattığı çoğulluk ve biz olmayanı da içeren çokluk yönünden değil, homojenleştirici, tektipleştirici bir dogmatizmle bakmanın, "biz"i salt kendi istemlerimiz ve bencilliğimiz üzerinden yapılandırmanın ve biz olma durumunu mutlak bir kesinliğe, her şeyin üzerinde iktidar kurabilme, bir tür ölümsüzleşme idealine dayandırmanın yarattığı açmazdan kaynaklandığı söylenebilir. Bu yarılma ve yarattığı açmaz, kaçınılmaz biçimde arzulanan "biz" in hep bir boşlukla ve tatminsizlikle tanımlanmasını, arzunun her zaman bir yokluğa dönüşmesinin narsisistik özyıkımını doğurur.

*Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* da aslında içten içe bir kara komedidir. Ahmet Vefik'in son sözlerinden sonra, Bizim Tiyatro'nun gösteriminde Fasulyeciyan'ı oynayan Münir Özkul'un oyunculuğuyla hafızalarda yer eden meşhur final tiradında, oyunun tarihsel kişilikleri havaya karışıp, sahnenin köşe bucağına asılı kalıp, birer hayal olurlar. Hiçleşip yokluğa karışırlar.

Kanımcı, düşünür-yazar Haldun Taner tarihe bakışında bahsettiğimiz arzu açmazının bir yönüyle farkındadır. Daha önce bir kısmını alıntılandığımız Bizim Tiyatro'yu tanıtıcı yazısının ilerisinde şunları söyler:

Amacımız, tekelci bir kendi içine büzülüş değil, tam tersi, dünyaya, evrene açılış. Ama kendi kişiliğimizle. Bu ortak birikime kendimize özgü bir şeyler katıp yararlı olarak. Türkiye anlamına gelen bizden, insanlık boyutundaki BİZ'e uzanmak istiyoruz.<sup>11</sup>

Buna bir ama daha eklenebilir: AMA, belki de bunun yolu yukarıda bahsi geçen iki farklı BİZ'i birbirinden ayırmaksızın düşünebilmekte, BİZ'i ÖTEKİ'de ÖTEKİ'yi BİZ'de görebilmekte saklıdır. Yani Molière'in iğnesini sürekli sapladığı bencilliğimizden sıyrılabilmemizde...

11 Taner, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, 19.





# ÇAĞDAŞIMIZ TARTUFFE

## Özlem Hemiş

Molière'in *Tartuffe ya da Riyakâr* (1664) adlı oyunu bir sahtekârın varlıklı bir aileye dini bütün bir inanan profili çizerek sızmasını ve ailenin bütünlüğünü tehdit ederek varını yoğunu ele geçirmesini anlatır. Bu makale, ilk kez Pietro Aretino'nun *Lo Ipocrito*'sunda (*Riyakâr*, 1542) beliren bir oyun kişinin Molière'in imgeleminde Tartuffe karakteri olarak olgunlaşmasından yüzyıllar sonra hâlâ yönetmenlerin ilgisini çeken unsurlara odaklanıyor. Bu unsurların özellikle Molière'in *Tartuffe*'üne yaklaşımında bir kısa yolun – dinin siyasallaşmasına yönelik tepkisellikle uyanan sahneleme refleksinin– dışında kalan olanakları değerlendiren yorumlara yer veriliyor. Bu amaçla Michael Thalheimer'ın 2013'te Schaubühne'deki yorumu, 2018'de Oskaras Korsunovas'ın Avignon Tiyatro Festivali seçkisine alınan Litvanya Devlet Tiyatrosu prodüksiyonu ve Belçikalı yönetmen Ivo van Hove'nin 2022'de Comédie Française'de prömiyeri gerçekleştirilen *Tartuffe*'leri aile içi ilişkileri biçimlendiren dinamiklerin farklı yönlerine eğilen üç değerli çalışma olarak ele alınıyor.

Her dönem kendi *Tartuffe*'ünü yaratır. Eserin dünya sahnesinde bilinen ilk versiyonu bir İtalyanın, Pietro Aretino'nun oyunudur: *Lo Ipocrito* (*Riyakâr*, 1542).<sup>1</sup> Aretino'nun *Lo Ipocrito*'su da tıpkı bir yüzyıl sonra Molière'in başına geleceği gibi sansüre uğramış, çeşitli odaklarca eleştirilmiş. Oyunun adı bile huzursuzluk vermiş, dolayısıyla *Riyakâr*'dan *Sahtekâr*'a (Il Finto) değiştirilsin diye zorlanmış. Molière de ünlü karakterini ikiyüzlülük ve sahtekârlıkla yoğururken kökensel olarak tembellik, ikiyüzlülük ve sahtekârlık çağrıştırmakla maruf bir kelime olan Tartuffe ile adlandırıp

---

1 Edward D. Montgomery, "'Tartuffe': The History and Sense of a Name," *MLN (Modern Language Notes)* 88, no. 4 (Mayıs 1973): 838-840. <https://doi.org/10.2307/2907411>

fitratını perçinlemiş.<sup>2</sup> Molière'in yapıtı 1664'te ilk önce *Le Tartuffe ou l'Hypocrite* (*Tartuffe ya da Riyakâr*) olarak gösterilmiş, krala yakın ve uzak dini odakların sert tepkilerine yol açınca iki kere tekrar yazılmış. Bugün okuduğumuz son hali, döneminde *Le Tartuffe ou l'Imposteur* (*Tartuffe ya da Sahtekâr*, 1669) olarak sahnelenmiş. Molière oyunun bu son versiyonuna yazdığı önsözde aldığı eleştirileri değerlendirdiğini ve Tartuffe karakterinin biçimlendirilmesinde hakiki inanç sahipleriyle bir ikiyüzlü arasında farkı açıkça gösterebilmek için olanca gayretiyle sanatının tüm inceliklerini seferber ettiğini belirtir.<sup>3</sup> Nihayetinde Tartuffe adı 1664'ten bu yana ikiyüzlülüğün diğer adı olarak anılageliyor. O günden bu yana sayısız sahnelemeyle *Tartuffe* yeniden yorumlanıyor.

Tartuffe, ailenin büyüklerindeki dini duyarlılıkları sömürerek aileye tutunan bir parazittir. Oyunun evreni ve zamanı içinde sömürdüğü beden adeta kendisine dönüşür ve ailenin varını yoğunu üstüne geçirir; onları evin işgalcisi konumuna düşürür. Öldürdüğü pıreye ağlayan dindar görünümünün altında bir yağmacıdır. İçine sızdığı ailenin tüm imkânlarını kendi nüfuzuna geçirmek için çok da ince oyunlar kurmaya gerek görmeden, boşlukları değerlendirerek eski "din bezirgânlığı" mesleğini icra eden ve evrensel bir sömürgeci tipinin pişkin çehresiyle kendini bir lütuf gibi sunan Tartuffe, pek çok yorumda ailenin başına gelenlerin sorumlusu olan tek boyutlu bir kötülük timsali olarak çizilir. Haksız da değildir bu yorumlar. Evin babası Orgon'u aile fertlerinden izole ederek hem hanımına hem kızına göz koyan, evin oğlunu miras haklarından mahrum eden, ailenin tüm malvarlığını üstüne geçiren Tartuffe bir zararlıdır. Evin ondan etkilenmeyen çoğunluğunun itirazları gerekli kulaklara ulaşmadığı için kifayetsiz kalır. Kurtuluşa giden yolun ilk basamağında, bu çoğunluğun bir tezgâhı sayesinde foyası ortaya çıkar ama öyle bir bela yumağı sarılmıştır ki ailenin başına, yasalarla çelişmeden içinden çıkılması neredeyse olanaksızdır. Tartuffe tehditleriyle hepsini kapının önüne koymuştur çoktan. Dönemin, monarşinin ruhu ve Molière'in velinimetini XIV. Louis ile ilişkilerin hayırlı seyri gereği bu durumdan kurtuluşun tek yolu olarak iktidarı temsil eden kral işaret edilir. Çünkü etrafını kuşatan atmosfer, ideoloji ve politika ne

2 Bkz. Montgomery, "'Tartuffe': The History and Sense of a Name".

3 J.B.P. Molière, "Preface to Tartuffe", ed. Robert W. Corrigan, *Comedy: Meaning and Form* (California: Chandler Publishing, 1965), 444.

olursa olsun, diğerlerinden daha uyanık, daha sağduyulu olmak ve halkı adına adil karar almak yükümlülüğü taşıyan XIV. Louis, efsanevi “Devlet benim” cümlesini kuran ve kendi varlığıyla Fransa'nın varlığını eş kılan önemli bir liderdir. Bir anlamda hükmüyle kendini kuşatmıştır.

Otoriter rejimde varlığını sürdürebilmek için oyunlarının yapısını o barok evrenin süsleriyle bezeyerek Deleuzeyen plilerin arasına başka anlam katmanları da yerleştiren Molière,<sup>4</sup> komediye özgü yüzeysel bir şema kullanmaktan imtina ederek okuru/seyirciyi daha kompleks bir tasarımla karşılaştırır. *Tartuffe* örneğinde en ilginç unsurlardan biri, karakterin sunumundadır. Oyunun adı *Tartuffe*'tür ama üçüncü perde üçüncü sahneye kadar karakteri görmeyiz, o sahnede belirene kadar iki taraftan da dinleriz onu. Tartuffesever Orgon ile annesi Madam Pernelle yere göğe sığdıramazken ev ahalisi Tartuffesevmez bir portre çizer; zata katlanamamaktadırlar. Onun gerçek yüzünü anlatmaya çalışsalar da sözleri Orgon'un kulağına ulaşamaz, görmesi gerekir. Bu da Aleka Zupančić'in dikkat çektiği üzere komedi karakteri olarak Tartuffe'e olan “tutkulu inancı” nedeniyle gülünçleşen Orgon'un, sözleriyle kendisini büyülemiş olan Tartuffe'ün gerçek yüzünü gözüyle görmesi, dolayısıyla tutkuyla bağlı olduğu nesnesini yitirmesiyle sonuçlanır.<sup>5</sup>

La Bruyère'e göre Molière'in *Tartuffe*'ü bir riyakârın tam bir temsili değildir. Gebauer ve Wulf, *Mimesis*'te La Bruyère'in Molière'in niyetini anlamadığını öne sürer. Molière beklenen klişelerle çalışmamıştır.<sup>6</sup> *Tartuffe*'ün önsözünde ısrarla belirttiği üzere gerçek inanan ile riyakâr arasındaki farkın görünürlüğüne önem vermiştir.<sup>7</sup> Bu da alışılmışın dışında bir profilin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Orgon, Tartuffe'ün sahte imanına samimiyetle inanan, “hakiki inanç” sahibi bir insandır. Onun inancının seviyesi Tartuffe'ün sahteliğinin seviyesini katlamaktadır seyirciye. Orgon'un bu

4 Gilles Deleuze, *Kıvrım: Leibniz ve Barok*, çev. Hakan Yücef (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2006). Bu metinde yer alan “sonsuzluğu sonlu olarak temsil eder” (s. 42) ifadesi genel olarak tiyatroyun varoluşuna, daha daraltığımızda ise Molière komedisini tanımlamaya uygun düşer görünmektedir.

5 Alenka Zupančić, *Komedi: Sonsuzun Fiziği*, çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Metis Yayınları, 2011), 82.

6 Gunter Gebauer ve Christoph Wulf, *Mimesis: Culture, Art, Society*, çev. Don Reneau (Londra: University of California Press, 1995), 114.

7 Bkz. Molière, “Preface to Tartuffe,” 344.

safdilliği seyircinin gözünde bir aile babası olarak iktidarsızlaşmasına yol açar. Nihayetinde oyunda Tartuffe'ün yörüngesine girmiş olarak tanıdığımız Orgon, karısını önemsemeyen, kızının arzusuna kulağını tıkayan, oğlunun geleceğini bir çırpıda elinden alan bir babadır.

Hem oyunun yukarıda işaret edilen yönleri hem de doğrudan metnin ilk sahnelemesinde başına gelenler nedeniyle dinin siyasallaştırıldığı iklimlerde *Tartuffe* ve uyarlamaları genellikle siyasi konjonktürün doğrudan çağrıştırdıklarıyla meşgul olan yorumlara yol açar. Ancak görüldüğü üzere metin başka katmanlara açılma, derinleşerek siyasal sömürüye olanak veren toplumsal yapıyı en küçük yapı taşı üzerinden deşifre etme potansiyeli taşımaktadır. Bu nedenle bu makalede günümüzde “din sömürüsü” ile karşı karşıya olmayan, bir repertuar zorunluluğu da hissetmeyen ve metne daha derinlemesine bakma olanağına kavuşmuş farklı üç prodüksiyondan söz ediliyor.

### ***Michael Thalheimer'in Tartuffe'ü (2013)***

Molière kavrayışına derin bir boyut katan Michael Thalheimer (1965), oyundaki tüm plileri açıp düzelterek zor görüneni açığa çıkarır. Thalheimer oyunlarında, metni tek bir öze indirgeyerek üstlenmiş olduğu diğer yüklerinden özgürleştirir, bugünün duygusal etkisine tercüme eder;<sup>8</sup> dönem, renk, tarihsel bağlam gibi unsurlardan kaçınarak zaman ve mekân hissinden azade, metnin kalbinde yatana odaklanır. Neredeyse çıplak sahnelerde, olabildiğince az sayıda oyuncuya indirgelediği yapıtlarında psikolojik gerçekçiliğin tuzaklarından sıyrılıp bedensel dışavuruma yönelerek bir karakterin belirgin özelliklerini, seçilmiş gestus ve pozlarla açığa çıkarmayı tercih eder.<sup>9</sup> *Post-dramatik Tiyatro*'nun yazarı Hans-Thies Lehmann'ın Brecht'in ardılları olarak nitelendirdiği kuşağın<sup>10</sup> etkin bir temsilcisi olan yönetmenin her fırsatta döndüğü tema aile. Yorumlarını

8 Tercüme tabiri benim değil, Thalheimer'in. Aktaran Peter M. Boenisch, “Exposing the classics: Michael Thalheimer's Regie beyond the text”, *Contemporary Theatre Review* 18, no. 1 (Ekim 2008): 33. <https://doi.org/10.1080/10486800701741477>

9 Bkz. Marvin Carlson, *Theatre Is More Beautiful Than War* (Iowa: University of Iowa Press, 2009), 141-159.

10 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, çev. Karen Jürs-Munby (Londra: Routledge, 2006), 96'da Thalheimer'a değinir, ancak yukarıdaki ifade İstanbul Üniversitesi'nde verdiği bir seminerdendir.

izlediğim Lessing'in *Emilia Galotti*'si, Aiskhylos'un *Oresteia*'sı, Euripides'in *Medea*'sında da izlek olarak hep aynı noktayı deşmekte. Adeta aile mefhumunun otopsisini yaparak önümüze ağır sorular zinciri koymakta:

- Toplumu oluşturan en küçük birim olan ailenin yapısı kendi içinde bu kadar örselenmiş, zayıf ve gevşek olmasa Tartuffegiller bu yapıya tutunabilir miydi?
- Kendi dünyalığını yapmak için tanrının adını dilinden düşürmeyen ikiyüzlü bir parazitin kanını emmesine izin veren Orgon'un zayıflığı nereden kaynaklanır?
- Sunabileceğinden daha fazla beklentisi olan annesi karşısında rüştünü ispat edemeyen Orgon, baş köşedeki koltuğuna yapışmakla yetinerek yalnızlaşmış mıdır?
- Birbiriyle sıcak ve hakiki yakınlıklar kuramayan, kendine bile dürüst olamayan ebeveynler dengeli ve kendinden emin evlat yetiştirebilir mi? Çocuklarının kendini gerçekleştirme için güvenli bir zemin sunabilirler mi? Ailedeki arızanın temeli tüm bunlar olabilir mi?

Thalheimer'in yorumunda bu zemin meselesi merkeze alınıyor. Çağımız insanının derinden hissettiği üzere üzerine bastığımız zemin, alışageldiğimiz değerler sistemi alt üst oluyor. Daha önceden bildiğimiz ve tutunduğumuz yöntemler bugün işlemeyebiliyor. Yönetmenin bu yorumu kariyerinin başından bu yana birlikte çalıştığı Olaf Altmann'ın sahne tasarımıyla rafine bir biçimde destekleniyor. Oyun yeri geniş siyah bir sahne uzamının ortasına yerleştirildiği için küçük duran bir küp/oda. Solmaya yüz tutmuş altın varak kaplı bu klostrofobik mekânın kaplamasıyla çelişen, 60'lar havası taşıyan evden ziyade ofise uygun duran tek kişilik bir koltuk ve arka duvardaki mütevazı bir haçtan ibaret bir dekorda oynanıyor oyun. Gösterim boyunca oda yer yer 360 derece dönmekte, oyun kişileri bu hareketli zeminde oda dönmüyormuşçasına oynamakta, zemine sabitlenmiş koltuk bazen tavana çıkmakta, İsa'nın insanlık için kendini feda etmesinin simgesi olan haç da bu dönüşler sırasında yer yer ters yüz olmakta. Zeminin bu temsili, Lars Eidinger'in canlandığı ahir zaman Tartuffe'ünü neredeyse çivisi çıkmış bu kaygan zeminde tanrının gazabı olarak sunmakta. Ortadan

ayrılmış uzun saçları ve kutsal kitap sözlerinden yapılmış dövmelele donatılmış yarı çıplak bedeniyle modern zaman mesihi havasında dolaşan Eidinge'ın yarattığı Tartuffe, bir oda dolusu tuhaf insana oranla son derece çekici bir odak oluşturuyor. Onun dışındaki herkes grotesk bir makyajla tutuk kuklalar gibi bir hareket dili oluştururken, kendini evinde hisseden Tartuffe makyajsız ve doğal oynuyor. Orgon'u kandırırken de kötülüğün çekiciliğinden başka malzemesi yok. Sahnenin kendine güveni tam olan, kendisiyle çelişmeyen tek varlığı Tartuffe zaten. Thalheimer'in Molière'de bulup parlattığı nokta da işte bu. Adeta ucube varlıklar sirkine dönüşmüş bir evin fertlerinin kendine yetemez, hayatı kavrayamaz, ayakları üstünde duramaz hallerinin birisi tarafından sömürölmeye yazgılı olduğı gerçeğini kendi üslubunda anlatıyor. Schaubühne ekibinin tüm üyeleri üstlerine düşeni sahiplenerek birbirini tamamlıyor, fiziksel tiyatrunun oyunculuğaa sunduğı zenginlikleri bir klasiğın içinde cümlede kullanıyorlar. Yorumda içerik ve biçim birbirini tamamlıyor.

### ***Oscar Korsunavas'ın Tartuffe'ü (2018)***

Litvanyalı yönetmen Oskaras Korsunovas (1969) ise yorumunda herkesin içindeki potansiyel Tartuffe'e dikkat çekiyor. Litvanya Devlet Tiyatrosu yapımı oyuna yerleştirilen politik katman, çok tanımadığım ülkenin tarihini merak ettirecek denli yoğundu. Bu tarihe kısaca bakınca görünen resim, yönetmenin terciğine giden yolu aydınlatıyor.

Antikiteden II. Dünya Savaşı'na kadar Baltık Denizi'ne kıyısı bulunup da tarihi olağan seyirde akan bir ülkenin var olmadığını söylemek abartılı kaçmaz. 14. yüzyılda Hıristiyanlığı kabul eden Litvanların tarihi de bu kabulden sonra Polonya, Almanya ve Rusya ile kâh savaşarak, kâh uzlaşarak arbede içinde geçmiş. Almanlar II. Dünya Savaşı'nda büyük kıyım yapmış; ardından Ruslarla 1951'e kadar bazen doğrudan çoğu zaman gerillavari çekişmişler; 1991'e kadar Sovyet Birliği'ni oluşturan üyelerden biri olarak varlıklarını sürdürmüşler.<sup>11</sup> Litvanya 2004'ten bu yana Avrupa Birliği üyesi. Tüm bunlar ülkenin hareketli bir siyasi geçmişi olduğunu gösteriyor.

Yönetmen Korsunovas, Tartüfizmden bahsediyor. Tartuffe'ten hiç tekil

<sup>11</sup> Robert Bideleux ve Ian Jeffries, *A History of Eastern Europe: Crisis and Change* (Londra: Routledge, 1998).

olarak söz etmiyor. “Tartüfler” çoğul vurgusu yapıyor, çünkü ideolojilerin Tartüfleri ürettiğini söylüyor.<sup>12</sup> Örnekleri salt din sömürsünden gelmiyor. Mesela Sovyetler Birliği döneminin hızlı komünistlerinin 1990’larda nasıl aynı hızda liberallere dönüştüğünden söz ediyor. Bugün ise servet tanrısına tapanların dünyayı bir kâr işletmesi gibi görerek yönetmesinin sonucu yaşanagelen krizi Tartüfizm’in bir sonucu olarak görüyor.<sup>13</sup> Kulağa yanlış gelmiyor: Bazen öteki olarak gördüğümüz karşı tarafla aynı eylemi farklı bir söylemle gerçekleştirebiliyoruz. Bu da bizim içimizdeki Tartuffe ile sınavımız. İçimizdeki faşist, o ya da bu türlü başını gösteriyor. Korsunovas’ın yorumunda Tartuffe ile Orgon’un konumlanmasında politik yönelimler aslında bir noktada omuz omuza duruyor: “Orgon’un temsil ettiği siyaset körlük, aptallık ve bencillik iken Tartuffe tarafından temsil edilen siyaset, manipülasyon, zorlama ve yalanlardır.”<sup>14</sup> Dolayısıyla hepimizin ve tüm oyun kişilerinin birer Tartuffe olduğuna yönelik çeşitlemelerin çoğaltılması olanaksız görünmüyor.

Oskar Korsunovas’ın kurduğu dünyaya girişin şifresi Vyatautas Narbutas’ın elinden çıkan sahne tasarımı. Sahneye egemen post-barok tasarım oyuncu bir vaat olarak akıl çeliciydi. Türlü oyunlara imkân veren, bahçeciliğin şahikası labirent herkes tarafından izlenebilecek biçimde eğimli konumlanıyordu. Evin içinde bulunması gereken –büyük bir evdeki küçük kütüphane, buzdolabı, klozet, bilgisayar, devasa bir aydınlatma şeffaf sandalyeler ve bank gibi– eşyalar bu labirente yerleştirilmişti. Dolayısıyla oyuncular bir hedef noktaya yürürken zorunlu bir rota takip etmek ya da tüm bunların üstünden atlamak zorundaydılar. Böylece komedinin fiziksel yönü salt dışavurumcu grotesk oyunculuklarla değil, tasarımın ürettiği alanla da vurgulanıyordu. Her ne kadar akla ilk olarak barok bir öge gibi gelip metnin dönemiyle ilişkiyi çağırırsa da labirentin bugünle ilişki kurmaktaki payı da büyük. Labirentin belirlediği hareket rotası ve kullanılan renklerle bir

12 Tartüfler tabirini ilk kez Molière, Kral XIV. Louis’ye yazdığı bir mektupta kullanır. Bkz. Julia Prest, *Controversy in French Drama: Molière’s Tartuffe and the Struggle for Influence* (New York: Palgrave Macmillan, 2014), 155.

13 Oyunun 72. Avignon Tiyatro Festival’indeki (Temmuz 2018) broşüründe yer alan Oskar Korsunovas söyleşisinden.

14 Rasa Vasinauskaitė, “‘What Is Hecuba to Him or He to Hecuba?’ or the Theatre of Oskar Korsunovas,” ed. Marvin Carlson ve Kalina Stefanova, *20 Ground-Breaking Directors of Eastern Europe: 30 Years After the Fall of the Iron Curtain* içinde, (New York: Palgrave Macmillan, 2021), 94.



bilgisayar oyunu havası görselliği bir güncelleme etkisi oluşturuyor. Zaten Korsunovas zamane ikiyüzlülüğünü herkese içkin kılma eğiliminde olan sosyal medya etkenini ve “reality şov”ları da çağrıştırmak istemiş. Cilalı imaj devri araçlarının gerçeklikle ilişkiyi koparışını, sahne arkasını canlı kamerayla yansıtarak ve oradaki tutumları “eğlenceli” seyirlikten ayıran yadırgatıcı bir hareket dizgesine taşıyarak göstermeye gayret etmiş. Videolar tuhaf bir şekilde ikiyüzlülüğün taşıyıcısı sosyal maskeleri soymayı başarmış. Ancak sahneye çıkan her şey bir katmana daha yol açar. Dolayısıyla kulisin görüşe açılması artık oranın kulis olmaktan çok, gösterinin devam ettiği bir artalan olarak personaları çoğalttığı hissini besler.

Yorumunda kurtuluş vaat eden sahte azizlerin varakları dökülünce altından çıkan faşiste dikkat çeken Korsunovas, birinin palazlanmasının ötekini de beslediğine dikkat çekmek istemiş; bunu çağdaş ailenin rutinine sızarak başarmış. İnsan, tam “Ne hoş, eğlendirip düşündüren bir dünya kurmuş” derken ekranda Putin ile öpüşen Trump karesi görüp finale doğru Hitler selamıyla karşılaşınca bu “fazla” ile seyircinin ne yapması beklendiğini kavrayamıyor. Anlaşılmıştı oysa; altı çizilmese dikenli grotesk bir zamane Molière’i izlediğimiz düşünülebilirdi. Bu “fazla” videolarla sahne tasarımının ayarını özenle tutturduğu kitsch’in tadını tabloid gazeteye doğru kaçırma da tempo düşürmeyen oyuncuların enerjisi sayesinde tiyatroyla yaşadığı toplumu dönüştüreceğine inanan bir yönetmenin kurduğu dünyaya bakmak, seyircinin imanını tazeleme kuvvetini taşıyordu.

### ***Ivo van Hove'nin Tartuffe'ü (2022)***

En yakın tarihli *Tartuffe*, Molière’in evinden, Comédie-Français’den. Kullanılan metin ise *Tartuffe ya da Riyakâr* yani sansüre uğrayan ilk metin. İki araştırmacı, Georges Forestier ve Isabelle Grellet, üç perdelik bu ilk *Tartuffe* metnini Molière’in kaynaklarından yeniden oluşturmayı başarmış. Bu metinde Orgon’un kızı, dolayısıyla Tartuffe’ün kızı talip olması ve finaldeki kraldan gelen çözüm gibi unsurlar yok.

Comédie-Français, Molière’in 400. yıldönümü etkinlikleri kapsamında bu oyunu International Theatre Amsterdam’ın genel sanat yönetmeni olan Belçikalı yönetmen Ivo van Hove’ye (1958) teslim etmiş. Klasik “kanonun

ikonakırıcısı”<sup>15</sup> olarak nitelenen yönetmen Hove, bu üç perdelik oyunu oldukça karanlık bir tonda bugüne getirmiş. Metnin 1669 versiyonundaki beşinci perdenin, yani çözümün kralın eliyle gelmesinin bugüne kadar kendisini *Tartuffe* sahnelemekten alkoyduğunu söylüyor Hove ve üç perdelik versiyonu sahneleme fikrinin kendisine bu nedenle çekici geldiğini belirtiyor.<sup>16</sup>

Ivo van Hove oyunun program dergisinde yayınlanan röportajında Molière’in metninde var olan aile dramasına, özellikle Elmire ile Orgon arasında kopan bağa odaklandığı bilgisini veriyor. Tartuffe bu eve bir dilenci olarak giriyor ve kelimenin tam anlamıyla Orgon’un eliyle çekici bir adama dönüşüyor. İletişimin ucunu kaybetmiş evli çiftin hayatına bomba gibi düşüyor. Tartuffe, Tartüflüğünü yapıyor ve Orgon’un hayatını kendi üzerine geçiriyor. Gördüğümüz belki de en genç ve çekici Tartuffe’lerden biriyle karşı karşıyayız. Zupançiç’in okumasındaki Tartuffe samimiyeti işliyor; kendine inanan bu adam özünde bir dilenci. Dolayısıyla kendine inanarak inandırmak onun işinin püf noktası.<sup>17</sup> Hove bu kökü göstermek için olsa gerek oyuna bir prolog eklemiş. Prolog, yerde ölü gibi yatan bir gencin, evsiz birinin, Tartuffe’ün ev halkı tarafından hayata döndürülüşünü, temizlenip paklanıp itina ile hazırlanışını gösteriyor: Kıyafetleri çıkarılıyor, Tartuffe sahnede bir süreliğine çıplak kalıyor, banyo yaptırılıyor ve giydiriliyor. Sessiz sedasız bir gecede hayatı değişiyor.

Oyunun asıl merkezine, eve geçildiğinde floresandan barok loşuna geçen bir atmosferde, seçili detaylarla şıklaştırılmış bir salonun merkezine eskrim zeminini andıran bir “agon” işaret eden, beyaz bir kalın muşambanın özenle yerleştirildiği seyirciye gösteriliyor. Verilen ilk intiba komediye özgü çatışma alanının görünür kılınacağı yönünde. Ancak oyunun önemli bir bölümü bu mekân içi mekânda geçmekle birlikte oyuncu bir kurallar silsilesinin bu alanın kullanımında belirleyici olmadığı anlaşılıyor. Oyunun dikkat çeken tercihlerinden biri ise sahne üstünde varlıklarını hissettiğimiz sahne görevlisi/hizmetçi pozisyonundaki insanların tüm sahnelerde karanlıkta

15 Bkz. Susan Bennett ve Sonia Massai, *Ivo van Hove: From Shakespeare to David Bowie, Methuen Drama* (Londra, 2019), 19. Metin Ivo van Hove’nin klasiklere yaklaşımı için aydınlatıcı ve geniş bir çalışmadır.

16 Comedie-Français program dergisindeki röportajdan.

17 Zupançiç, *Komedi: Sonsuzun Fiziği*, 83.

kalsalar bile olayları gözlemekte olduklarını gösterecek kadar aydınlıkta, izlemede olmaları. Bu durum oyunun yazıldığı dönemin ruhuna bir gönderme olabileceği düşüncesini uyandırıyor.

Hove'nin *Tartuffe* yorumunun en sürprizli yanı son oyunu. Finalde, oyunun akışından dokuz ay ileriye gideriz. Tartuffe'ün bulunduğu o sokak sahnesindeyiz. Elmire, Tartuffe'ten hamile; Orgon, Dorin ile beraber; Damis ise trans bireydir. Oyunun gövdesinden tamamını okuyamadığımız kimi unsurların, seyircinin yakalayamamış olabileceği durumların altı böylece çiziliyor. Bir ara Tartuffe'ün tüm ailenin arzu nesnesi olduğunu düşünmüş olsak da Orgon ile Dorin ters köşesi ve baba-oğul arasındaki gerilimin aydınlatılması oyunun bugüne aktarılmasında vitesi yükseltiyor. Erich Auerbach, Molière'in çağında seyircinin oyunu kavramasını garanti altına alan bir inşa sürecinden söz eder;<sup>18</sup> bu final toplumun içe içe geçen katmanlarının sessiz bir biçimde aynı sokakta barış içinde bir araya gelmesine yönelik bir işlevi murat etmiş görünüyor.

Bilindiği üzere sanat siyasetten ve hayattan uzağa düşmüyor. Bir ideolojiyi giyinip ardından toplulukları sürükleyerek şahsi menfaatlerini doyurma eğilimi bitimli görünmüyor. Politika kolektif uzlaşmalarla özerk bir biçimde değil de birtakım lider figürlerle ilerlediği sürece Tartüflerin sahnede belirmesi kaçınılmaz görünüyor. Niyet ve art niyetin bir bedende kesif bir biçimde can bulduğu; kişide beliren her bir gösterenin gizli bir başka niyet taşıdığı; temelde yedi ölümcül günahla açıklanabilecek bu art niyetlerin nurlu ufuklar, erdemli sözler ve şimdiden ötedeki belirsiz bir zamanda düze çıkış vaadiyle taçlandırıldığı bu söylem, çağdaş sahnede bu davranışları üreten ilişkilerin kökeninde derinleşerek varlığını sürdüreceği gibi duruyor.

---

18 Erich Auerbach, *Scenes from the Drama of European Literature* (Manchester: Manchester University Press, 1984), 134.

# MOLIERE'İ YENİDEN DÜŞÜNMEK: TİYATROTEM'İN *TARTÜF BEYİ*

İstek Serhan Erbek

Batı tiyatrosunun önemli tiyatro insanlarından biri olan Molière 17. yüzyıldan günümüze kadar oyunları sahnelenen ve eserleri uyarlanan bir yazardır. Madeleine Béjart ile birlikte kurduğu Illustre Théâtre'da başlayan sahne macerası ilk aşamada başarısız olsa da, gezici kumpanya olarak devam ettiği tiyatro yolculuğu, XIV. Louis'nin sarayında kraliyet tiyatrosunun başındaki insan olmasıyla sonlanmıştır. Eserlerinin birçok dile çevrilmesiyle dünyanın en çok bilinen oyun yazarlarından biri olmuştur. 19. yüzyılın sonlarında eserleri Osmanlı tiyatrolarında da sahnelenmeye başlanmıştır.<sup>1</sup> Sahnelenen oyunlarının birçoğu uyarlama metinlerdir. Ahmet Vefik Paşa, Teodor Kasap ve Âli Bey gibi dönemin tiyatro insanları ve çevirmenleri Molière'in eserlerini bire bir çevirmektense, kaynak metinden yola çıkarak oyunlardaki hikâyeyi Osmanlı İmparatorluğu'nun sosyo-kültürel ortamına taşımayı tercih etmişlerdir. *Sgnarella*, *İşkilli Memo*; *Cimri*, *Azarya* ve *Pinti Hamit*; *Scapin'in Dolapları da Ayyar Hamza* olmuştur.<sup>2</sup> Çiğdem Kurt Williams, Tanzimat dönemindeki bu uyarlama metinlerin Osmanlı halk tiyatrosundan öğeleri barındırdığını söylemektedir.<sup>3</sup> Dönemin tiyatro insanları uyarladıkları oyunları Karagöz, meddah ve ortaoyunu gibi geleneksel tiyatro formlarıyla ilişkilendirmeye çalışmıştır. Bu ilişkilendirme

---

1 Ayrıntılı bilgi için bkz. Metin And, "Türkiye'de Molière," *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, no. 5 (1974): 51-64.

2 Teodor Kasap, *Oyunlar: İşkilli Memo ve Pinti Hamit*, haz. Seval Şahin (İstanbul: İstos Yayınları, 2019); Molière, *Azarya*, çev. Ahmet Vefik Paşa (İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1933); Âli Bey, *Ayyar Hamza* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1968).

3 Çiğdem Kurt Williams, "Bir Geleneğin Çevirisi: Tanzimat Dönemi Türkçe Molière Çevirilerinde Osmanlı Halk Tiyatrosu Öğeleri," *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, no. 35 (2022): 83-99.

hali seyircinin Batılı tiyatro eserleriyle bir aidiyet kuramayacak olması düşüncesinden yola çıkmıştır ve bu nedenle kaynak metindeki oyun kişileri ve olay örgüsü Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel ortamına adapte edilmiştir. Tiyatrotem'in *Tartüf Bey* uyarlaması da benzer motivasyonlarla hazırlanmış bir sahneleme olarak karşımıza çıkar.

Ayşe Selen ve Şehsuvar Aktaş tarafından kurulan Tiyatrotem, yolculuğuna 18 Ekim 2001 yılında Uluslararası Eskişehir Tiyatro Festivali'nde prömiyerini yaptığı *Lahana Sarma* ile başlamıştır. Süreci içinde Selen ve Aktaş dışında Çetin Sarıkartal, Ayşe Bayramoğlu gibi isimler topluluğa dahil olmuştur. Tiyatrotem'in en önemli özelliği gösterim sanatları üzerine yaptığı araştırmalardır. Sahneledikleri oyunlar için yapılan dramaturji ve oyunculuk çalışmalarını merkeze alarak gösterim sanatlarına dair ekip olarak yürüttükleri kavramsal tartışmaları da izleyici ve okurla paylaşırlar. Şüphesiz, bu paylaşımlar konvansiyonel bir sahneleme sürecinden farklı olarak araştırma ve tartışma eksenli bir süreç yaşadıklarına işaret eder. 2001-2008 yılları arasında sahneledikleri *Lahana Sarma*, *Böyle Devam Edemeyiz*, *Nasıl Anlatsak Şunu* adlı oyunlarını "Gösterim Metinlerinden Hareketle", *Âlem Buysa Kral Übü*, *III. Riçird Faciası* ve *Tartüf Bey*'i ise "Klasik Dramatik Metinlerinden Hareketle" olarak iki ana başlık altında değerlendirirler. Bu çalışmada *Tartüf Bey* merkeze alınarak, Tiyatrotem'in Molière'e yaklaşımı ve klasik metinleri Türkiye'nin kültürel ve tiyatral ortamına adapte ederken çağdaş ve geleneksel tiyatro formlarından yola çıkarak ortaya koydukları dramaturjik yaklaşım görünür kılınacaktır.

Tiyatrotem sahnelemelerinde kuklalar, tasvirler, oyun içinde oyun, anlatı, tekerleme gibi birçok geleneksel gösterim formundan yararlanır. İlk bakışta bu öğelerin oyunlarda kullanılması geleneksel tiyatroyu canlandırmaya çalışan bir kumpanya olduğu düşüncesini yaratsa da Tiyatrotem'in geleneği yeniden canlandırma ve yaşatma amacı taşımadığını söyleyebiliriz. Geleneksel gösterim formlarını dönemin tarihsel, sosyokültürel yapısıyla olan ilişkisini düşünmeden, üç yüz-dört yüz yıl sonrasına taşıyıp bu formlara bugünün toplumunda bir karşılık aramak, tiyatro-seyirci ilişkisi açısından problemlili bir yaklaşımdır. Tiyatrotem'in çalışmalarına baktığımızda hem grup üyeleri tarafından kaleme alınan yazılarda hem de sahne üzerinde gelenekselle farklı bir ilişkilendirme görürüz. Kendi deyimleriyle gelenekselle ilişkilendirme halleri "Hangi geleneksel unsurlar benim bugünkü eylemimde

hâlâ yaşam buluyor ve bunlar nasıl bir anlam ve mahiyet kazanıyorlar.”<sup>4</sup> düşüncesi etrafında şekillenir. Sarıkartal, Selen ve Aktaş, “Perdenin Arkasındaki Kim? Karagöz Oynatma Korkusu ve İsteksizliği Üzerine Bir Deneme” başlıklı yazıda bugün Karagöz oynatmanın çağdaş tiyatro-seyirci etkileşimi açısından bir şey ifade etmediğinin altını çizer. Eğer ki “bugün bir gelenek olarak Karagöz’ün izini tiyatral bir imlem açısından sürmek amaçlanıyorsa, Karagöz sanatçısı ile izleyicisi arasından o günlerin koşulları ve sanatsal bağlamı içinde gerçekleşmiş olan bütünlüklü etkileşimin bugünün ortamındaki bir karşılığını aramak” üzerine kurulu bir yaklaşımın kendilerine daha fazla olanak sağlayabileceğini düşünürler.<sup>5</sup> Tiyatrotem geleneksel gösterim formlarındaki seyirciyle sanatçının bulunduğu mekândaki etkileşime odaklanarak, bugün bu etkileşimi yaratmak için neler yapılabileceği üzerine araştırmalar yürütür. Bu etkileşimi ve tiyatral olarak durduğu yeri şu sözlerle açıklar:

Tiyatrotem’in, çağdaş ve geleneksel gösterim sanatları tekniklerini dramatik tiyatro ile Türkiye kültürel ortamında kaynaştırma esasına dayanan araştırmacı bir tiyatro anlayışına sahip olduğu, bir anlamda tiyatronun tiyatrosunu yapmayı arzulayan, bunu araştıran bir “anlatı tiyatrosu” olduğu söylenebilir.<sup>6</sup>

Topluluk tiyatral olarak bugün sahne-seyirci ilişkisi açısından hiyerarşiden uzak, oyun oynamanın tadını birlikte çıkararak bir konumda durur ve bunu yaparken de geleneksel-çağdaş tiyatronun imkânları ve sınırları çerçevesinde sahnede yeni bir dil arayışı içindedir. Bu arayış Beliz Güçbilmez’in deyişiyle “Tiyatrotem’in sahnede en çok büyük harflerle ‘tiyatro’ yaptığının kanıtı”<sup>7</sup> olmaktadır. “Klasik Dramatik Metinlerinden Hareketle” başlığı altında sahnelenen prodüksiyonlara baktığımızda, bunların Batı tiyatrosunda kanonlaşmış tiyatro metinlerinin bugün Türkiye’deki seyirci-sahne ilişkisi açısından nasıl imkânlar taşıdığına cevabını arayan prodüksiyonlar olduğunu söyleyebiliriz. Molière’in *Tartüf* oyunundan hareketle uyarlanan

4 Çetin Sarıkartal, Şehsuvar Aktaş ve Ayşe Selen, “geleneksel olan üzerine lafızlar”, Erişim: 23 Şubat 2023, <http://www.tiyatrotem.com/geleneksel-olan-uzerine-lafizlar-2/>

5 Sarıkartal, Aktaş ve Selen, “geleneksel olan üzerine lafızlar”.

6 Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş ve Çetin Sarıkartal, “Önsöz,” *Tiyatrotem Oyunları* içinde (İstanbul: Mimos-Boyut Yayınları, 2009), 5.

7 Beliz Güçbilmez, “Tiyatrotem Yapımlarında Oyuncu-Rol-Kukla İlişkisi Üzerine Kaba-Taslak,” *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, no. 18 (2011): 181.

*Tartüf Bey* de bunlardan biridir. Tiyatrotem'in *Tartüf Bey* oyununa geçmeden önce kaynak metnin olay örgüsünü kısaca özetlemek yararlı olacaktır.

Molière'in 17. yüzyılda yazdığı *Tartüf* oyununda,<sup>8</sup> Orgon eşi Elmiere, çocukları Mariane ve Damis ile Paris'te yaşayan varlıklı biridir. Gittiği kilisede tanıştığı Tartüf'ü yol göstericisi ve dini bir öğretmen olarak benimser ve onu evinde yaşaması için davet eder. Hizmetçiler dahil bütün ev ahali Tartüf'ün bu evde yaşamasından rahatsızdır ve onun sahte bir dindar olduğunu düşünmektedirler. Ancak Orgon hiçbirine kulak asmayarak, hayatında aldığı bütün kararlar için Tartüf'e danışmaktadır ve onu, aslında Valere'e âşık olan kızı Mariane ile evlendirmek istemektedir. Ancak Tartüf, Elmiere'ye âşık olduğu için Mariane ile evlenmek istemez ve Elmiere'ye aşkını itiraf eder. Damis bu duruma şahit olur ve olup biteni babasına anlatır. Orgon dindar bir adama böyle davrandığı için Damis'i evden kovar. Ev halkının Tartüf'e yönelik tepkisinden rahatsız olan Orgon tüm servetini Tartüf'e bağışlar. Bu durum karşısında Elmiere ve çocuklar Tartüf'ün gerçek yüzünü ortaya çıkarmak için bir plan yapar. Tartüf, Orgon gizlice dinlerken Elmiere'e kur yapar. Orgon bunu görür ve Tartüf'ü evden kovar. Ancak o, ev dahil bütün servetin artık kendisinin olduğunu söyler. Oyunun sonunda farklı isimler kullanarak birçok suç işlediği ortaya çıkan Tartüf tutuklanır. Orgon ve ailesi servetini geri alır.

Molière'in bu eseri bugün hâlâ 17. yüzyıl Fransa'sına uygun sahne tasarımları ve kostümlerle, edebi dili bozulmadan ve konvansiyonel tiyatro sınırları içinde sahnelenmektedir. Bu prodüksiyonların birçoğunun dramaturjik kurgusu, Tartüf'ün dindar kimliğiyle insanları kandırdığı ve bu kimliğin altına saklanarak servet sahibi olmaya çalıştığı yorumu üzerinden yapılır. Tiyatrotem ise dramaturjik yaklaşımını oluştururken, Molière'in *Tartüf*'ünün bugün seyirciyle nasıl bir etkileşim içine girebileceği sorusuyla yola çıkar. Bu yaklaşım, çoğunlukla tercih edilen *Tartüf* yorumlamasının ötesine geçerek, metin seyirciyle bugün etkileşim içine girdiğinde hangi olanakların ortaya çıktığına dair bir araştırma sürecini de beraberinde getirmektedir.

8 Jean-Baptiste Poquelin Molière, *Tartüf*, çev. Şehsuvar Aktaş, Ayşe Selen ve Çetin Sarıkartal (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2008).

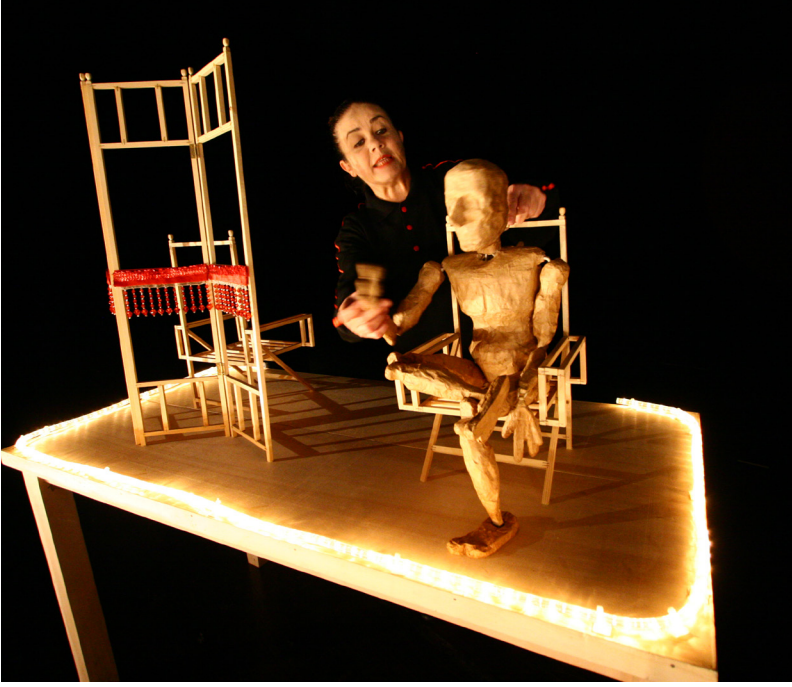
Tiyatrotem'in *Tartüf Bey'i* gerek dramaturji gerekse sahneleme olarak kaynak metinden farklı kurgulanmıştır. Oyun başladığında sahnede ismi Usta olan bir kukla ve beş cini canlandıran oyuncular vardır. Cinler birbirine bir hikâye anlatmak istemekte ve bu isteklerini dizginlemekte zorlanmaktadır, ancak 2 numaralı cin kendisini “erkek çarptığı” için hikâyesini anlatamamaktadır. Usta 2 numaralı cini iyileştirmek için çözümü anlatmakta yani oynamakta bulur ve onun kararıyla cinler Tartüf oyununu oynamaya başlar. Usta Orgon'u, 2 numaralı cin Tartüf'ü, diğer cinler de kalan rolleri aralarında paylaşarak Molière'in *Tartüf*'ünden sahneleri sırasıyla canlandırmaya başlar. Kaynak metinde Tartüf'ün Elmire'e aşkını itiraf ettiği ve Orgon'un da bunu gördüğü sahneye gelindiğinde 2 numaralı cin iyileşir. Bunu gören diğer cinler Tartüf'ü canlandırmayı bırakır. Usta da Orgon rolünden çıkar, cinlerle birlikte kaynak metinde geri kalan sahnelerde neler olduğunu ve oyunun sonunu anlatırlar. Usta bir kapanış konuşması yapar, gösterim sona erer. Bu özetten de anlaşılacağı gibi Kumpanya oyun için oyun kurgusuyla iki ayrı alan yaratmıştır. Oyun başladığında kukla bir Usta ve beraberinde olan cinlerin sürekli oynama ve anlatma isteğinden oluşan bir alan ile cinlerin Molière'in *Tartüf*'ünden sahneler canlandığı ve çeşitli role girip çıktıkları bir oyun alanı kurgulanır. Kaynak metinden farklı olarak oyunun sonu canlandırılmaz. Orgon'un Tartüf'ün gerçek yüzünü görmesiyle cinler ve usta artık rolden çıkmıştır. Usta şu sözlerle kaynak metindeki canlandırmaları bitirir:

1- USTA: Meğer ne lanet adammış... Ben de Orgon Bey Orgon Bey deyince bir şey sandım şükür kurtuldum yahu... (Seyirciye) Efendim, sizler biraz evvel burada bizim başımıza gelene bakıp da Tartüf'ün hatasını görüp Nedamet getirdiğini, doğru yola döndüğünü, Orgon Bey'in de durumu idrak ettiğini sanmayınız sakın. (Cinleri yanına çağırır) Korkarım insanlardaki akıl bazen geç intikale sebep olabiliyor. Yani demem o ki, onlar malum insan, bizler de malum cin. Onların hususiyeti akıl, bizlerin hususiyeti heves, işte bizde bu heves bazı şeyleri çabuk sezmemizi sağlıyor galiba. Neyse!<sup>9</sup>

Usta'nın kaynak metinde olduğu gibi oyunun sonunu beklemeden Orgon karakterini canlandırmaktan sıkılarak Tartüf'ü oynamayı bırakması

9 Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş ve Çetin Sarıkartal, “Tartüf Bey,” *Tiyatrotem Oyunları* (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2009), 219.





*Tartüf Bey. Fotoğraf: Behiç Alp Aytekin*

topluluk tarafından yapılan bilinçli bir tercihtir. Tiyatrotem, oyunu Orgon'u merkeze alan bir dramaturjiyle yorumlamayı tercih etmiştir. Topluluğun Shakespeare'in *III. Richard* adlı oyunundan yola çıkarak uyarladığı *III. Riçird Faciası*'nda kukla (Usta) kaynak metnin başkarakteri Richard ile özdeşleşim kurarken, burada özdeşleşim kurduğu oyun kişisi Orgon'dur. Bu dramaturjik tercihleri neden yaptıklarını şu sözlerle anlatırlar:

*Tartüf Bey*'de şehvet ve hırs olguları üzerine odaklanılarak, Molière'in oyununda var olan sınıfsal ve kültürel eleştiri, iktidarın toplumsal cinsiyetle ilişkisini irdeleyecek biçimde dönüştürülüyor. Molière, 17. Yüzyılın ikinci yarısında Fransız orta sınıfının yobazlığa prim veren bir tutuculukla soylu özentiliği arasında savruluşunu eleştirirken, şehvet kavramından yararlanıyordu. Tiyatrotem'in yapımında ise, şehvet, bir kumpanyanın seyirci karşısında oynamakta olduğu bir oyun (Molière'in *Tartuffe* oyunu) bağlamında eksene alınarak, iktidar kavramıyla ilişkilendiriliyor. Böylelikle hırs ve iktidar arzusunun ataerkil bir yapıdan nasıl beslendiği bir tiyatro oyunu çerçevesinde

araştırılıyor; erkeklığın temsilinde yaşanan sorundan ötürü aşkın ve cinsel arzunun deneyimlenmesinin, nasıl politikleştiği irdeleniyor.<sup>10</sup>

Topluluk, dindar kimliğiyle insanları soymaya çalışan bir Tartüf'ün aksine, Orgon'u merkeze alarak dönemin iktidar ilişkilerini toplumsal cinsiyetle ilişkilendirmeyi tercih etmiştir. Oyunun olay örgüsüne baktığımızda Orgon hem karısı Elmire hem de kızı Mariane'in hayatı ve tercihleri hakkında söz sahibidir. Kadınların seçim yapma hakkı yoktur. Elinde gücü tutan Orgon'dur ve bütün kararları verme yetkisi de ona aittir. Nitekim Tartüf hakkında çevresindeki herkesin uyarılarına rağmen bildiğini yapması mülkiyet hakkını kendinde görmesinden dolayıdır ve Tartüf hakkında bu nedenle yanılmış olabilir. Kaynak metinde Orgon kandırılan bir soylu olarak işlenmiştir. Aslında metinde örtük olan ve Tiyatrotem'in üzerine gittiği konu, erkek egemen toplumdaki mülkiyet ilişkileridir. Buradan yola çıkarak topluluk, burjuva sınıfının en temel yapı taşı olan çekirdek ailenin ataerkil düzenin inşasındaki işlevini ve aralarındaki mülkiyet ilişkisini görünür kılmaya çalışmıştır. Tiyatrotem'in *Tartüf* gibi klasik bir metin için yaptığı bu dramaturji, sahnede kullandıkları kukla ve dramatik olan ile anlatısal olan arasında gidip gelen kurguyla özgün bir uyarlamayı hafızalarımıza kazımıştır. Beliz Güçbilmez, Tiyatrotem'in çalışma yönteminin merkezine sahneyi aldığını söyler:

Hiç de metateatral numaraları olmayan iki klasik, birden biz onları izlerken tiyatro tarihinin en teatral, tiyatroya ve onun sahnesine içkin metinler olarak beliriyor gözümüzün önünde. Öyleyse, bir oyunu sahnelerken metinden sahneye doğru değil de, sahneden metne doğru yürümek demek bu. Burada da artık metin sahnenin izine dönüşüyor, metnin sahnedeki izdüşümünü göstermek yerine.<sup>11</sup>

Güçbilmez'in "sahnenin metne doğru" yorumu aslında Tiyatrotem'in prodüksiyonları için temel bir ilkedir. Topluluk masa başında değil, sahnedeki doğaçlamalarla birlikte dramaturji çalışmalarını yapar. Oyunculuk çalışmalarına yoğun zaman harcar ve yaptıkları doğaçlamalarla birlikte sahnede farklı anlatım biçimlerini deneyerek, dramaturji, rejî,

10 <http://www.tiyatrotem.com/tartuf-bey/>, Erişim 23 Şubat 2023.

11 Güçbilmez, "Tiyatrotem Yapımlarında Oyuncu-Rol-Kukla İlişkisi Üzerine Kaba-Taslak," 181.



*Tartüf Bey. Fotoğraf: Behiç Alp Aytekin*

oyunculuk ve sahne tasarımı gibi tiyatronun bütün elementleriyle araştırma sürecine girerler.<sup>12</sup> Bu noktada sahnedeki anlatıcı cinlere değinmek, topluluğun oyunculuk çalışmalarını anlamamıza biraz daha yardımcı olacaktır.

Tiyatrotem'in *Tartüf Bey* ve *III. Riçird Faciası*'nda role girip çıkan ve farklı oyun karakterleri canlandıran cinleri görürüz. Bu anlatıcı cinler, kuklanın (Usta) yarattığı, sürekli oynamak ve anlatmak isteyen varlıklardır. Oyunun yönetmeni ve dramaturgu Çetin Sarıkartal cinlerin ne ifade ettiğini şu sözlerle açıklar:

Burada "cin" terimiyle ifade ettiğim –ve başka bir şekilde de adlandırılabilir olan– varlık kipi, aslında anlatıcı ve oyuncu konumlarının "gündelik üstü eylem" ortamında bileşimiyle ortaya çıkan bir master kimlik olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla, Stanislavski sisteminde rolün belirmesine kaynaklık eden "iç model" ile Brecht'in yöntemindeki epik oyuncunun karşılığı olarak da görülebilir.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Topluluğun prova süreçlerindeki oyuncu merkezli çalışmaları için bkz. Çetin Sarıkartal, "Tiyatrotem Oyunlarında Dramaturji ve Reji Yapmak," *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi*, no. 18 (2011): 189-196.

<sup>13</sup> Çetin Sarıkartal, "Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlamak," *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, no. 29 (2010): 76.

Sahnedeki oyuncunun mevcudiyeti gündelik gerçeklikten uzaklaşarak, gündelik dışı bir anlatıma olanak sağlaması için cin olarak ifade edilmiştir. Cinler dramatik metindeki rolleri canlandırmaya başladığında seyircinin artık o oyun kişisiyle özdeşleşim kurmasının önüne geçilir. Buradan yola çıkarak, Sarıkartal da *Tartüf Bey* ve *III. Riçırd Faciası* için çağdaş oyunların gerçekçi yaklaşımından ziyade Brecht'in tiyatrosundan ilham aldıklarını söyler. Ancak Brecht'in tiyatrosundan biçimsel olarak uzaklaşarak denedikleri yöntemi şöyle tarif eder: “Brecht tiyatrosunda gözlemlediğimiz yadırgatma etkisi yerine, eleştirel bir uzak açıyı, izleyiciyi gösterimden soğutmadan elde etmeye yönelik bir yöntem.”<sup>14</sup> Bu ifade, topluluğun klasik oyunlara çağdaş bir yorum getirerek yola çıkmadığını, yorumun reji ve dramaturjiyle beraber oyunculuk yaklaşımlarına dair yaptıkları araştırmalarda ortaya çıktığını, yani sürecin organik bir parçası olduğunu göstermektedir. Ceren Özcan, Tiyatrotem'in geleneksel ve çağdaş tiyatro formlarından yola çıkarak yaptığı araştırmaları ve prodüksiyonları eşikte sürdürülen çalışmalar olarak yorumlar:

Tiyatrotem, çağdaş ile geleneksel arasında, anlatsal ile dramatik arasında, batılı ile yerli formlar arasında; her koşulda ile bağlacının açtığı verimli eşikte sürdürür çalışmalarını. Eşik evresi ritüellerde dönüşümün yaşandığı evredir. Bu bağlamda, eşikte durmak cesaret ister; zira eşikte ezberler bozulur, aşına olan aşinasızlaşır, bir tür tekensizlik havası hâkim olur. Tiyatrotem'in çağdaş ile geleneksel arasında duruşu, kendi tanımlarıyla “anlatı geleneğinden çağdaş tiyatroya” giden serüvenleri, işte bu türden bir cesaretin örneğidir.<sup>15</sup>

Bu yaklaşım ülkemizdeki tiyatro sanatı açısından birçok soruyu, tartışmayı beslerken, aynı zamanda topluluğu eleştirilerin hedefi haline getirme potansiyeli taşımaktadır. İçinde bulunduğu ülkedeki tiyatro gündeminin dışına çıkmaya çalışmak birçok risk barındırmaktadır. Ancak tiyatro tarihini düşündüğümüzde bu risklerin tiyatro sanatı açısından kazanımları da ortaya çıkardığını biliyoruz. Özcan'ın şu sözleri Tiyatrotem'in yolculuğunu iyi bir şekilde özetler:

14 Sarıkartal, “Klasik Dramatik Metinleri Bugün Buradan Anlamak” 69.

15 Ceren Özcan, *Çağdaş Tiyatroda Anlatı: Tiyatrotem Üzerine Bir İnceleme* (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2018), 86.



*Tartüf Bey. Fotoğraf: Behiç Alp AYTEKİN*

Bu noktada da, Tiyatrotem'in kendini Batılı-yerli olan, anlatısal-dramatik olan, geleneksel-çağdaş olan arasında-eşikte konumlandırması, bir becerisizliğin değil, bir tercihin sonucudur. Tiyatrotem, yeterince dramatik olmadığı ya da geleneğe sahip çıkamadığı için değil, Batılı bir eğitim aldıkları halde, gelenekle konuşmak isteyen bir yerden tiyatro yapmanın olanaklarını araştırdıkları için aradadır. Eşikte durmak; bir taraftan çağın gerisinde kalmış olmak suçlamalarını göğüslemeyi, diğer taraftan da geleneksel olanı tam anlamıyla/aslında/bir zamanlar olduğu gibi icra edemiyor olma eleştirilerini duyarak yoluna devam etmeyi gerektiren bir risktir.<sup>16</sup>

Yaptıkları tercihler açısından baktığımızda topluluğu gerek tiyatral gerekse politik olarak bir yere konumlandırmak güçtür. Tiyatroya dair kendi gündemini yaratan ve dünyaya dair bir söz söylemek isterken tiyatro yaptığını unutmadan estetik kaygıları ön planda tutan Tiyatrotem, Türkiye tiyatrosu için önemli bir ilham kaynağı olmuştur.

<sup>16</sup> Özcan, *Çağdaş Tiyatrodan Anlatı*, 87.

Tiyatromuzun 19. yüzyılda başlayan Molière serüveni, tiyatro-seyirci ilişkisi açısından baktığımızda Karagöz, meddah, ortaoyunu ve diğer gösterim formlarıyla ilişkilendirilmiş olan seyirci için aynı zamanda bir geçiş sürecidir. Dönemin tiyatro insanlarının da Molière'in tiyatro eserlerini uyarlamaları ve geleneksel gösterim formlarıyla ilişkilendirme çabaları, Batılı tarzda tiyatroyla tanışan Osmanlı seyircisinin beklentilerini ve sorularını göz önünde bulundurdıklarının göstergesidir. Tiyatrotem'in Molière'in *Tartüf* oyununa yaklaşımında benzer bir motivasyon taşıdığını söyleyebiliriz. 2000'lerin Türkiye'sinde tiyatro-seyirci arasındaki etkileşimi merkeze alan, geleneksel ve çağdaş tiyatro formları üzerine araştırmalar yaparak ortaya çıkardıkları *Tartüf Bey* uyarlaması, estetik birçok tartışmaya da imkân tanıyan bir prodüksiyondur. Hem metne hem de sahnelemeye ilişkin organik bir bütünlükle kurdukları dramaturjik yaklaşım, bugünün Türkiye'sinde Molière'i yeniden düşünmemizi sağlamış ve klasik tiyatro metinlerinin hâlâ nasıl olanaklar barındırdığını bizlere hatırlatmıştır.



# OSMANLI -TÜRKİYE SAHNELERİNDE MOLIÈRE TEMSİLLERİ: DEĞİŞEN ALIMLAMA BİÇİMLERİ VE ELEŞTİRİLER

**Nilgün Firidinoğlu**

Türkiye’de bugüne değin yapılan araştırmalar Molière’in Osmanlı’da 19. yüzyılın tiyatro seyircileri tarafından beğeniyle karşılanmasını ağırlıklı olarak iki unsur üzerine temellendirir. Birincisi, Molière’in oyunlarındaki konu ve karakterlerin geleneksel halk komedilerinde, özellikle Akdeniz havzasındaki halkların geleneksel gösterim kültürlerinde karşılaştıklarımızla taşıdığı benzerliktir. İkincisi de Molière metinlerinin Türkçe adaptasyonlarını kaleme alan isimlerin Ahmet Vefik Paşa, Teodor Kasap ve Âli Bey gibi tiyatro hakkında fikir sahibi, içinde yaşadığı toplumu tanıyan Osmanlı entelektüelleri olmasıdır.

Bahsi geçen dinamiklerle doğrudan ilişkili olduğu malum olsa da üzerine özel olarak düşünölmeyi hak eden önemli bir başka belirleyici de oyunculuk, oyuncu ve sahnelemedir. Bu makalede, sahne ve metin arasındaki ilişkiye odaklanarak, Molière oyunlarının Osmanlı’da ve Türkiye’de nasıl sahnelendiğı ve bu sahnemelerin nasıl alımlandığı ve eleştirildiğı ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Oyuncunun performansını üzerine inşa ettiği metnin niteliğinin, söz konusu performansların ve alımlanma biçimlerinin yüzyıl geçişinde değışen siyasi dinamiklere ve estetik beğenilere paralel olarak nasıl şekillendiğı tartışmaya açılacaktır.

19. yüzyılın ikinci yarısında batılı tiyatro sanatının toplumsallaşması adına atılan “ilerici” adımlardan biri olarak görölen Molière adaptasyonlarının, 1930’lardan itibaren yeri “kütüphaneler” olan “temsil edilemez” edebiyat numunelerine dönüşme süreci tiyatro yazarlarının görüşleri üzerinden



takip edilecektir. Erken cumhuriyet dönemi aydınlarının “hakiki” Molière’i arayışları dönemin kültür politikaları ekseninde tartışılacaktır.

“Bizde Molière” deyince aklımıza ilk olarak Ahmet Vefik Paşa, Teodor Kasap ve dolayısıyla 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yapılan adaptasyonlar/ çeviriler gelir. Bu çalışmada ben sahne ve metin arasındaki ilişkiye odaklanarak, Osmanlı-Türkiye’deki başlıca Molière sahnelemelerine, oyuncularına, performanslarına ve yüzyıl geçişinde yaşanan toplumsal-idari-kültürel dönüşüm ve değişen estetik beğenilerin bu performansların alınmasına etkisine değinmek istiyorum.

Molière’in oyunlarındaki konu ve karakterlerin geleneksel halk komedilerinde, özellikle Akdeniz havzasındaki halkların geleneksel gösterim kültürlerinde karşılaştığımızla taşıdığı benzerlikler, Molière adaptasyonlarının Osmanlı-Türkiye seyircisinden gördüğü teveccühü temellendiriyor. Ancak yine de bu “tanışıklık” a rağmen onu adabımıza uygun hale getirmek konusunda 19. yüzyılda ciddi bir efor sarf edildiğini görüyoruz. Örneğin *Hayal* gazetesinde çıkan bir haber şöyle diyor:

Biz, Avrupa oyunları ahlakımıza uymaz. Bu cihetle tercüme edilecek oyunların mümkün merteye bizim ahlakımıza tevafuk edebileceklerini intihab ile yalnız esas fikri alıp kamilen ahlakımıza tatbiken yani Ayyar Hamza, Pinti Hamid, İşkilli Memo, Tosun Aga, Zor Nikah ve matbaamızda der-dest tabölunan Habibe gibi tercüme edilerek Fransız ahlakından asla eser bırakmamalı diye iddia ediyoruz. Yoksa Agob gibi Fransızca bilmeyen bir tiyatro nazırı eline geçen bir oyunu aynı aynına tercüme ettirir ve yahud Les Crothes du Pere Martin oyununu Baba Himmet namıyla ahlakını bilmediği Osmanlı milletinin ahlakına tatbik etmeye kalkışır da bir Sinop’lu rençberin Sinop’da yemek sofrasında şarap şişesiyle şarap bulundurur ve tariz edenlere şarap değil şurup diye tevil çakışarak yüzüne gözüne bulaştırır.<sup>1</sup>

Burada karşılaştığımız “aynı aynına” çeviriye karşı oluşturulan refleks dikkat çekicidir. 19. yüzyıl Osmanlı tiyatrosunun bir terbiye ve ahlak kürsüsü olarak görülmesi ve tiyatronun toplumsal yaşamda batılı bir sanat olarak

<sup>1</sup> *Hayal*, no. 90, 3 Ağustos 1290.

kendine meşruiyet kazandırmasının gerekliliği adaptasyonu öncelikli kılar. *Diyojen*'de çıkan bir başka eleştiriden *Ayyar Hamza*'nın ilk temsilinin genel olarak beğenildiğini öğreniyoruz. Oyunda Aznif ve Karakaşyan Hanımlar ile Mınakyan, Riştuni, Ahmet Efendi ve Tospatyan rol almaktadır. Ahmet Efendi “kıyafeti ve yüzü” ile eleştirilir; istihzayı sağlayacak uygun kıyafetlerinin olmadığı belirtilir. Mınakyan'ın daha iyi olması için çok çalışması gerektiği ifade edilirken, Aznif'in seyirciden önce kendisinin güldüğü ve “muallim”den (suflörden) medet umarak sahneye ezbersiz çıktığı yolunda eleştirildiğini görürüz.<sup>2</sup> Aşod Madatyan'ın *Sahnemizin Değerleri* adlı kitabında isimleri Molière'le birlikte sıklıkla zikredilen oyuncularından biri, bu gösterimde rol alan Karakin Riştuni'dir (1840-1877). Madatyan'a göre 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Osmanlı sahnelerinde komedi aktörleri farslardan ziyade Molière oyunlarına yönelmişler ve onun kahramanlarını temsile çalışmış ve halka sevdirmişlerdi. Madatyan, Karakin Riştuni'yi de bu aktörler arasında sayar ve özellikle Molière'in *Porsunyag*'ını (1884) başarıyla temsil ettiğinden bahseder.<sup>3</sup> Madatyan'ın, “Ebleh karakterleri o derece sıcak, sevimli ve tabii bir tarzda ifade ediyor ki zekâsına vâkıf olmayanlar onu doğuştan abtal sanmakla haksız olamazlardı”<sup>4</sup> şeklindeki sözleri, aktörün gerçekçi bir üslupla rolünü icra edişinin başarılı addedilmesindeki önemli kriterdir. Molière denince akla gelen diğer isimler, Ahmet Vefik Paşa'yla ilişkileri ve Bursa Tiyatrosu'ndaki deneyimleriyle Thomas Fasülyeciyan ve öğrencisi Ahmet Fehim'dir. Madatyan, Fasülyeciyan için “janrı tahsis edilemez”<sup>5</sup> der. Metin And, Osmanlı tiyatrosunun 1872-1873 göstermeliğine dayanarak, Fasülyeciyan'ın “I. sınıf roller”de çıktığını aktarır. Riştuni aynı kaynağa göre I. komiktir.<sup>6</sup> Nitekim Madatyan'a göre, Fasülyeciyan her çeşit rolün üstesinden gelmiş ve Bursa Tiyatrosu'nda temsil ettiği Molière karakterleriyle Ahmet Vefik Paşa tarafından takdir edilmiştir.<sup>7</sup> Fasülyeciyan'ın yetiştirdiği Ahmet Fehim ise Darülbedayî'nin kurulmasının ardından burada komedi derslerini verir.

2 *Diyojen*, 13 Teşrinisani 1287, 2.

3 Aşod Madatyan, *Sahnemizin Değerleri*, c. 2 (İstanbul: A.B. Neşriyatı, 1943), 56.

4 Madatyan, *Sahnemizin Değerleri*, 56-57.

5 Madatyan, *Sahnemizin Değerleri*, 105.

6 Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)* (Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1972), 128.

7 Madatyan, *Sahnemizin Değerleri*, 106.

Halid Fahri Ozansoy, Ahmet Fehim'in bu dersler sırasında kendisinde bıraktığı etkiyi şu sözlerle anlatır:

Bütün Molière bu yüzde toplanmıştı. Ümit, korku, hasislik, tevekkül bu oyuncunun yüzü tüm bu insanlık durumlarını hissettiriyordu. Molière ki insan karakterlerinin yaratıcısı, bütün zaafı ve gülünçlükleri ile o karakterlerin ressamı ve yorumcusu idi. O Molière işte bu sevimli Türk artistinin hava gibi benliğini sarmış, benliğinden taşmıştı. Bunun içindir ki onun gülüşünde bütün insanlığı buluyorduk. Ders verirken rolün icabına göre birdenbire hayretle açılan gözleri bir an sonra gene aynı süratle ufalıverir, süzgün, müstehzi bir eda alırdı. Bu gözler ne güzel desiseyi hissettirir, hasisliği hissettirir, riyayı hissettirir, ümidi, korkuyu, tevekkül ve tahayyülü hissettirirdi. Fakat bütün değişik duygular sonunda, her duygu, muhakkak gene o tebessümde toplanırdı.<sup>8</sup>

Oysaki Aşod Madatyan, Fehim'in komedi oyunculuğu üzerine ciddi eleştirilerde bulunur; bir aktör olarak Fehim'in "milli/yerel kalıplar" içerisinde dolaştığını ifade eder.

Fehime bir kusur bulunursa Onda çok güldürmek kusuru vardı. Mizahın ruhunu lazım olan kuvvetle ifade etmek kabiliyeti onda kemale varmış değildi. Buna ehemmiyet vermiş olmasa gerek.(...) Fehimin inkişaf bulacağı seneler Vefik Paşa Tiyatrosu ve Molyerin Türkçeleşmiş eserleriyle geçmiştir; demek oluyor ki milli karakter ve tiplere alışıyoruz. Onun bütün hareketi evzai (halleri) ve irae (gösterme) tarzı bu yolda nevs-ü nema (büyüme/gelişme) buluyor.<sup>9</sup>

Ahmet Fehim bahsinde daha çok Fehim'in Molière'le tam olarak kuramadığı ilişki dikkat çekicidir. Ve bu da tuluat meselesinde kilitlenir. Bu bir yanılla dönemin tuluata karşı bakışını da içermesi bakımından örnek teşkil edebilecek bir durumdur. Şimdi bu durumu biraz açmak gerekiyor: Fehim, Fasülyeciyanlı, Ahmet Vefik Paşalı günlerden sonra Bursa'ya gittiğinde burada sahneye çıkmaz, idarecilik yapar. Anılarındaki detaylardan bu dönemin 1910-1913 yılları arasına tekabül ettiği söylenebilir. Bu durumu

<sup>8</sup> Halid Fahri Ozansoy, *Darülbeydi Devrinin Eski Günlerinde* (İstanbul: Ak Kitabevi, 1964), 22.

<sup>9</sup> Madatyan, *Sahnemizin Değerleri*, c. 1 (İstanbul: A.B. Neşriyatı, 1943), 25.

yani sahneye çıkmama tercihini şöyle açıklar Ahmet Fehim: “Doğrusunu söyleyim en büyük yazarların eserlerini oynadığım sahne üstünde biraz para için tuluatçılık yapmak istememiştim bu doğrudan doğruya taşıdığım köklü sanat gururu idi.”<sup>10</sup>

### ***Tuluata Karşı Bir Tuluatçı***

Fehim'in sahip olduğunu ve sanatsal tercihlerini belirlediğini iddia ettiği “köklü sanat gururu” bir muhayyileden ibaret gibidir. Kuşkusuz “gurur” değil “kök” kısmından bahsediyorum; daha ziyade var olmasını arzuladığı muhayyel bir “kök”ten. Ancak pratikte bu tercihi uygulamak zor olur. Bursa'da çıkmasa da Çarşamba turnesinde tuluata çıkmak zorunda kalır Ahmet Fehim.

Samsun/Çarşamba'da haftada iki defa sahneye çıkar, kendi repertuvarlarımı tuluat olarak oynardım. Tabii gündüzden bütün tayfa karşıma dizilir, kendilerine akşama oynayacağımız piyesin yahut komedinin olayını anlatırdım. Buna “oyun geçmek” derlerdi.<sup>11</sup>

Kuşkusuz, bu zorunluluklar maddi nedenlere/gerçeklere dayanmaktaydı. Öncelikle, salgın hastalıklar, savaşlar, zorunlu göçler düşünüldüğünde 20. yüzyılın başında Osmanlı İmparatorluğu'nda oyuncu rezervi sabit bir kumpanyayı/topluluğu ayakta tutacak durumda değildi. Dolayısıyla topluluklar ve/veya sanatçılar varlıklarını sürdürebilmek için sanatsal tercihler yapmayı ertelemek durumunda kalmışlardır.

Belki de Ahmet Fehim için daha hayati olan bir diğer sorun, arzuladığı sanatsal yaşamın belkemiği olarak benimsenen “dramatik edebiyat” geleneği meselesidir. Onun ve çağdaşlarının tutunacağı/dayanacağı bir dramatik edebiyat geleneğinin var olmayışı ve mevcut Türkçe telif dramatik metin üretiminin sınırlılığı, tuluat temsillerine çıkmayı zaruret haline getiren nedenlerden bir diğeridir.

<sup>10</sup> Ahmet Fehim Efendi'nin Hatıraları, haz. Hafî Kadri Alpman (İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser Yayınları, 1977), 20.

<sup>11</sup> Ahmet Fehim Efendi'nin Hatıraları, 99.

Gündelik yaşamın ekonomisi, gereksinimleri düşünüldüğünde çeviriyle tiyatro kumpanyasını döndürmek oldukça zor görünmektedir. Yüzyıl geçişinde, 19. yüzyılın son çeyreği ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinde, eğlence kültürünün önemli bir parçası olan tiyatro sahnelerini her akşam ve her grup için aydınlatacak bir çeviri pratiğinden söz etmek pek mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla toplulukların, yönetmenlerin, oyuncuların kendi "sahne metinlerini" üretmeye başladığını görürüz. Sahne metni kavramını burada özellikle kullanıyorum, çünkü aşağıda göreceğimiz gibi bunlar birtakım idari sebeplere, seyirci beklentilerine, turne sürelerine, oyuncu kadrolarına göre sahnelemenin gerçekleştirilmesi amacıyla oluşturulan metinlerdir. Yani yazılı metin/edebi metin üretmekten çok, sahne için o akşamı kurtaracak bir gösterim hedefiyle kurgulanmaktadırlar.

Bu noktada kaçınılmaz olarak tuluatın sürekliliğinin tesis edildiğini ileri sürebiliriz: Tuluat bir ihtiyacın/zorunluluğun sonucu olarak, kimi yüksek sanat gururu taşıyan oyuncular tarafından istenmese de bu şekilde gerçekleşen "sahne metni" üretim süreçlerinde ve deneyimlerinde ortaya çıkmaktadır. Tuluat bir zanaat olarak iki biçimde kendini gösterir: Birincisi, Ahmet Fehim'in yukarıda aktardığımız gibi Samsun turnesinde repertuarını tuluat olarak sahnelemesiyle, yani oyunculukta. İkincisi, metinleri ve gelenekleri birbirine karıştırarak bunlardan doğaçlama bir sahne metni oluşturmasıyla, metin üretiminde. Bu ikinci duruma ilişkin çarpıcı bir örnek olarak Ahmet Fehim'in yine Samsun turnesinden aktardıkları verilebilir.

Samsun'a geldik Ermeni kulübünde temsillere başladık. İşimiz fena değildi. sonra Ermeni kulübünden ayrıldık. Temsillerimiz karşısındaki binada devam ettik. Artık oynayacak piyesimiz kalmamıştı. O vakitki eserlerimiz pek eski pek ilkel. Mesela JEAN DE FALE diye bir piyes oynadık olay eski İspanya'da geçer fakat doğrusunu söyliyim eser çok köhne yazarı bile malumumuz değildi. Victor Hugo'nun Hernâni ve Angelo Malipieri eserlerini Molière'den de bir iki eser oynadık. Nihayet günün birinde oynayacak eserimiz kalmadı. Ben Angelo Malipieri'yi tuttum Lalerah diye adapte ettim. İçine de Girofle Girofla operetinden bir iki müzik koydum. Piyesi oynadık. Hoşa gitti. Hele Ermeni müşterilerimiz bayıldı. Lakin kimse onun Angelo Malipieri olduğunu anlamadı. Hatta bir Ermeni

genci: “Ben bu piyesi Londra’da seyretmişimdir. Bu büyük bir yazarın kıyak eseridir” dedi. Ben de “öyledir. Yalnız biz de yazarın ismini bilmiyoruz” diye cevap vermişim.<sup>12</sup>

Fehim’in burada anlattıkları bir tuluat kumpanyasının sahne metni üretim stratejisiyle neredeyse aynıdır. Metin And’ın *Malumat* gazetesinde çıkan bir eleştiriden aktardıkları, bu benzerliği örnekleme bakımından ilgi çekicidir. Buna göre, “Kel Hasan’ın sık sık oynadığı Orfano Köprüsü adlı oyunun Angelo Malipieri adlı oyunundan alındığını, Eyvah oyununun ise Belot’unun Beyaz Boyunbağlılar Hugo’nun Hernani’si ve Montepin’in eserlerinin bir karışımı[dır].”<sup>13</sup>

Ancak Ahmet Fehim, “ben ve onlar” şeklinde bir ayırtırmayla kendi deneyimini farklılaştırma konusunda ısrar eder:

Benim oynamadığım gecelerde onlar kendi oyunlarını oynarlardı. Bu oyunlar İstanbul’da bilinmez. Bir deyimle vaktiyle seyredilen Molière komedilerini değiştirerek bir basit orijinalite içinde daha ziyade orta oyunla benzeterek tuluat şeklinde oynarlardı. Tabi bu değişiklikten onlar habersizdi ve Molière’in kim olduğunu bilmezler de oyunculuk ve oyunlar aralarında geleneksel bir şekil dededen kalma bir iş ehaline almıştı. Mesela en meşhur oyunlarından Kütahya oyunu Zor Nikahı’nın basit ve ilkeliydi.<sup>14</sup>

“Molière’i bilmeme” durumunun sadece burada söz edildiği gibi tuluatçılara has bir durum olmadığı aşikârdır: Ahmet Fehim sanatının kökenini çok uzakta aramakta, yakını görememektedir. Oysaki *Zor Nikâhı* gibi Molière’in daha birçok oyunu, içinde İtalyan halk komedilerinin izlerini taşır.

Burada bir başka dikkat çekici nokta, Fehim’in adı geçen *Kütahya Oyunu*’nu özenle, adeta bir metin özetler gibi anlatmasıdır.

Evlenmek isteyen bir adam devamlı olarak birçok kişiye başvurur fikirlerini almak ister. Lakin bu adamların her biri bir türlü delidir. Evlenecek olan adam onlara sorar:

<sup>12</sup> Ahmet Fehim Efendi’nin Hatıraları, 44-45.

<sup>13</sup> And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, 277.

<sup>14</sup> Ahmet Fehim Efendi’nin Hatıraları, 99.

“Filan kızı almaya karar verdim sen ne dersin?”

O cevap verir:

“O söylediğin değil ama Topkapıda Topal Hasan, top atarken top total topunu almış... kih... kah... kih... kah... Abalama cabalama iş oluruna varır...hihihi”

Bir başkası şöyle cevap verir:

“Unkapanında Arpacıoğlu Feyzullah... Hindi dolması yağlı pilav!!!”

Lakin garibi şu ki bu basit sahne esprileriyle taşra ahalisi gülmekten yerlere sererdi.<sup>15</sup>

Fehim'in seyrettiğinden aklında kalanları sıra dışı bir netlikte aktarması, kuvvetli hafızası ve oyunculuk kabiliyeti bir tarafa bırakılırsa, “dededen kalma” oyunların iyi kotarıyor olduğunu göstermektedir. Ancak ne olursa olsun bu “gelenek” onun o “kökü” muhayyel bir yerde olan sanat gururuna kaynaklık teşkil edemez.

Tiyatro kumpanyalarının turne için gittikleri şehirlerde kamu otoriteleriyle aralarını iyi tutmalarının maddi ve manevi anlamda bir gereklilik olduğunu, döneme tanıklık eden sanatçıların aktarımlarında görüyoruz. Gösterimlerin asayiş bağlamında güvenli ve huzurlu bir ortamda gerçekleşmesinde ve biletlerin bürokrat ve eşrafın himayesiyle çok daha hızlı ve yüksek rakamlarla satılabilmesinde burada kurulmuş ve kurulacak ilişkiler tartışmasız çok etkilidir. Bu bağlamda Trabzon turnesinde Trabzon Alaybeyi'nin yazdığı bir oyunu Fasülyeciyan ve Ahmet Fehim'den sahnelemelerini istemesi ve bu isteğe verilen cevap ilginç bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

“İşte Eserim,” dedi. “Eğer oynarsanız bütün biletleri yüksek fiyatlarla ben satacağım. Böylece size çok dolgun bir kar temin edeceğim!” Fasülyeciyanla bakiştık eserin ismi “Hayalati Şevki”ydi. Okunması 5 dakika sürmedi. Ben hemen eseri elinden kaparak “çok güzel çok parlak hemen oynuyoruz” dedim. Adamcağız memnun Fasülyeciyan ise hayran otele döndük. Fasülyeciyan bana boyuna “delirdin mi” “bunun neresi oynanır” deyip duruyordu. ben de “sen karışma

<sup>15</sup> Ahmet Fehim Efendi'nin *Hatıraları*, 100.

fırsat bu fırsat ne ne lazım” diye cevap veriyordum. Ben piyes sandığının başına geçtim. Suflör yanı başımda 10-15 piyes ayırdım. Ayırdıklarımın içinden ikişer beşer sayfalık pasajlar aldım suflöre söyledim temize çekti. Elimdeki bir sayfalık “Hayalat-i şevki”nin süjesini bu toplanan bir yığın pasajın içine yerleştirdim. Bu suretle meydana olay itibari ile oldukça teatral bir yiğitlik eseri attık. Ne yapalım gurbette geçirmek mecburiyetindeydik. Esasen bu günah sayılmaz. Çünkü yaptığımız, repertuvarlarımızda bulunan yazarı artık unutulmuş aslından eser kalmamış güzelim tercüme eserlerimize bir başka parça ilavesinden ibaretti. Yazar bize büyük bir hasılat temin etmişti. Garibi de şu ki bu uydurmaca çok büyük bir ilgi uyandırdı arzu üzerine üç gece üst tüste oynamak mecburiyetinde kaldık. Yazar ise locasında iftar ve gurur içinde kudretinin tanıklarına gülücükler saçıyordu.<sup>16</sup>

Ancak bu çalışma bağlamında yukarıdaki alıntıda dikkat çekici olan, Ahmet Fehim’in sahne metni üretim stratejisini açığa vurmuş olmasıdır. Ahmet Fehim tuluattan ne kadar kendini uzak tutmaya çalışırsa çalışsın, sahne metni ve reji üretiminde gelenekselleşmiş, en iyi bilinen yöntem olarak bu türe başvurmadan yapamamıştır.

### ***1920’ler ve Molière Temsillerinde Behzat Butak Devri***

1921’de Türk Tiyatrosu topluluğu Ahmet Vefik Paşa’nın adaptasyonu *Zor Nikâhı*’nı sahneler. İbrahim Necmi Dilmen, *Vakit* gazetesinde kaleme aldığı eleştiri yazısında, Behzat Butak ve Raşit Rıza’nın bu eski fakat kıymetli eseri pek mükemmel oynadığından bahseder. Bu yazıda oyunculuk açısından önemli detaylarla karşılaşırız. Ahmet Vefik Paşa adaptasyonlarının dilindeki eski ifadelerin oyuncunun sahnedeki performansına etkisine dikkat çeken Dilmen, daha önceki sahnelemelerde özellikle Üstad-ı Sani rolünü oynayan oyuncuların Arapça kelimeleri güzel telaffuz etmek amacıyla hareket ve duruşları ihmal ettiklerini yahut hareket ve tavırla meşgul olduklarında kelimeleri velveleye boğduklarını iddia eder. Tüm sahnelerde yer alan Ivaz Ağa rolünde Behzat ise uzun ve zor rolünü kekeleymeden gerçekleştirmiştir.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Ahmet Fehim Efendi’nin *Hatıraları*, 39-40.

<sup>17</sup> İbrahim Necmi Dilmen, “İki Mudhike,” *Vakit*, Ocak 1921.



Oyunun dilindeki oyuncuyu zorlayan tüm bu engellere karşın Dilmen, *Yarın* gazetesinde 1922'de "Ahmet Vefik Paşanın Molyer uyarlamalarından sahnemizin istifade etmemesine sebep göremiyorum"<sup>18</sup> diyecektir.

1924-1925 tiyatro mevsiminde "Ertuğrul Muhsin ve Arkadaşları" Ferah Sineması'nda *Renkli Fener*, *Cehennem*, *Azarya*, *Kroyçer Sonatı*, *İhtilal*, *Yorgaki Dandini* gibi "ciddi eserler" temsil etmeye başlar. *Azarya/Cimri* bu yılın en çok konuşulan temsillerinden biri olur ve yine övgüler Behzat Butak'a gider.

Pazar gecesi oynanan temsilde "Azarya" rolünü Behzat Bey deruhte etmişti. Oğlunu zengin bir dul ile, kızını yaşlı, fakat yine zengin bir komşu ile evlendirmek isteyen, kendisine de fakir fakat mukaddesad bir kızı intihab eden Azarya'nın can damarı her şeyiyle parası ile aşkı arasında şaşırılmış olan bu klasik rolü Behzad bey büyük bir muvaffakiyetle başarabilirdi. Bu rol öyle bir yükü ki ya altında ezilecek ya da onu sanat şahikasine muzafferane çıkaracaktı. Bunun ikisinin ortası, yarım bir muvaffakiyet ihtimali yoktu.

Fakat perde açılmazdan evvelki tereddütler çok geçmeden zail oldu ve bu vazife Behzad'ın daha ilk sahneye girdiği andan itibaren silsileyi sanatına yeni bir şeref daha ilave ideceği anlaşıldı. O ne ses o ne yürüyüş! Her şeyden, herkesten ve hatta eşyadan bile o ne ürkeklik ve şüphe idi! Parasını çalmasını diye gölgesinden korkan yanında para lakırdısı idilince titreyerek sedire arkasını dönüp çöküveren elinde tesbihi ve sopası ile sahnenin bir ucundan diğer ucuna hiddet ve gazap ile dolaşan uzun sakallı kamburu çıkmış muhtekir ve müstebid Yahudi hasisin tabii ancak bu kadar canlandırılabilirdi. Hele sevdiği kıza oğlunun aşık olduğunu anladığı dakikadaki heyecanı, sakalının titremesi, gözlerinin çılgın ve endişeli bakışı ne derin bir tedkik ve temsil numunesi idi. Kendisini bu gülünç izdivaçtan vazgeçirmek ve Sara'yı oğlu Benhur'a tezvice mecbur etmek için bağçede gömülü çekmecesini çaldıkları zaman haykırarak sahneye uğradığı dakikadaki muvaffakiyeti pek parlak idi. Dördüncü

18 İbrahim Necmi Dilmen, "Molyer (Molière) Haftası," *Yarın*, 19 Kânun-ı Evvel, 1922, 14.

perdenin bu meşhur intihasını kurtaran Behzad Bey Türk sahnesinin kutlu bir komediyeni olduğunu bir kere daha ispat etmiş oldu. Bu berzahı atlattuktan sonra onun için aşılmayacak mani yoktur. Behzat bey hiç şüphesiz çok yüksek bir sanatkardır.<sup>19</sup>

Oyuncululuğuyla 1921 yılındaki *Meraki* ve 1925 yılındaki *Azarya* temsillerini unutulmaz kılan ve sonraki senelerde de bu rolleri oynayan diğer oyuncuların adeta aşması gereken bir merhale haline gelen aktör Behzat Butak için Aşod Madatyan, “İhtisası hicivdir” der.

Behzat hicvi birçok meslektaşlarının sandığı gibi şaklabanlık olarak kabul etmez onun hicvinde gizlenmiş dram vardır. Bu sebeple de seyrederken Behzat'a gülecek yerde derisinde ve ruhunda yerleşerek Behzat'ın teşhir ettiği şahısları psikolojik ve filosofik bir tebessümle karşılarız. (...) Fasülyeciyandan sonra yani kırk sene evvelisinden bu tarafa geçen... Türk sahnesinde Molyerin en iyi ve tam tercümanı (İnterpreteur) Behzaddır. Adaptelerde bile Molyer'i Molyer mevhumuyla takdim edebilen asanatkarımızdır. Karşımızda *Meraki*'yi *Azarya*'yı değil kisveleri ve isimleri değişmiş olan *Malade Imaginaire* ve *L'Avare*'in halis karakterlerini ifade ediyordu.<sup>20</sup>

Molière'i Molière mefhumuyla, *Azarya*'yı *L'Avare*, *Meraki*'yi *Malade Imaginaire* gibi temsil etmek, “yerel” olandan sıyrılmış olmanın, onu aşmış ve evrensele ulaşmış olmanın bir olumlaması gibidir. Madatyan bu değerli yorumlarını Behzat'ın efsane performansları için yapmış olsa da yorumu yapılan performansın tarihi ile yorumun tarihi (kitabın ilk basım tarihini baz alırsak) farklıdır; yani 1921-1925 yılında gerçekleştirilen performanslar üzerine 1943-44'te bu yorumlar yazılmıştır. Yirmi sene önce *Azarya*'nın Molyer gibi mi yoksa Ahmet Vefik Paşa adaptasyonu gibi mi oynanacağına ilişkin, tiyatro kamusunu meşgul eden bir sorunsal yoktu. Yirmi sene ilk bakışta kısa bir zaman aralığı olarak görülse de beğenilerin ve hedeflerin değişimi için yeterli bir süredir.

19 Halid Fahri, “Temaşa Musahabesi Mühim Bir Temaşa Cereyanı Azarya Nasıl Oynandı?”, *Servet-i Fünun* 57, no. 1494 (2 Nisan 1925): 323.

20 Madatyan, *Sahnemizin Değerleri*, c. 1, 39-40.

### ***Molière'in Aslına Rücuu***

Selami İzzet Sedes, 1937 yılında “Molière’i Dilimize Çevirmeliyiz” başlıklı bir yazı kaleme alır. Şaşırtıcı bir taleptir bu. Sedes, “Ahmed Vefik Paşa bizde emsalsiz bir Molière naklidir (aktarıcısıdır); fakat gene itirafedelim ki, Ahmet Vefik Paşa, Molière mütercimi sayılmaz”<sup>21</sup> sözleriyle, bu eserlerin yeniden çevirisini talep eder. Sedes’e göre Ahmet Vefik Paşa, Molière’i “Molyer” diye dilimize nakletmekle kalmamış, bu adaptasyonlarda yerleşen tipler “evrensel” karakterlerini kaybetmiştir.<sup>22</sup> Ahmet Vefik Paşa’nın Molière adaptasyonlarının sahnelerde temsil edilmemesi gerektiğini iki argümanla savunur Sedes:

1. Cihanın sevdiği tanıdığı, Fransızların övündüğü Molière ile Molière’i gölgede bırakacak Plautus ve Terenteus’u memlekete tam manası ile tanıtamamış oluyoruz.
2. Ölmekte olan Osmanlıca’yı hortlatıp gençlerimiz arasında yayıyoruz.<sup>23</sup>

Sedes için Ahmet Vefik Paşa’nın adaptasyonları kütüphanelerin ve akademik araştırmaların nesnesi olarak kıymetlidir, ancak sahnelerimizde “temiz öz Türkçe” ile tercüme edilmiş eserlere yer açılmalıdır.

Erken Cumhuriyet yıllarında eserlerinden yapılan adaptasyonların “Molière’i ne derece yansıttığı üzerine eleştirilerin kaleme alındığını görürüz. Özellikle adaptasyonların Molière oyunlarının evrensel insanlık durumlarına ilişkin eleştirel mizahını yansıtamadığı fikri ileri sürülür. Çeviri, sahneleme ve oyunculuk bağlamında bu tarz bir sorunsallaştırmanın eleştirilerde ortaya çıkışının Cumhuriyet’in modernleşme birtakım girişimleriyle doğru orantılı olduğunu söyleyebiliriz. Bu önemli girişimlerden biri de 1940 yılında kurulan Tercüme Bürosu’dur. Cumhuriyet dönemi aydınları ve kültür bürokratları Batı edebiyatını ve özellikle klasikleri okumayı/özümsemeyi modernleşmenin önemli dinamiklerinden biri olarak görmüşlerdir. Bu doğrultuda kurulan Tercüme Bürosu’nun kuruluş aşamasında, çevrilecek eserler ve çevirilerin kontrolü için yapılan

21 Selami İzzet Sedes, “Molière’i Dilimize Çevirmeliyiz,” *Akşam*, 27 Mayıs 1937, 3.

22 Sedes, “Molière’i Dilimize Çevirmeliyiz”.

23 Sedes, “Molière’i Dilimize Çevirmeliyiz”.

toplantılardan çıkan “ilk liste”de Molière'den *Le Misanthrope*, *Le Tartuffe*, *Les Femmes savantes*, *L'École des femmes*'ın yer aldığını görmekteyiz.<sup>24</sup>

Tam bu noktada, Devlet Tiyatrosu'nun kurucu ismi Carl Ebert'in Ahmet Vefik Paşa hakkındaki görüşlerinde dile getirdiği önemli bir detaya dikkat çekmek gerekiyor:

Bu zat [Ahmet Vefik Paşa], Molière tercümeleri ile zamanın tiyatrosuna, noksan olan klâsik edebiyatın yerine, tam bir Ersatz [karşılık, aslının yerine geçen şey] koymuş ve aktörlerine de, lisanlarını terbiye edecek ve bu lisanı o zamana dek devam eden adi halk lisanının aşağı mevkiinden hakiki edebiyatın istediği bir yüksek lisan seviyesine çıkaracak yüksek kıymette çalışma materyali vermiştir.<sup>25</sup>

“Taklitler aslını yaşatır”ın geride bırakılarak Molière'in “aslına rücu” eden bir süreç söz konusudur. *Ersatz*/kopya artık tiyatro kamusunu tatmin etmemektedir. Yirmi yıl önce Ahmet Vefik Paşa'nın Molière adaptasyonları tozlu raflardan indirildiği için alkışlanırken, 1930'ların sonuna gelindiğinde birer edebiyat numunesi olarak tekrar kütüphane raflarına kaldırılması gereken eserler olarak görülmeye başlanır.

Çalışma çerçevesinde son olarak değinmek istediğim sahneleme, 1944 yılında İstanbul Şehir Tiyatroları'nda İ. Galip Arcan'ın yönettiği *Cimri* oyunudur. İsmail Hâmi Danişmend'in çevirdiği *Cimri*'nin rejisörü Galip Arcan aynı zamanda Harpagon rolünde sahneye çıkar. Bu sahnelemeye ilişkin Refi Cevad Ulunay, Galip Arcan'ın Molière'in Harpagon'undan ziyade Vefik Paşa'nın adaptasyonu olan *Azarya*'yı yahut Teodor Kasap'ın *Pinti Hamit*'ini temsil ettiğini ileri sürer. Eleştirmene göre Galip Arcan bu roldeki karakteri hicvetmemiş, komikleştirmiştir. Öte yandan Ulunay, oyunun dekorunu da Fransız sahneleriyle karşılaştırarak abartılı bulur.<sup>26</sup>

24 Barbaros Uzunköprü ve Neslihan Demez, “Tanzimat ve Erken Cumhuriyet Dönemlerinde Girişilen Modernleşme Çabalarını Çeviri Kurumları Üzerinden Değerlendirmek: Encümen-i Daniş ve Tercüme Bürosu Örnekleri,” *İstanbul Üniversitesi Çeviribilim Dergisi*, no. 16 (2022): 96.

25 Carl Ebert, “Bir Millî Türk Opera ve Temaşa [Tiyatro] Sahnesi Kurmak Gayesiyle Tiyatro Mektepleri Tesisi Hakkında Rapor,” <http://cevadmemduhaltar.com/CarlEbertraporu.html>, Erişim 13.04.2023.

26 Ulunay, “Molière 'in 'Cimri'si Şehir Tiyatrosunda,” *Tan*, 11 Şubat 1944, 4.

İ. Galip Arcan ise Son Posta gazetesinde “Ulunay’a Açık Mektup” başlığıyla verdiği yanıtta, Molière’i Comédie-Française ve Odeon sahnelerinde incelemelerde bulunduğu yıllardaki izlenimlerine dayanarak sahnelediğini, mizansen, dekor ve sahnenin diğer unsurlarında uygulamanın/kurgunun Şehir Tiyatrosu’nun fiziksel koşullarına ve seyircinin mizacı ve seviyesi gözetilerek yapıldığını ifade eder.<sup>27</sup>

Ulunay kendisine yapılan bu çağrıyı cevapsız bırakmaz.

Merdiven dekor, vs, bizim sahnemize, bizim seyircimizin mizaç ve seviyesine uygun düşünülmüştür. Bunda muazırım belki haklıdır. Fakat ben Molière’in eserinin bir temsilini görmeye gittiğim zaman bu gibi “uysallıkları” aramam. Yüzde yüz Molière’i isterim. Nasrettin Hocanın dediği gibi doksan dokuz olsa razı olman.<sup>28</sup>

Ulunay’ın eleştirilerinde dile getirdiği “yüzde yüz Molière” seyretme talebi yukarıda söz ettiğimiz *Ersatz* meselesini hatırlatır. Sahnedeki performansı Harpagon’dan ziyade *Pinti Hamid* ya da *Azarya*’ya benzetilen, rejisörlük yaparken başrolün sorumluluğunu yerine getiremediği için özeleştirisini veren İ. Galip Arcan’ın oyunun dekoruyla ilgili yaptığı açıklama bu noktada manidardır.

Mamafî merakınız zail olsun diye izah edeyim: komedi kısmımızın biçimsiz üslupsuz binasında yan taraflarda oturan seyircilerin sahneyi görebilmeleri için dekorumu bilhassa dar bir köşe olarak ben yaptırdım. Bu darlığın da kendimce Cimri’nin meskeninde uyandırmak istediğim atmosfere yardım edebileceğini sanıyordum.<sup>29</sup>

Galip’in bu tasviri, çok daha geniş bir perspektiften baktığımızda, genel olarak Batı tarzı tiyatronun bir eğretilmesi gibidir. Form almaya çalışırken, kendinden gittikçe uzaklaşan, ne o arzulanan köklü sanata yaklaşabilen ne de eskisi gibi kalabilen hali anlatan bir eğretilme. Osmanlı-Türkiye modernleşmesinin kendine has deneyimi göz önünde bulundurulduğunda bir “tek” Molière’den söz edebilmek çok mümkün görünmüyor.

27 İ. Galip Arcan, “Ulunay’a Açık Mektup: Cimri Temsili Münasebetiyle,” *Son Posta*, 18 Şubat 1944, 5.

28 Refi Cevad Ulunay, “Cimri Dolayısıyla İ. Galip’e Cevap,” *Tan*, 23 Şubat 1944, 4.

29 İ. Galip Arcan, “Ulunay’a Açık Mektup,” 7.

# MOLIERE'İN ALTERNATİF TİYATROLAR ÜZERİNDEKİ DİNAMİK ETKİSİ: ÖKM SAHNESİ VE *CİMRİNİN UŞAKLARI*

Emre Yalçın

## *Giriş*

2008, Vezneciler'de kız yurduunun çaprazı, Adalet'in yanında yemekhaneden bozma bir tiyatro salonu... Oyunun başlamasına çok az var. Salon tıklım tıklım. Yeni üyeler sağa, sola, sahne önüne ek sandalyeler atıyor. Seyirci tarafında öksürükler, fısıldaşmalar, saygıyı bozmayan gülüşmeler var. Daha kontrolcü olanlar ve eleştiri oklarını hazırlayanlar dikkatli dikkatli broşürü okuyorlar. Sahne arkasında ise muazzam bir gerilim ve heyecan saklı. Aralarında topladıkları paralarla aldıkları eski bir dikiş makinesinde üretilmiş barok taklidi yapan kostümlerin içinde gergin gençler... En yeni olanlar olanın bitenin çok farkında değil, daha çok azar işitmekten korkuyorlar. Onlardan biraz eski olanlar, şu yeniler bir yanlış yapsa da hadlerini bildirsek diye fırsat kolluyorlar. Onlardan daha eskileri de var, en eskileri de... En eskilerin aklı fikri sahnede. Acaba olacak mı? Kotarabilecekler mi? Hem sahne üstünde aldıkları zor rollerin hem de sahne altında reji sorumluluklarının üstesinden gelebilecekler mi? Mezunlar ne diyecek, danışman hocamız ne diyecek, el âlem ne diyecek? Anons yapıldı, şşştler duyuldu, müzisyenler ses çıkarmadan yerleşti, oyun başlıyor. Havasız, sıcaktan ve mütevazılıktan eriyen salon kahkahalara boğuluyor. ÖKM Sahnesi, Molière metinlerinden uyarladığı *Cimrinin Uşakları* ile 99 yılından sonra 2008 yılında bir sezon daha sahne alıyor.

ÖKM Sahnesi bir üniversite tiyatrosu topluluğu. Üniversite tiyatrolarının tiyatro tarihimizde özel bir yeri var. İlk olarak, 1953'te Türk Talebe Birliği içinde kurulan İstanbul Üniversitesi Gençlik Tiyatrosu'nun güçlü bir üniversite tiyatrosu geleneği oluşturduğunu görürüz. Faaliyetlerine devam ettiği 68 yılına kadar gerçekleştirdiği prodüksiyonlarla, şenlik ve organizasyonlarla tiyatromuza taze kan taşıyan İstanbul Gençlik Tiyatrosu onlarca önemli oyuncu, yazar ve yönetmen yetiştirmiştir. Avni Dilligil, Nisa Serezli, Tuncel Kurtiz, Cüneyt Türel, Halit Akçatepe, Erol Keskin, Vasıf Öngören gibi oyuncu ve yönetmenlerin yetişmesinin yanında, Turgut Özakman, Necati Cumali, Güngör Dilmen, Sermet Çağan gibi yazarların oyunları ilk defa İÜ Gençlik Tiyatrosu tarafından sahnelenmiştir. Uluslararası bağlantılarıyla dünya tiyatrosundaki gelişmeleri takip eden, absürd gibi yeni biçimlerle Grotowski gibi önemli isimlerin çalışmalarıyla tiyatromuzu tanıştıran ve bunlara paralel olarak geleneksel tiyatro biçimlerimizi yurtdışına açan Gençlik Tiyatrosu, 1960'ların ikinci yarısından sonra hızla politikleşmiş, özellikle *Ayak Bacak Fabrikası* sahnelemesinden sonra güçlü bir muhalif kimlik kazanmıştır.

ÖKM Sahnesi bu tarihsel gelişimle organik bir ilişkisi olmasa da yaklaşık yirmi beş yıl sonra İÜ Beyazıt yerleşkesinde 90'ların başında kurulur. Bir grup gencin dağınık denemeler yaparak yürüttüğü bir kulüpken İstanbul Üniversitesi'nde Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü'nün genç hocalarından İhsan Kerem Karaboğa'nın kulübün danışmanı olması İÜ Gençlik Tiyatrosu geleneğine eklemenecek sanatsal, kültürel ve politik bir atılımı beraberinde getirir. Ardı arkası gelmeyen eğitim çalışmaları, yoğun provalar, dramaturji okumaları, atölyeler, dayanışma platformları ve zahmetli prodüksiyonlar geleneği sürdürecektir bir tiyatro kültürünü ve kadrolaşmayı İÜ'de yeniden gündeme taşır. ÖKM'nin, Gençlik Tiyatrosu'nun 1964 yılında Cüneyt Türel'in yönetmenliğinde sahneye koyup büyük bir etki yarattığı Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası* oyununu 1999-2000 sezonunda güncel bir yorumla tekrar sahnelemesi, bu tarihsel bağlantıyı bir adım daha ileri taşır. Kapanışından yaklaşık çeyrek asır sonra Gençlik Tiyatrosu'nun sanatsal, kültürel ve politik ruhu ÖKM Sahnesi'nde nefes almaya başlar.

ÖKM'de yeniden yapılanma ile kadrolaşma süreçlerinin düşünsel ve sanatsal temellerinin atılmasında Stanislavski, Meyerhold, Brecht kadar önemli olan

bir diğ er isim Molière'dir. Molière oyunları topluluğ un alternatif çizgisinin gelişiminde çok fonksiyonlu bir rol oynar. Düşünsel açıdan toplumsal problemlere, çelişkilere, ezen-ezilen ilişkilerine, eşitsizliklere ve ötekileştirici söylemlere kayıtsız kalmamaya çalışıp politik bir tutum geliştirmeye çalışan ÖKM, tıpkı Molière'in aydın tavrına temel oluşturan *honnête homme/femme* (doğ ru-dürüst adam/kadın) karakteri gibi toplum yaşamına tiyatral bir prizma tutmaya ç abalar. Bu ç aba aptallıkları, ahlaksızlıkları, ikiyüzlü insan davranışlarını, başkalarını sömürerek yaşamını sürdürenleri görünür kılacak sarkastik bir sahne, üniversite öğrencilerini mizahın-eğlencenin gücüyle bir araya getiren bir toplaş ma (event) geleneğ ine dönüşür.

ÖKM'lilerin Molière'in *honnêtete* (doğ ruluk-dürüstlük) nosyonuyla felsefi ve politik bir düzlemde ilişki kurdukları bir diğ er başlık, yaşadıkları problemlili dünya içinde kolektif bir yaşamı örgütlemeleridir. Farklı alanlarda ihtisas gören, çoğ u liseden yeni mezun olmuş gençler, kendilerine biçilen toplumsal kalıplardan, rollerden ve sınırlardan sıyrılarak yan yana gelir. Bu noktada cinsiyetçiliğ in yasaklandığı, kimsenin dili, dini, etnik kökeni yüzünden birbirini hor görmediği alternatif bir demokrasi kültürü nefes almaya başlar.

Molière ile felsefi-politik bir çizgide buluş an bu alternatif tutumunun ÖKM Sahnesi'nin estetik bakışında ve sanatsal pratiklerinde de karşılık bulduğ unu görürüz. Zorlayıcı ve ustalık isteyen Molière karakterleri/olay dizileri oyuncuların teknik becerilerini ilerletir. Metinlerin hareketi ve fizikselliğ i zorlayan performansları içermesi, alternatif bir sahne dili arayan ÖKM için sayısız olanak ortaya koyar. Grotesk, stilizasyon, Commedia dell'Arte, fiziksellik, tiyatrallık vb. ÖKM Sahnesi'nin konvansiyonel ya da ticari kaygılarla üreten tiyatrolara alternatif oluşturmak yolunda ilgilendiğ i ne kadar kavram, teknik ya da konu başlığı varsa Molière metinlerinde hayat bulur.

Bir Molière metni sahnelemek, varoluş u bütünüyle kadrolaşmaya ve örgütlenmeye bağımlı bir üniversite topluluğ unun sanatsal ya da kurumsal açmazlarında, oyunculuk yetersizliklerinde yahut ileriye dönük atılımlarında kolaylıkla bir ateşleyici görevi görebilmektedir. Mesela kulüpten fazla sayıda deneyimli üyenin ayrıldığı bir dönemde yeni üyelerin kulüp organizasyonuna hızlıca adapte olmasına yol açabilmektedir.



Bu çalışmada, 400. doğum yılı vesilesiyle Molière yazınının çok yönlü etkisini örnekleyecek İstanbul Üniversitesi ÖKM Sahnesi mercek altına alınacaktır. Molière'in sanatsal ve düşünsel etkisinin tarihsel olarak "19. yüzyıldan itibaren batılılaşan Türkiye tiyatrosunun tarihinde bir kilometre taşı olması"nın yanında 21. yüzyıl Türkiye'sinin genç kuşaklarına nasıl canlı, kanlı, dinamik ve yaratıcı bir dünya açtığı ÖKM Sahnesi'nin pratikleri üzerinden somutlanmaya çalışılacaktır. Topluluğun 1997-2008 yılları arasında bir repertuar oyunu olarak koruyup sahnelediği *Cimrinin Uşakları* bu doğrultuda analiz edilecektir.

### ***Honnête Hommes ya da Femmes: ÖKM'nin Molièreci Tutumu***

*Honnête hommes/femmes*, kökenleri Çiçero'ya, hatta Aristoteles'e dayansa da özellikle Fronde İsyanı sonrasında, 17. yüzyıl Fransız aristokrasisi çevresinde olması gereken ideal aristokratik ahlaka ve sosyal ortama referansla kullanılır. *Honnête*, dürüst, akılcı, kültürlü, ince, ölçülü, nazik, doğrucu, bilge, edepli, ılımlı, retorik sahibi, zevkli gibi anlamları içeren bir sıfattır. *Hommes* adamın, *femmes* de kadının çoğul halidir. Montaigne'nin öncülüğünde Pascal, La Rochefoucauld ve La Fontaine gibi isimlerin ahlaki yazılarında karşılaşılan bu karakteristik<sup>1</sup> dönemin Fransa'sında revaçta olan konuşmada ve davranışta "yapmacıklığın, özentiliğin" (*préciosité*) tam karşısı olarak gelişir.<sup>2</sup>

*Honnêtete* (*honnête*'nin isim hali) kavramı, Molière'in sanatı ve sanatçı kimliğiyle ilişkili belirgin bir bağlantı kurar. Molière aptallık, adaletsizlik, aymazlık, dalavereyle yaşayan, kendilerine olan aşkları içinde körleşmiş karakterler vasıtasıyla döneminin toplumuna tiyatral bir ayna tutar, seyircisine kahkaha ve eğlence yoluyla bir farkındalık katar ve kendisiyle yüzleşebileceği fırsatlar yaratır. Bu bağlamda o tam bir *honnête homme*'dur.

ÖKM'nin 21. yüzyıldaki toplumsal tutumu Molière'ininkiyle benzeşir. Dürüst, akılcı, toplumun tektipleşmiş düşünce kalıplarından ve klişe söylemlerinden uzak bir biçimde toplumsal problemlere yaklaşmaya çalışan ÖKM'li gençler

1 Andrew Calder, *Molière : The Theory and Practice of Comedy* (Londra: Athlone Press, 1996),73-75.

2 "Honnête Homme," *Britannica*, Erişim 14.11.2022, <https://www.britannica.com/art/honnete-homme>

mizahın, nüktenin, yerginin gücüyle her oyuna adapte edilebilir sosyal, ahlaki ve politik bir tutum geliştirirler. Bu bağlamda çoğunluğun büyük bir ciddiyet beklediği bir Sophokles ya da bir Brecht sahnelemesinde bile ÖKM Molièrecilikten vazgeçmez.

*Honnêtete* nosyonuna meyleden tutumlarıyla ÖKM'nin sahnelemelerine baktığımızda her bir oyunun genel dramaturjik yöneliminin güncel ve yakıcı bir toplumsal problemle yakın bir ilişki kurduğunu görürüz. *Don Cristobita ve Dona Rosita'nın Acıklı Güldürüsü* (2000) faşizmi ve ataerkiyi, *Ayak Bacak Fabrikası* (2001) yozlaşmış politika ve sömürülen halk ikiliğini, *At* (2003) savaş ve diktatörlüğü, *İki Seyirli Oyun* (2004) medya ve televizyonun toplumsal işlevini, *Kafkas Tebeşir Dairesi* (2005) emek ve değer çelişmesini, *Japon Kuklası* (2007) kapitalist sömürüyü, *Cimri'nin Uşakları* (2008) yozlaşmış efendilerin dünyasını, *Adam Adamdır* (2009) emperyalizmin bireylerin kaçamadığı savaşları nasıl yarattığını ve *Yedi Kapılı Thebai* devlet yasaları ile kültür normları, diktatörlük ve özgür bireyin ethosu arasındaki çatışmayı merkeze alır. Her bir sahneleme bu doğrultuda Molière'in honnêtete karakteriyle doğrudan ya da dolaylı olarak temas eder. Mizah yoluyla toplumsal problemleri hassas bir prizmadan yansıtarak görünür kılmaya çalışır.

ÖKM'liler sanatsal pratiklerinde resmettikleri bu problem dolu dünya içinde alternatif bir yaşamı örgütlemeye çalışmaktadırlar. Çoğunluğu liseden yeni mezun olmuş bu gençler, kendilerine biçilen toplumsal rollerden, kalıplardan ve sınırlardan sıyrılarak yan yana gelirler. Cinsiyetçiliği yasakladıkları, kimseyi dili, dini, sınıfı, kültürü ya da etnik kökeni yüzünden hor görmedikleri (ya da yüceltmedikleri) bir demokrasi kültürünü kurmaya çalışırlar. Kolektif, disiplinli, ergenlikten yetişkinliğe bir geçiş aşaması, Adorno'nun sanata biçtiği varlık alanına benzer bir şekilde, mutsuzluk ve problem üreten dünyada "başka bir toplumun özlemlerini taşıyan özel bir alan",<sup>3</sup> bir sığınak<sup>4</sup> inşa etmeye çalışırlar. Bu sığınak içinde hiçbir kazanç ilişkisine dayanmayan, bütünüyle gönüllü bir birliktelik ortaya koyan topluluk üyelerinin birbiriyle ilişkilerini ve sanatsal çalışmalarını düzenleyen temeller, karşılıklı güvene dayanır. Bu güvenin

3 Martin Jay, *Diyalektik İmgelem: Frankfurt Okulu'nun Tarihi ve Çalışmaları [1923-1950]*, çev.Sevgi Doğan (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996), 286.

4 Taylan Altuğ, *Son Bakışta Sanat* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012), 198.

sarsılıp bir kriz yaratmaması için herkesin üzerine düşen sorumlulukları yerine getirmesi gerekmektedir. Provalardan prodüksiyon süreçlerine, eğitim ve okuma çalışmalarından turne organizasyonlarına, üniversite yönetimiyle yürütülmesi gereken kurumsal ilişkilerden festival-şenlik örgütlenmelerine kadar her bir ÖKM'li hangi alanda sorumluluk almışsa onun hakkını vermeyi bir görev olarak görür. Bu görevi gerçekleştirirken benmerkezci tavırlar takınmak, aldığı sorumluluk oranınca diğerlerine hükmetmek, kibre kapılmak gibi ölçsüz davranışlar sergilemek en az o kişinin hiçbir sorumluluğunu yerine getirmemesi kadar kriz yaratır. Böylelikle ÖKM'liler, Molière'in honnoté nosyonu ile başka bir bağlantı daha kurarlar. *Honnôte*'nin temsil ettiği sorumlu ve ölçülü insan ideallerini sahne üstünde/altında, üniversite içinde/dışında, hatta var olduğu her toplumsal alanda bir kimlik olarak taşımaya çalışırlar.

### ***Molière'in Sanatsal Etkileri: Mizansen, Comedia dell'Arte, Stilizasyon ve Grotesk***

Molière araştırmacılarından David Bradby 20. yüzyılda modern deneysel tiyatrodaki yeni mizansen (*mis-en-scene*) yaklaşımlarının gelişiminde Molière metinlerinin önemli bir rol oynadığını, hatta deneysel tiyatronun bu bağlamda Molière'e borçlu olduğunu belirtir.<sup>5</sup> 20. yüzyıl boyunca deneysel tiyatronun merkezlerinden biri olan Fransa'da Copeau, Dullin, Planchon, Antonio Vitez, Benoin, Lecoq ve Ariane Mnouchkine gibi yönetmenler kendi sanatsal arayışları ve konjonktürel koşulları içerisinde Molière ile ilişki kurmuşlar, ortaya koydukları sahne yapıtlarındaki tiyatral yenilikler ve Molière metinlerinin yenilikçi keşfini iç içe geçirmişlerdir.<sup>6</sup> Bu doğrultuda Copeau, Molière metinleri ve onlarla kan bağına sahip Comedia dell'Arte'den yola çıkarak, saçma ve yüzeysel olarak suçladığı ticari tiyatroya karşı alternatif prodüksiyonlar üretir. Planchon, Molière metinlerine yeniden içerik kazandırarak Brecht benzeri bir yaklaşımla Marksist-toplumcu sahnelemeler gerçekleştirir. Antonio Vitez ise toplumcu bir sahnelemeyi reddetmesinin yanında gerçek ya da gündelik

5 David Bradby, "Reculer pour mieux sauter: Modern Experimental Theatre's Debt to Molière," *The Cambridge Companion to Molière* içinde, der. David Bradby ve Andrew Calder (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 215.

6 Bradby, "Reculer pour mieux sauter," 217.

yaşamı taklit eden her türlü gerçekçi hikâye anlatıcılığından arınmış Molière yorumları geliştirmeye çalışır. Bu doğrultuda tıpkı örnek aldığı Meyerhold gibi katı bir fiziksellik, kübist ressamlar gibi bir Molière oyunun aynı anda başka yönlerini gösteren bir parçalılığı sahnelemenin merkezine koyar. Mnouchkine ise oyunculuk, yenilikçi sahneleme ve yeni dramaturjik yönelimlerle yeni bir Molière metni yazma üzerine yoğunlaşır. Bu doğrultuda doğaçlamaya ve kolektif yaratıya dayanan sahneleme sistemi içerisinde *Tartuffe*'ü ele alır. Orgon'u yerleşik bir İslami kültür içine monte edip, *Tartuffe*'ü fundemantalist İslamcılığa dayanan bir bağnazlığın göstergesi olarak kullanır.<sup>7</sup> Böylelikle *Tartuffe* metnini hem tiyatral hem de politik düzlemlerde karşılığını bulduğu bir deneyin merkezine yerleştirir.

ÖKM'nin Molière ile ilişkisine döndüğümüzde, Molière'in Fransız yönetmenlere ilham kaynağı olduğu her başlığın izlerini görmek mümkündür. ÖKM'nin 90'larda ve 2000'li yılların başında İstanbul Üniversitesi'nde yarattığı bu sanatsal-kültürel atılımın yaratıcı pratiklere dönüşmesinin en temel motivasyonunu yerleşik tiyatro kurumlarının basmakalıplaşmış sahnelemelerinin yanında alternatif bir tiyatro üretme çabası oluşturur. *Cimrinin Uşakları* prodüksiyonunu incelediğimiz bölümde ele alınacağı üzere ÖKM, Copeau gibi bir alternatiflik, Planchon ya da Mnouchkine gibi politik bir bakış, Vitez gibi tiyatrallık peşinde koşar. Bu bağlamda 20. yüzyıla yayılan bir şekilde Fransız yönetmenlerin çalışmalarına damgasını vuran Molière etkisi, 21. yüzyılda tiyatro yapma çabasına girişmiş mütevazı bir üniversite tiyatrosunun üzerindekiyle benzer.

Molière, daha çok doğaçlama gösteriler ortaya koyduğu için günümüze çok fazla metin bırakmayan Comedia dell'Arte geleneğini somutlayan Marivaux, Goldoni gibi yazarların öncüsüdür. Pantolon'ler, Dottore'ler, Zanni'ler, Âşıklar, kimi zaman kılık değiştirerek de olsa Molière metinlerinde yer alır. Comedia dell'Arte karakterlerinin her birinin fiziksel özelliklerinin (konuşmaları, duruşları, hızlı ya da yavaş yürüyüşleri vs.) icrasının zorluğu yanında Molière metinlerinin fars yapılarının içindeki ritmik olay dizilerinin canlandırılması ÖKM'nin özellikle deneyimsiz oyuncular için tam bir ders niteliği taşır. Gündelik hareket, davranış ve konuşma kalıplarından sıyrılmanın güçlüklerinin yanında kimi zaman

<sup>7</sup> Bradby, "Reculer pour mieux sauter," 113.

maskeyle oynamanın kimi zaman da karakterle bütünleşmesi elzem bir aksesuarın (Pantolone'nin taşıdığı bir baston, Âşık karakterde bir peruka, palavracı askerin taşıdığı bir kılıç ya da Dottore'nin koltuk altındaki bir kitap) işlevli bir şekilde taşınmasıyla cisimleşen stilizasyon, oynama edimini zorlu süreçlere dönüştürür. Bunların yanına “Molière metinlerinin yeni dramaturjik yaklaşımlarla sahnelenmesi gerektiği” düşüncesi eklenince oyuncuların sırtındaki yük ziyadesiyle artar. Bu zorlayıcı sürecin sonucunda her bir üye açısından hiçbir şey eskisi gibi değildir. Eşitsiz bir gelişim gösterecekler de sahne üzerinde disipline olmuş, mizansen bilgisi edinmiş, beden koordinasyonuna dair problemlerinde mesafe kat etmiş, ritim ve tempo başlıklarında ilerlemiş ve zorlayıcı sahnelemelere yönelik kondisyon kazanmış oyunculuklar bu zorlayıcı sürecin en temel kazanımlarını oluştururlar. Böylesi bir sürecin sonunda topluluk üyeleri için yeni arayışlara girmek, alternatif tiyatro pratikleri geliştirmek daha gerçekçi hedefler haline gelir.

ÖKM'nin alternatif tiyatro anlayışında merkezi bir yer tutan ve Comedia dell'Arte ile Molière metinlerinde doğrudan karşılığını bulduğu “stilizasyon” kavramı, esasında 20. yüzyıl tiyatrosunda natüralizmle doruğunu yaşayan gerçekçi konvansiyonlara karşıt olarak gelişen “karşı gerçekçi eğilimlerin” ortaklaştığı sanatsal açıdan alternatif, tiyatral bir dil oluşturmayı tarif eder. Meyerhold, Craig, Artaud, Grotowski, Barba, Bausch ya da Lecoq gibi yeni bir sahneleme ve oyunculuk yaklaşımı geliştirmeye çalışan her tiyatro insanı başka zeminlerden hareket ederek bu tiyatral dili arar. Meyerhold'un tarifıyla bu dil, sadece fotoğrafçının başarabileceği şekilde verili bir zaman dilimini ya da olguyu tüm somutluğu içinde yeniden üretmekten öte, onların sanat yapıtı biçimi içinde kökleşmiş saklı niteliklerini açığa çıkaracak, ifadenin her olası aracını göreve koşturmak anlamına gelmektedir.<sup>8</sup> Bu ifadenin tiyatro pratiklerindeki izdüşümü, oyunculukta gündelik yaşam kalıpları dışında beden, hareket, konuşma, ifade ve davranış biçimleri üretmek, sahneleme araçlarını sadeleştirip işlevselleştirmek, seyirciyi hayal gücünün ve bilincinin sürekli aktif olduğu iletişim biçimlerine yöneltmek gibi sonuçlara gebedir.

ÖKM'nin stilizasyonla kurduğu ilişki, onun konvansiyonel tiyatroya bir

8 Edward Braun, *Meyerhold: A Revolution in Theatre* (Londra: Methuen Drama, 1988), 33-35.

alternatif oluşturma motivasyonunun yanında oldukça somut ihtiyaçlara ve kazanımlara dayanır. Örneğin stilize işlevsellikle donatılan minimal bir sahne (dekor, kostüm, aksesuar vs.) maddi açıdan sınırlı olanakları olan topluluk için bir tercihten öte çoğu zaman bir zorunluluk olarak belirir. Benzer bir zorunluluk, oyunculuk başlığında da her zaman topluluğun gündemindedir. Deneyimli oyuncularla birlikte sahne üstünde var olması zorunlu yeni üyelerin, mizansenlere adaptasyon süreçlerinde stilizasyon, Meyerhold'un sözleri bağlamında "olası ifade biçimlerinin her birinin göreve koşabilme" özgürlüğü içinde son derece işlevseldir. Özellikle kalabalık sahnelerdeki mizansenlerde derli toplu durabilen, birer tiplmeyi metindeki varlıklarıyla tutabilen oyuncuların sahne üstündeki stilize varlıkları (estetik açıdan çoğu zaman o sahneyi kotarmaktan öteye gidemese de) sahnelemenin bütünü ve ileride gerçekleştirilecek sahnelemeler için hayati bir rol oynar.

ÖKM'nin Molière metinleri üzerinden doğrudan karşılığını bulduğu diğer sanatsal yönelim ise grotesk kavramıyla ilişkilendirilebilir. Grotesk kavramı konvansiyonel olmayan biçimlerle insan ve dünya meselesine yaklaşmaya çalışan ÖKM'nin tiyatro pratiklerinde önemli bir tutar. Birçokları için hâlâ sadece kaba güldürü, karikatürleştirme ve abartı anlamına gelen kavrama ÖKM'nin yaklaşımı, Bahtin'in groteski ele alışında somutlanır. Bahtin'e göre grotesk, kaba saba şeylerle alakası yokmuş numarası yapmaz ya da dünya ile beden bağımsız iki şey olduğunu iddia etmez. Tam tersi grotesk imgeye göre beden ve bedensel hayat, kozmik ve tüm halka aittir, bireyselleşmiş bir şey değildir. Böylelikle bedensellik, biyolojik anlamda bireyde ya da burjuva egosunda değil sürekli büyüyen ve yenilenen bir halkta barınır. İşte groteskte bedensel olan her şeyin heybetli, abartılı ve ölçüye gelmez oluşu burada yatmaktadır.<sup>9</sup> Bu ölçüsüzlük, eski karnavallarda palyaçoların, soytarıların, cücelerin, hokkabazların, komik ayin ve kültlerin yaptığı gibi yüksek, ruhani, ideal soyut olan her şeyi yukarıdan aşağı indirir, itibarsızlaştırır.<sup>10</sup>

Grotesk imgenin en temel niteliklerinden birisi müphemliğidir.<sup>11</sup> Bu ikilik imgedeki oluş halinin, dönüşümün iki kutbunu da bir arada

9 Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, çev. Çiçek Öztekin (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006), 46.

10 Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, 48.

11 Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, 52.



*Cimrinin Uşakları*

barındırmasıyla açığa çıkar. Gülünç ile keder, korku ile cesaret, ölüm ile doğum, sevgi ile nefret, saçma ile mantıklı, melek ile şeytan vb. böyle uç kutupları bir arada taşıması onun bitmiş, tamamlanmış hiçbir kanona dahil edilemezliğini ortaya koyar. Bahtine göre karnaval kökleriyle sıkı bağlarını koruyan Comedia dell'Arte ve onunla ilişkili Molière eserleri, karakterleri ve eğilimleri ne kadar farklı olsa da groteski taşır:

Yaratıcı özgürlüğü takdis etmek, farklı unsurların kombinasyonlarına ve uzlaşmalarına izin vermek, dünyaya ait hakim olan bakış açısının konvansiyonlarından ve sabitleşmiş hakikatlerden, klişelerden, yavanlıklardan özgürleşmesini sağlamak... Bu karnaval ruhu dünyaya yeni bir bakışla bakma varolan her şeyin göreceli doğasını fark etme ve şeylere tamamen yeni olan bir düzene girme şansı verir.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, 62

Molière'in, Bahtin'in tespit ettiği şekilde döneminin komedi konvansiyonlarından, yavanlıklarından ve klişelerinden özgürleşecek şekilde grotesk imgeleri göreve koşmasıyla, 21. yüzyılda bambaşka bir kültür ve coğrafya içinde ÖKM'nin "Molière metinleri vasıtasıyla alternatif bir sahneleme dili arayışında grotesk biçimlere başvurusu" arasında bir kesişme vardır. Daha önce değinildiği üzere yeni sahneye koyma biçimleri arayan 20. yüzyılın Fransız tiyatrocularının Molière ile kurduğu ilişki gibi ÖKM, neredeyse birbirinin aynısı sahnelemeler ortaya koyan dramatik konvansiyonlara, karizmatik sesli oyunculuklara, salt taklit etmek üzerinden şekillenen klişe tasarımlara alternatif olacak biçimleri ararken, groteski en çok Molière metinlerinde ve Comedia dell'Arte'de bulur. Bu doğrultuda ÖKM'nin sahnelemelerinde "korkunç ile gülücün", "gerçek ile fantezinin", "trajik ile komiğin", "safılık ile günahın", "saçma ile mantığın" iç içe geçtiği müphem durumlar ve oyunculuk yönelimleri sıklıkla görülür. Konvansiyonel tiyatronun sahne üzerinde aradığı ideal, güzeli temsil eden, ölçülü ve konuşmanın yedeği olarak beden, ÖKM sahnelemelerinde tamamlanmamış, kusurlu, kimi zaman abartılı ve iletişimin merkezi olarak ikinci bir doğa ile sahnede var olur. Bu bağlamda çoğu zaman beklenmedik bir şekilde açığa çıkan grotesk öğelerin yarattığı efekt, gülünçlüğüün ürperti yaratacak bir gerilimle birlikte açığa çıkması biçimindedir.

### ***Molière ile Kadrolaşmak***

Bir Molière metni sahnelemek, varoluşu bütünüyle kadrolaşmaya ve örgütlenmeye bağımlı –aksi takdirde kulüp kapanabilir ya da yaşatılmaya çalışılan gelenek yok olabilir– bir tiyatro kulübünün kendine özgü sanatsal ya kurumsal açmazlarında yahut ileriye dönük atılımlarında kolaylıkla bir ateşleyici görevi görebilir. Bu durum ÖKM gibi üniversite yönetimine kim gelirse gelsin bir bahane bulunup binası sürekli kapatılan –ki artık binası yok–, bu doğrultuda çalışmaları ve devamlılığı sürekli sekteye uğrayan bir topluluk için ekstra bir anlam içerir. Mesela eğitim çalışmalarının ve yeni üyelerin kulübe adaptasyonunun böylesi sekteye uğradığı bir anda kalabalık kadrolu, herkesin sahnede güçlü bir rolle var olacağı ve sıkıntıların eğlenceli bir prodüksiyonla aşılabileceği bir Molière süreci başlatmak çoğunlukla ilk akla gelen seçenek olur.



Bununla beraber, bir üniversite topluluğunun ileriye dönük atılımını yalnızca yeni üyelerin kazanılmasıyla bağlantılı değildir. Eski ve daha deneyimli kadroların reji-oyunculuk süreçlerinde daha fazla sorumluluk almaları ve deneyim kazanmaları da en az diğeri kadar kritiktir. Bu durum, bir taraftan sürekli mezun veren topluluğun sanatsal ve organizasyonel pratiklerinin devamlılığını ve niteliğini koruma altına alırken, diğeri taraftan topluluğun sanatsal hedeflerini sürekli olarak geliştirmesine yol açar. ÖKM'nin 90'lar ve 2000'lerin başında yakaladığı kadro dinamiği böylesi bir perspektifle yol almış, bir taraftan nitelikli bir öğrenci tiyatrosunun devamlılığını sağlarken diğeri taraftan mezun tiyatrosu pratikleri oluşturmuştur. ÖKM Sahnesi Eğitim ve Araştırma Topluluğu (ÖKM EAT) ve sonrasında kurulan İstanbul Tiyatro Atölyesi Topluluğu (İSTAT) bu pratikleri örnekler.

Topluluğu kuşatan bu reel çerçeve (kurumsal açmazlar, oyunculuk problemleri, deneyim aktarımının zorunluluğu vb.) ile topluluğun estetik bakışı ve alternatif duruşunun Molière ile yakın teması, bir Molière prodüksiyonunun sürekli olarak repertuarda tutulması ihtiyacını doğurmuş, *Cimrinin Uşakları* böylesi bir ihtiyaca cevap vermiştir.

### ***Cimrinin Uşakları ve Molière***

97-98 yılında ilk kez sahnelenen ve sonrasında repertuar oyunu olarak korunmaya çalışılan *Cimri'nin Uşakları*, *Cimri* metnini merkeze alıp diğeri iki Molière oyunu *Gülünç Kibarlar* ve *Tartuffe*'ten eklerle geliştirilir. Sahnelemeye dair genel dramaturjik yönelim, bu üç oyunun arka planında var olan ezen-ezilen ilişkisini uşakların gözünden görünür kılmaktır. Bu yaklaşım birinci bölümde değinilen Molière'in honnêtete nosyonuyla doğrudan ilişki kurar. ÖKM, Molière'in döneminde henüz aydınların gündeminde olmayan sınıf çelişmesini ön plana çıkarmış, tıpkı yazarın kendi seyircisiyle kurduğu ilişki gibi bu sorunu kimseyi yargılamadan, propaganda yapmadan ya da ajite etmeden yalnızca mizah yoluyla seyirciye taşımıştır. Harpagon başta olmak üzere, Cleante ve Valere'in uşaklara zulmetmesi, Aşçı Jacques Usta'nın fırsat bulduğu anda Harpagon ile işbirliği yapıp diğerilerini satması bu çelişkinin oyundaki belirgin yansımalarıdır. Oyunun anlatıcısı ve ezilenler tarafında sınıf bilinci taşıyan tek karakteri olan La Fleche'in baştan itibaren uşakların nasıl ezildiğini dile getirmesi ve çevirdiği dolaplarla bu



*Cimrinin Uşakları Oyun Afışı*

duruma direniş göstermesi ise bu dramaturjiyi seyirci düzleminde daha da somutlaştırır. Bunun yanında ÖKM tıpkı Molière'in honnêtete misyonuyla kendi dönemindeki yakıcı-güncel politik meseleleri oyunlarda işleme gibi bir Bay Anselme yorumuna gitmiş, Anselme'yi devlet-siyaset-mafya ilişkisini temsil eden bir karaktere dönüştürmüştür. Anselme'in sahneye mafyatik bir biçimde girmesi ve sahne üzerindeki Polis Müfettişi ile yakınlıklarının ortaya çıkması bu reji-dramaturji müdahalesini pekiştirmiştir.<sup>13</sup>

Bu dramaturjiyle tıpkı daha önce değindiğimiz Fransız yönetmenler gibi ÖKM, Molière ile yeni bir sahneleme pratiği arayışına girişmiştir. Bu doğrultuda ilk olarak *Cimri*'deki uşak La Fleche karakterini anlatıcı/oyuncuya dönüştürür ve böylelikle bir taraftan Molière'in metnini politik, Brechtien bir bakışla ele alırken diğer taraftan oldukça uzun *Cimri*'yi, metnin bir kısmını anlatıya dönüştürerek kısaltır. Sahne açıldığında flu bir ışıklandırma ile canlı bir tablo (vivant tableau) karşılar bizi. Bu tablo, Rembrandt'ın "Gece Bekçileri"ni anımsatan bir şekilde, devam eden bir hareketin ortasında dondurulmuş figürleri içerir. Karakterler bir anda

13 Sahnelemenin gerçekleştiği yıllarda bilindiği üzere ülkemiz Susurluk kazası/skandalıyla çalkalanmış, devlet-mafya ilişkisinin kirli çamaşırlarının ortaya çıkmasıyla toplumda büyük bir travma oluşmuştu. Sürekli Aydınlık İçin Bir Dakika Karanlık adıyla gerçekleşen eylemlerle bu durumun aydınlatılması için sivil bir muhalefet başlamış, olayın yarattığı krizin etkileri uzunca bir süre devam etmişti.

harekete devam edecek ve tablonun içerisinde çıkıp yanımıza gelecek gibidirler. Işıklandırmanın loşluğunun yanında, hareket eden tek oyuncu olarak La Fleche'nin sahneyi izlemesi bu canlı tabloyu öncelikle bir düş, eski bir hatıra atmosferine dönüştürür. Sonrasında La Fleche'nin şu cümleleri oyunu zaman açısından merkezsizleştirerek Molière hattında lineer bir şekilde ilerlemesi gereken dramatik yapıyı ilk dakikada bozguna uğratar.

Neden öyle bakıyorsunuz? Çok mu sessiz ortalık? Gözünüzü dört açın öyleyse, uzun sürmez bu rahatlık. Ne kavga gürültü, ne dedikodu fısıltı eksik olur bu evde. Gün belalarla, küfürlerle doğar da öpüşmeleri kötekler izler. Zaman gelir dürüstlük manzumeleri dizilir, zaman gelir dolandırıcılar baş tacı edilir. Aslanlar kedi, kediler aslan kesilir de tilkilik her an sezilir.<sup>14</sup>

Hangi zamandır bu? La Fleche'in uzun yıllar sonra oyunda olanı biteni hatırlaması mı, yoksa akan bir zaman olarak şimdinin sekteye uğratılması mıdır? Böylesi bir girişle seyircide yaratılan süspans alanı, La Fleche'in tek tek oyun karakterlerini tanıtmayla ve tanıtılan karakterin seyirciyi selamlayıp tablodaki konumuna dönmesiyle mizahi bir sahneye dönüşür. Aslında bu tablo, finale doğru gelecek oyunun düğümünün dondurulmuş bir halidir. Bu sahneye geldiğinde La Fleche'in "İşte başa döndük yine. Ortalık karıştı yine" replikleriyle canlı tablonun tekrar oluşması dramatik zamanı bir kez daha askıya alacak ve metne yapılan Brechtien müdahaleyi bir kademe daha ileriye götürecektir.

Bu tür bir müdahalenin estetik açıdan sonuç vermesinin en büyük sebebi hiç kuşkusuz Molière metinlerinin dramatik açıdan iyi kurulu yapısının eklemelere/çıkarmalara izin vermesi ve öykülerin/karakterlerin/olay dizilerinin rejî ve dramaturji açısından farklı okumalara fırsat tanımasıdır. Örneğin Harpagon'un altın dolu çekmecesini kaybettiikten sonra histerik krizler yaşadığı tiradının, salon ışıklarının yakılmasıyla birlikte seyircilerin arasında oynanması metnin gidişatı açısından hiçbir fark yaratmasa da performanslar açısından yeni deneyimlere kapı aralamıştır:

(Seyirciyi fark eder). Nedir bu kalabalık, ne diye toplanmışlar buraya?  
Kimin yüzüne baksam kuşku sarıyor içimi! Hepsi hırsızmış gibi

14 *Cimrinin Uşakları*, yayınlanmamış sahneleme metni, 1.

geliyor bana: Ne o? Ne konuşuyorlar orda? Hırsız mı görmüşler? Ne olur, söylesin bir gören varsa, Allah rızası için söylesin! Aranızda mı saklı orada? Hepsi bana bakıp bakıp gülüyor. Görürsünüz, hepinizin parmağı var bu hırsızlıkta. Haydi, gelsin çabuk jandarmalar, polisler, tüfekler, hakimler, mahkemeler, işkenceler; darağaçları, cellatlar! Astıracağım, bütün dünyayı astıracağım.<sup>15</sup>

Harpagon'un kimi zaman seyirciyi sorguya çektiği kimi zaman da hırsızın yerini söylemeleri için onlara yalvardığı anları, oyun içinde sık sık kırılan illüzyonu bütünüyle ortadan kaldırır. Harpagon'un performatif bir şekilde seyirciyle kurduğu bu iletişim aslında her an doğabilecek bir krize gebe dir. Parasını kimin çaldığını ya da hırsızın nerede olduğunu seyirciye sorduğu anda gelen tepkiler bir anda oyuncuya ters köşe yapabilecek bir etki yaratabilmektedir. Bu noktada belki de Comedia dell'Arte üzerine sürekli çalışmanın en büyük kazanımları kendini gösterir. Oyuncu bir taraftan seyirciyle atışırken, ortaya çıkan her kriz anını doğaçlamalarla büyük bir eğlenceye dönüştürebilmektedir. Örneğin oyunun 2008 yılında üniversite dışındaki bir gösteriminde sahne üstünde bir köşede Harpagon'un altın çekmecesiy le duran Cleante'yi ve La Fleche'yi gösteren seyirci "Hırsız işte orada!" deyince böylesi bir durum yaşanmış, birkaç saniyelik krizden sonra oyuncu durumu seyircinin gösterdiği yere boş boş bakarak kurtarmıştır. Harpagon'un "Hani nerede?" sorusuna, seyirci "İşte görmüyor musun, orada!" deyince Harpagon doğaçlamaya devam etmiş, tekrar boşluğa bakar gibi Cleante ve La Fleche'e bakmış, sonunda seyirciye dönüp "Yalancı, hepinizin parmağı var bu işte diye" tekrar metne geri dönmüştür.

ÖKM'nin Molière metinlerine yeni bir yorum getirerek gerçekleştirmeye çalıştığı sahnelemede ön plana çıkan en önemli unsur stilizasyondur. ÖKM oyunu ilk kez sergilemeye başladığı 1997-98 sezonu ve son kez reproduksiyon olarak sahneye koyduğu 2008 yılında Commedia dell'Arte üzerine uzun soluklu eğitim ve araştırma çalışmaları gerçekleştirmiştir. Pantolonevari bir Harpagon, Brighella kadar kurnaz bir La Fleche, en az Truffaldino kadar aptal bir Jacques Usta, bir o kadarı Claude (kadın), Âşık tipler meleri Cleante, Elise, Valere, Marianne... Tüm karakterlerin sahne üzerinde stilize varlıkları evin salonunda sadece bir koltuktan oluşan işlevsel

<sup>15</sup> *Cimrinin Uşakları*, 29-30.

bir dekorla birleşir. Oyun alanı bütünüyle oyuncuya aittir ve kalabalık kadrolu prodüksiyonda her bir oyuncu bu alanı işlevsel olarak kullanmaya çalışır. Duruşları, tavırları, yürüyüşleri, koşuşları bütünüyle doğallıktan sıyrılmış fiziksel ve tiyatral bir ifadeyi/iletişimi zorlamaktadırlar.

2008'deki sahnelemede bu stilize yapı, oldukça tecrübesiz, birçoğu sahne üzerinde elini kolunu nereye koyacağını bilemeyen oyunculardan oluşan kadro için tam bir nitelik sıçraması yaratmıştır. Bir sene sonra *Adam Adamdır* gibi Brecht'in zorlu oyunlarından birine giren kadro, bu oyundan edindiği tecrübeyle metin düzenleme, dramaturji, reji ve oyunculuk başlıklarında üretken bir prodüksiyon süreci geçirmiştir. Böylelikle, 2008 yılında ÖKM binasının (yine) kapatılması, bu doğrultuda yeni üyelerin topluluğa adaptasyonunun kesintiye uğramasıyla acil olarak başlatılan reproduksiyon süreci, 2009 yılında kulübü toparlamış, geleneği sürdürecektir genç kadroları hem sanatsal hem de düşünsel açıdan ileriye taşımıştır.

Önceki bölümlerde ÖKM'nin Molière metinleri ve Comedia dell'Arte tipleri üzerinden alternatif bir sahneleme yaratırken grotesk imgelerle nasıl ilişkilendiğinden bahsedilmişti. Bu doğrultuda ÖKM'nin hangi metni oynarsa oynasın sahnelemelerinde "gülünç ile korkuncun", "gerçek



*Cimrinin Uşakları*

ile fantezinin”, “saflık ile günahın”, “trajik ile komiğin”, “saçma ile mantığın” iç içe geçtiği müphem durumlar-oyunculuk yönelimlerine; beklenmedik anda ortaya çıkan kusurlu, tamamlanmamış, abartılı bir beden/hareketin yol açtığı grotesk imgelere değinilmişti. *Cimrinin Uşakları* sahnelemesi bu durumu somut kılacak birçok örnek içerir. Bunlardan birisi Harpagon'un günün modasına uymak için çaba gösteren oğlu Cleante'a verip verdiğini sahnedir.

CLEANTE: Bir dakika bir dakika! Neymiş benim sokağa attığım paralar? Pardon!?

HARPAGON: Ne miymiş? Gezmeye çıkarken giydiğin o cafcıflı kılık nedir? Rezaletin büyüğü değil mi?... Allah'ın gücüne gider, insanın başına bela getirir bu kadar süslenmek. Bu kılığınla biri seni Paris Caddesi'nde yürürken bir görse...

CLEANTE: Hemen âşık olur!

HARPAGON: B..k âşık olur! Üstünü başını soyar da dükkân sahibi olur be!<sup>16</sup>

Bu andan sonra Harpagon oğlunun üstündekilere kilitlenir. Gözü dönmüştür, aniden içine kötü bir ruh girmişçesine ses tonu değişmiş, yüzüne donuk bir ifade gelmiştir. Yavaş yavaş ve tehditkâr bir edayla Cleante'a yaklaşır: “Hadi bu perukayı geçtim. Ya bu barbelalar, kurdeleler, bilmem neler de neyin nesi?”

Bu sırada Harpagon, Cleante'ı aniden tutup oyunun tek dekoru olan koltuğun arkasına atar ve adeta Dr. Jekyll'dan Mr. Hyde'a dönüşür. Gürültü kıyametin içinde onu soyar, üstünden çıkardıklarını tek tek sahneye atar. Cleante arada kaçmaya çalışsa da Harpagon onu yeniden yakalar ve şeytani kahkahaları arasında soymaya devam eder. Sahnedeki Elise olanı biteni dehşetle izlerken, Harpagon koltuğun arkasından eski haline dönmüş bir şekilde ve hiçbir şey olmamış gibi çıkar: “Ha şöyle. Cleante, böyle çok daha fazla yakışıklı oldun.” Arkasından don atlet kalmış Cleante'nin çıkması seyirciyi aniden gelen grotesk efektin sonrasında kahkahaya iter.

<sup>16</sup> *Cimrinin Uşakları*, 8.



*Cimrinin Uşakları*

Oyun boyunca benzer grotesk durumlara ve tiplemelere sıklıkla rastlarız. Harpagon'un altınlarını çaldırdıktan sonra sivil polislerle tek tek herkesi sorguya çekmesi, mafya babası olarak yorumlanmış Anselme'in onun gibi grotesk figürler olan iki adamıyla sahneye girişi, oyun sonunda Cleante'nin fiziksel-ruhsal açıdan giderek babasına dönüşmesi gibi sahneler ve figürler bu etkiyi açığa çıkaran örnekleri oluşturur.

### **Sonuç**

Tiyatro tarihimizde Molière'e tarihsel olarak biçilen rol daha çok batılılaşan Türkiye tiyatrosuna kattığı ivmedir.<sup>17</sup> Buna göre batılılaşma çabalarında olan tiyatromuz komedi yazarlığında aradığı sanatsal damarı en çok Molière metinlerinde bulmuştur.<sup>18</sup> 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak Cumhuriyet döneminde tiyatro pratiklerimize nüfuz eden Molière metinlerinin evrenselliği, eleştirelliği, eğiticiliği, nüktedanlığı ve mizah gücü bu etkinin temel kaynağını oluşturur. Bu çalışmada ifade edilmeye ve ÖKM Sahnesi üzerinden örneklenmeye çalışıldığı şekilde Molière metinleri,

17 Metin And, "Türkiye'de Molière," *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, no. 5 (1974): 53. Erişim 02.01.2023, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/118383>

18 Sevda Şener, "Molière ve Türk Komedyası," *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, no. 5 (1974): 25. Erişim 02.01.2023, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/118381>



*Cimrinin Uşakları*

Türkiye tiyatrocusu için “batılılaşma” süreçlerindeki tarihsel rolünden ötesini vaat etmektedir. Bu bağlamda tıpkı Fransa'nın 20. yüzyıldaki tiyatro yönetmenlerine açtığı düşünsel (felsefi, politik vb.) ve sanatsal (yeni sahneleme biçimleri oluşturmak vs.) alanlar gibi Türkiye'de 21. yüzyılda başka bir kimlik ve dil arayışında olan alternatif topluluklara zengin bir kaynak, politik bir karakter ve deneylerine bir başlangıç noktası oluşturacak veriler sunmaktadır. Bu bağlamda Molière'in genç kuşaklar için anlamı, sadece komedinin evrensel doğasını kavrayabilecekleri konvansiyonel bir yazım ya da bugünleri anlamlı kılacak müzelik bir tarihi eser değildir. Aksine farklı sahneleme biçimlerini ve alternatif oyunculuk yönelimlerini açığa çıkaracak sanatsal bir katalizör, her konjonktürde yeniden anlam kazanacak dinamik bir fenomendir.

ÖKM Sahnesi'nin Molière metinleriyle kurduğu ilişki bu durumu örnekler niteliktedir. 1950'li, 60'lı yıllardaki İÜ'deki Gençlik Tiyatrosu ruhunu 90'lar ve 2000'lerde yakalayan ÖKM'nin oluşturmaya çalıştığı topluluk kimliğinde, alternatif sahneleme arayışlarında, oyunculuk yaklaşımlarında ve kadrolaşma pratiklerinde Molière metinlerinin rolü büyüktür. Çalışmada irdelenmeye çalışıldığı üzere topluluk, Molière'in aydın tavrını karakterize eden honnetéte nosyonuyla doğrudan ilişki kurulabilecek bir



kimlik taşır. Bu kimlik, toplumsal problemleri, kusurları didaktik olmayan bir biçimde ve mizah yoluyla görünür kılar. Doğruluk, dürüstlük, nezaket vs. değerlerini sahne üstünde/dışında 24 saat tiyatroculuk düsturuyula taşımaya çalışır. Bununla birlikte, Molière metinleri ÖKM'nin eğitim çalışmalarından prodüksiyon süreçlerine kadar önemli bir yer tutmaktadır. Mizansen, stilizasyon, Comedia dell'Arte ya da grotesk, ÖKM'nin alternatif sanat arayışlarında ilgilendiği ne kadar kavram ve teknik varsa Molière metinlerinde hayat bulur. Bu doğrultuda sadece *Cimrinin Uşakları*'nı değil, hangi metni oynarsa oynasın ya da hangi süreçte olursa olsun ÖKM Molièrecilikten vazgeçmez. Molière bunların yanında, topluluğun devamlılığı için hayati olan bir kadrolaşma döngüsünde önemli bir rol oynar. Bu doğrultuda, bazen "tehlike anında kırılacak camın arkasındaki kurtarıcı"dır, bazen de "daha yükseğe çıkabilmek için destek alınan bir trampelen"...

# MOLIÈRE ÜNİVERSİTEDE: TAŞKIŞLA SAHNESİ VE SCAPIN'İN DOLAPLARI

Fikri Buber, Fulden Aytaç, Orhun Cebeci

## *Taşkışla Sahnesi'nin Tarihsel Serüveni ve Süreçleri*

Üniversite tiyatroları Türkiye'de tiyatronun altmış yılı aşkın bir süredir var olan, ortak noktaları bir hayli çok olan türlü geleneklerini, özgün çalışma biçimlerini içeren fakat belki de en az göz önünde olan alternatif koludur. Hem kâr amacı güdülmemesi hem de bunun sayesinde tiyatroya dair cesur denemeler yapılabilmesiyle alternatif tiyatroyu beslemek için çalışan sessiz bir motor gibi devinir dururlar. Boğaziçi Üniversitesi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ege Üniversitesi, İstanbul Üniversitesi ve İstanbul Teknik Üniversitesi<sup>1</sup> gibi köklü diyebileceğimiz tiyatro kulüplerine sahip üniversitelerde her yıl kulüplere yeni öğrenciler katılır, daha önceki yıllarda katılmış olanlarla birlikte çalışmaya, üretmeye başlanır. Kulüpten kulübe niteliği ve niceliği değişse de bu deneyim yükü sürekli aktarılır ve sadece aktarılmakla kalmaz, biriktirilir, paylaşılır da. Bu paylaşım üniversite kulüpleri arasında gerçekleştiği gibi, kulüplerle emek alışverişinde bulunmuş çoğu insan mezun olduktan sonra mesleğinin yanında ya da mesleğine rağmen tiyatro yapmaya, üretmeye devam ederek bu birikimi Türkiye'deki tiyatro kılcalıklarına taşır. Özellikle son yıllarda kurulan birçok özel tiyatronun üniversite tiyatrosu çıkışlı ya da en azından bu yapılanmalarla ilişkili olduğu düşünülürse bu pratiğin Türkiye'deki tiyatro atmosferi açısından ne kadar hayati bir öneme sahip olduğu daha iyi anlaşılabilir.

İstanbul Teknik Üniversitesi'nin yukarıda andığımız köklü tiyatro kulüplerine nazaran daha genç sayabileceğimiz kulübü Taşkışla Sahnesi'nin, doğumunun 400. yılını kutladığımız Molière ile hasbıhali üzerinde

---

<sup>1</sup> Burada saydıklarımız dışında da Türkiye'de kendi çalışma sistemini ve geleneğini oluşturmuş farklı üniversite ve lise tiyatro kulüpleri mevcuttur.

duracağımız bu yazıya üniversite tiyatrosunun önemini vurgulayarak başlamayı, kültür-sanat faaliyeti alanlarının gitgide daraltıldığı üniversitemizde amatör tiyatro yapmanın getirdiği bir semptom olarak okuyabiliriz. Yine de bu yazının varlığı bile mevcut koşulların daha iyi bir noktaya gideceğine dair bir gösterge niteliğinde.

Taşkışla Sahnesi pandemi öncesine kadar İTÜ Sahnesi ve Tiyatro Miyatro İstanbul (TİMİS) ile birlikte İTÜ'de tiyatro yapan üç kulüpten biri olarak faaliyet yürütüyordu. Adı geçen bu iki tiyatro kulübü yeniden yüz yüze çalışma yapmaya başlayabildiğimiz dönemde tekrar toplanamadı ve dolayısıyla birçok başka üniversite kulübü gibi bir süredir faaliyetlerine devam edemiyorlar. İTÜ'de 1997 yılında kurulan İTÜ Sahnesi ve 2005 yılında faaliyetlerine başlayan TİMİS'in ardından, bu iki kulüpten bağımsız olarak Taşkışla Sahnesi, Mimarlık Fakültesi Şehir Bölge ve Planlama Bölümü'nden öğrencilerin tiyatro yapma isteği sonucu kuruldu ve o dönemde yine Taşkışla binasında çalışmalarını yürüten İTÜ Güzel Sanatlar Birliği Tiyatro Topluluğu ve Atölye Tiyatro Topluluğu'nun da destekleriyle 2006 yılında tiyatro üretimi yapmaya başladı. İlk oyunları –Mimarlık Fakültesi öğrencilerinin aşına olduğu– jüri sistemini eleştiren, *Sıradaki* adlı kendilerinin yazdıkları oyun oldu. Daha sonraki yıllarda sırasıyla Nâzım Hikmet'in *Kadınların İsyanı* (2007), Dairo Fo ve Franca Rame'nin *Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü* adlı oyunundan uyarlanan *Dikkat Anarşist Düşebilir* (2008), Jürgen Von Kleist'in oyunu *Kırık Testi* (2009) ve Sophokles'in orijinal metninden çalışılan *Antigone* (2010) oynandı. Bu yıllarda Taşkışla Sahnesi'ni kuran ekibin üyelerinin birçoğu mezun oldu ve grubu yürütecek deneyime sahip öğrenci sayısı epey azaldı.

2011 yılına gelindiğinde, mezun kadronun öncelikli amacı gruba yeni katılacak öğrencilere tiyatroyu sevdirmek ve kulübün devamlılığını sağlayacak birikimi devretmek olduğundan bir Molière metni seçmeye karar verildi. Nitekim süreç içerisinde *Don Juan* metni üzerinde çalışılırken, daha sonra yeni katılan ekiple yapılan okumalar sonucu *Scapin'in Dolapları* çalışılmak üzere seçildi. Ekip o döneme kadar kazandığı, sahnelemek üzere ele aldığı metinle hesaplaşma geleneğini bu oyunda da sürdürdü. Bu bağlamda bir yandan sahne çalışılırken bir yandan da oyuna yeni odaklar eklenip hem metnin dramaturjisi günümüz gündemiyle ilişkilendirildi

hem de kulüpteki öğrencilerin tamamının sahneye çıkabileceği şekilde kast derinliği artırıldı. Fakat gerek ekiptekilerin çoğunun ilk defa tiyatro yapıyor olması gerekse metinde yapılan değişikliklerin gerektirdiği çalışma yükünün fazlalığı sebebiyle oyuna son halinin verilmesi bir yıllık sürece sığdırılmadı. O yılki deneme gösteriminin ardından bir sonraki yıl da aynı metin üzerine çalışmaya karar verildi. Oyun 2013 yılında sahneye katılanlarla birlikte tekrar çalışılarak sergilendi. İki yıllık sürecin sonunda mezun kadronun öncelikli amacı gerçekleşmiş oldu ve *Scapin'in Dolapları*'ni oynayan ekipten on kişi bir sonraki yıl grubu yürütmek üzere yaz çalışması yaparak Taşkışla Sahnesi'nin devamlılığını sağlamış oldu. O yıl bir Molière oyununun seçilmesinin etkisiyle yeni oluşan kadronun tiyatro serüveni halk tiyatrosu çizgisinde ilerledi. Bir sonraki yıl yine Dario Fo ve Franca Rame'nin *Japon Kuklası* ve *Klakson, Borazanlar ve Birtlar* adlı oyunlarını (2014) oynayan ekip, daha sonra François Rabelais'nin eseri *Gargantua*'yı oyunlaştırdı (2015-2016).<sup>2</sup>

Kısa tarihimizden de anlaşılacağı üzere, çalışmalarımızı harici bir eğitmen ya da yönetmen olmaksızın, kolektif tiyatro anlayışı içerisinde sürdürüyoruz. Deneyim aktarımı bu sebeple kulübün devamlılığı açısından kilit bir noktada duruyor. Gruptaki deneyimli kadronun sorumluluğu, tüm bir senenin programlanmasının ve yürütülmesinin yanında grubun yenilerinin bir sonraki yılın sorumluluğunu alabileceği deneyim alanlarını yaratabilmek olarak şekilleniyor. Bu doğrultuda, yeni üyelerden beklenen asgari sorumluluk başta her provaya vaktinde gelmek iken zamanla genişliyor. Tiyatro yapmak üzerinden kurulan bu ilişki yumağı bizim inisiyatif dediğimiz ama taahhüt etmek filini de kullanabileceğimiz ve

2 Taşkışla Sahnesi'nde 2016 yılından sonra sırasıyla, Federico Garcia Lorca'nın *Bernarda Alba'nın Evi*, Mariana Pineda ve Kanlı Düşün metinlerinin kolajlandığı *Gecede İki Gölge* adlı oyunu (2017), *Japon Kuklası* reproduksiyonu (2018), Bertolt Brecht'in *Üçüncü Reich'in Korku ve Sefaleti* oyunu (2019) oynandı. 2019-2021'de pandemi koşulları sebebiyle ekipte oluşan yürütücü kadro öncelikli olarak bir arada kalabilmek amacıyla *online* olarak çalışmalarına devam etti. Bunların sonucunda bu süreçte Franca Rame'nin kadın oyunlarından *Sıkı Giyinin Hanımlar* radyo tiyatrosu olarak çalışıldı, daha önceki yıllarda Atölye Tiyatro Topluluğu'nun oyunlaştırdığı Haldun Taner'in *Şişhane'ye Yağmur Yağmıyordu* hikâyesiyle video-montaj üretimi yapıldı. Bu süreçte yüz yüze tiyatro yapamamanın getirdiği motivasyon kaybı grubun devamlılığını sekteye uğrattı. 2022 yılında bu dönemden kalan üç kişi, mezun kadronun desteğiyle ekibi devam ettirmeye çalıştı. Pandemi gerekçesiyle okulun kulüp faaliyetlerini yasaklamasıyla sekteye uğrayan süreçte Bertolt Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı* oyunu çalışıldı ve sergilendi. Yine aynı yıl bir mezun projesi olarak Vala Thorsdottir'in *Mutfak Söyleşileri* isimli oyunundan uyarlanan *Taş Duvar Altında Bir Parti* isimli oyun sergilendi. Ekip bu yıl kapanma noktasına gelse de 2011 yılındakine benzer saiklerle yine Molière sarıldı. Şu sıralarda *Scapin'in Dolapları* metni yeniden çalışılıyor.

karşılığında gruba hesap verme temelinde inşa edilen bir güven ilişkisine dayanıyor; çünkü kulüpte tiyatro yapan her kimse bunu herhangi bir maddi çıkar gözetmeksizin, gönüllü olarak, tiyatro yapmak için yapıyor. Bu kendine dönüşlü eylemi amatör tiyatro faaliyeti diye tanımlıyor ve sahipleniyoruz.

Çalışmalarımızı mümkün olduğunca son ürün odaklı olmaktan çıkarıp süreç odaklı tutmaya çalışıyoruz. Bu manada her aşamada durup ne yapıldığını ve ne yapılması gerektiğini değerlendirerek ilerlemek, kendimizi prodüksiyonun heyecanına kaptırmayarak süreç boyunca kazanımlarımız kadar yaşanabilecek olumsuzlukları da gözden kaçırmamak niyetimize eşlik ediyor. Her ne kadar yaşadığımız ülke ve dünya koşullarından bütünüyle azade olmasak da kendi kurduğumuz bu ufak çemberin içine ırkçı, cinsiyetçi, LGBTQİ+ bireyleri hedef alan söylemleri ve eylemleri sokmamak konusunda özenli davranmaya çalışıyoruz.

Bir senemizi nasıl geçirdiğimize geçmeden önce hem çalışmalarımızı hem de son ürünün niteliğini belirleyen önemli bir başka noktayı es geçmemek gerekiyor. O da kurulduğumuzdan bu yana bir sahnemizin olmaması ve okuldan alınan bütçenin her geçen yıl azalması hatta artık hiç bütçe alınmaması. 2013'e değin kulüp odamızın da bulunduğu Taşkışla'nın giriş katının altındaki habitat holünde prova yapıyorken, o yıl koridora yapılan prefabrik cam sınıflar ve kulüp odasının yerini alan mescit sebebiyle birinci kattaki 213 numaralı sınıfı prova mekânımız olarak belirledik. Kulüp odası olarak da dekanlıktan bina dışındaki bir konteynırı kullanma izni aldık. Her dönemde dekanlıkla farklı problemler yaşıyor olsak da son yıllarda bir şekilde Taşkışla kampüsünde bulunan 213 numaralı sınıfı kendi yaptığımız ışık masası ve bağışlarla topladığımız ışıklarla sahneye çevirmeye uğraşıyoruz.<sup>3</sup>

Taşkışla Sahnesi'nin olağan dönemlerinde bir yıllık süreci yaz çalışmasıyla başlar. Yaz çalışmasında oyun okumaları, oyun seçimi ve seçilen oyunla ilgili arka plan araştırmaları yürütülür. Ekibin çalıştırıcılık yapacak üyeleri bu doğrultuda temel eğitim çalışmalarına hazırlık yapar ve

3 Bütçe alamamak bizi sene içerisinde çeşitli stratejik hamleler yapmaya zorluyor. Örneğin kostüm ve dekorlarımızı kendimiz üretiyoruz ve mümkün olduğunca geçmiş yıllarda üretilenleri dönüştürerek kullanıyoruz. Bunların yanında Mimarlık Fakültesi'nin çöpü, iskartaya çıkarılmış malzemeleri de rahatlıkla oyunlarımızda kendine yer bulabiliyor. Mim çalışmalarının öneminin de her geçen yıl daha da arttığını gözlemlemekteyiz.

çalışmaları programlar. Üniversitelerin açılmasıyla beraber düzenlenen tanışma toplantısıyla ekibe yeni üyeler alınır. Güz dönemi temel eğitim çalışmalarıyla geçer. Temel eğitim döneminde çalışmalar vücut çalışmaları, ses çalışmaları ve oyunculuk çalışmaları olmak üzere üç koldan ilerler. Vücut çalışmalarında nötr duruş ve nötr yürüyüşten başlayarak eklem ısıtma, denge, senkronizasyon, stilizasyon, ritim çalışmaları ve mim çalışmaları gibi çalışmalar yapılır. Seçilen prodüksiyonun gerektirdiklerine göre bunlara yenileri eklenebilir. Örneğin *Scapin'in Dolapları*'nın oynandığı dönemde Commedia dell'Arte tiplerinin hayvan transpozisyonları çalışılmıştı. Ses çalışmalarında nefes egzersizleri, vokal tınlatici, ton ve hacim, artikülasyon ve vokal aksiyon çalışmaları yapılır. Yine prodüksiyona göre ritim ve şarkı çalışmaları da yapılabilir. Oyunculuk çalışmalarında Taşkıyla Sahnesi, Stanislavski'nin fiziksel aksiyon metodunu temel alarak ilerler. Fiziksel aksiyon metodu ekibin sahneler üzerine tartışırken kullandığı terimlerin ortaklığını ve bu sayede oyunculuk deneyiminin aktarılmasını sağlar. Bunlar basit aksiyon, çoklu aksiyon, tirat ve kesit çalışmalarını kapsar. Commedia dell'Arte gibi oyuna göre özelleşen oyunculuk çalışmaları bu temeller üzerine inşa edilir. Temel eğitim çalışmaları sonunda seçilen oyunla ilgili araştırmaların ürünleri ekibin tamamına açılır ve metin üzerinden dramaturji tartışmaları yapılır. İkinci dönem kast dağılımıyla beraber prodüksiyon aşamasına geçilir. Kulüpteki herkes bir yandan sahne çalışmalarını sürdürürken, bir yandan rejî-metin ekibi, kostüm-dekor ekibi ve müzik ekibi çalışmalarını yürütür.<sup>4</sup>

*Scapin'in Dolapları*'nı çalıştığımız 2011-2013 yılları arasında yazar ve toplumsal bağlam çerçevesinde Molière'in hayatı ve 17. yüzyıl Fransa'sında ekonomik ve politik yaşam üzerine araştırmalar yapıldı ve böylece rejî-metin ekibinin çalışmalarına ve dramaturji tartışmalarına zemin hazırlanmış oldu. Keza kostüm ve dekor ekibi de dönem kıyafetlerinden ve yapılarından esinlenerek tasarımlar üretti. Son ürünün gelişkinliği tartışılır olsa da ekibin tamamı için verimli bir öğrenme süreci geçirilmişti. Müzik ekibi aynı zamanda oyuna eklenen "Çingeneler" odağını oluşturuyor ve oyundaki müzikleri bu odak icra ediyordu. Müzik tasarımı bu ekibin

<sup>4</sup> Prodüksiyon süreçlerimiz, oyunun İTÜ'deki prömiyerinden sonra üniversite içi gösterimlerin yanı sıra çeşitli üniversite tiyatro şenliklerinde oynanmasıyla devam eder. Sene sonu süreç değerlendirme toplantısıyla kapanır ve yeni süreç yine yaz çalışmasıyla başlar.

yazdığı, oyundaki durumları konu alan şarkılarla belirlenmiş oldu. Oyun sonunda gerçekleşecek bir düğün için yazılmış “Düğün Şarkısı” –ki oyun bu şarkıyla açılıyordu–, kumpanya odağıyla tanışırken kahvehane sakinlerinin kendilerini tanıttığı “Sokak Şarkısı”, Scapin’e moral motivasyon desteği veren “Dolap Şarkısı” gibi şarkılar bu bahsettiğimiz tercihin somut örnekleri olarak ortaya çıktı. Müzikal anlamda çeşitlemeler haliyle ekibin canlı müzik yapabilme kapasitesiyle sınırlı kaldı, fakat oyunun geneline yayılan bir canlı müzik anlatısının oyunun genel estetiğine olumlu katkısının olduğunu söyleyebiliriz.

### ***Halk Tiyatrosu Geleneği, Molière ve Scapin’in Dolapları Metninin Sunduğu Potansiyeller***

Bahsettiğimiz temel eğitim süreci bağlamında 2011-2012 eğitim döneminde halk tiyatrosu geleneği üzerine daha derin bilgi sahibi olmak için Commedia dell’Arte araştırma çalışmalarına başladık ve akabinde bu gelenekten beslenen Rönesans dönemi sanatçısı Molière’i daha yakından tanımaya karar verdik. Commedia dell’Arte geleneğinin bizim için en ilgi çeken yanı, oyunculukta beden kullanımını geliştirme fırsatının yanı sıra bu tiyatro biçiminin bir kumpanya örgütlenmesi üzerine kurulu olmasıydı. Dış gözün yönlendirmesinden bağımsız, oyuncuların birlikte yaptığı doğaçlamalara dayanan bu tiyatro biçiminin kolektif tiyatro yolunda ilerleyen ekibimiz için de faydalı olacağını düşündük. Halkın yaşadığı gündelik hayatı ve o gündelik hayatın içine sızan toplumsal yapıları deşifre edebilen Commedia dell’Arte sanatının, bize ilham verdiği kadar tiyatro tarihinde de önemli bir yerinin olduğunu gördük.

İzine günümüz komedilerinde de rastladığımız bu gelenek İtalya’da, sokak meydanlarında doğmuştur. Kökeni orta çağ mimuslarına dayanan bu tür, temel olarak bir tiyatro yaratma üzerine kuruludur. 16. yüzyılın ikinci yarısından sonra topluluklar çoğalmış ve Avrupa’daki diğer şehirlerde de ün salmaya başlamışlardır.<sup>5</sup> Commedia dell’Arte’nin komedi tiyatroları temel olarak üçe ayrılmıştır: yaşlılar, gençler ve uşaklar. Yaşlı tiyatrocuların başındaki Venedikli bir tüccar olan Pantalone cimri, kavgadan korkan, sık sık kandırılan ve sık sık âşık olan biridir. Diğer meşhur yaşlı tiyatrocu

<sup>5</sup> Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, c. 1 (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995).

Bolonyalı Dottore hukuk doktorudur, o da Pantalone gibi kolay kandırılır ve hukuk doktoru olmasına rağmen doktor sıfatıyla ameliyat yapmaya kalkışır. Oyunlarda genellikle Pantalone'nin yakın arkadaşı olarak yer almıştır. Uşaklardan en bilinen tiplere Arlecchino'dur. Sevimli hırsız, dilenci, budala bir kurnaz olarak bilinmiştir. Zeki bir uşak olan Brighella kurnazlığı ve herkesi kandırabilme kabiliyetiyle tanımlanmıştır. Pulchinella ise acımasız, kötü yürekli, bencil ve çıkarıcı uşak olarak en sevilmeyen uşak tiplerinden biri olarak temsil edilmiştir.<sup>6</sup>

Pazar meydanlarındaki gösteriler arasında yer bulan ve belki de en çok sevilen bu komedi türünün, dönemin kast yapısını deşifre edip halkla buluşturduğu için de bu kadar ünlü olduğu düşünülebilir; çünkü 16. yüzyıl Fransa'sında da kast sisteminin Commedia dell'Arte tipleri kadar keskin olduğunu söyleyebiliriz. Toplumsal yapı temel olarak aristokratlar, burjuvalar ve köylülerden oluşuyordu. Merkezîyetçi mutlak monarşiyle yönetilen Fransa'da Kral XIV. Louis merkantilist ekonomi politikasını benimsemişti. Bu sistem yurttaş zenginliğiyle zenginleşen devlet modelini öngörmüş ve bu dönemde sermayesini artırmaya çalışan burjuva sınıfının önce ekonomik, ardından siyasi olarak güçlenmesine ortam hazırlamıştı. Askeri gücü elinde bulunduran, toplumda mülkiyet sahibi olma hakkına sahip ve bazı vergilerden muafiyet gibi ayrıcalıkları olan aristokrat zümresi ile burjuvalar arasında, özellikle burjuvalara soyluluk satın alma şansı verildikten sonra, sınıfsal dengelerin alt üst olmasından kaynaklı bir kriz momenti oluşmuştur. Bu krizi aşma yönünde iki sınıf arasında bir denge politikası kurma yaklaşımını benimseyen Kral XIV. Louis ise aristokratları ve burjuvaları sarayın içine alarak yakınında tutmayı tercih etmiş ve bu şekilde krizin büyümesini önlemeye ve durumu kontrol altına almaya çalışmıştır.<sup>7</sup>

Aristokratlar ve burjuvalar arasında statü krizinin yaşandığı dönemin Fransa'sında 15 milyonluk nüfusun 12 milyonunu oluşturan köylüler ise her zaman en çok çalışıyor, en çok vergi veriyor ve toprak sahibi olamıyorlardı. Çoğu penceresi olmayan ahşap evlerde yaşıyordu, çünkü pencere de vergiye tabiydi. Soyluların evlerinde onların işlerini yapmak üzere çalışan

6 Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, 144-146.

7 Jay M. Smith, "Our Sovereign's Gaze?: Kings, Nobles, and State Formation in Seventeenth-Century France," *French Historical Studies* 18, no. 2 (1993): 405-408.



köylü uşaklar ise yaptıkları işe göre (temizlik, bulaşık, yemek vs.) dönemin şartlarına göre oldukça düşük maaşlar alıyor ve kötü muamelelere maruz kalıyorlardı. Dövülerek öldürülen uşakların varlığı, uşakların içinde bulunduğu tarihsel koşulları kayıt altına almaktadır.

Tiyatro tarihinin en büyük sanatçılarından biri kabul edilen Molière ise bir burjuva aile çocuğu olarak bu köylü-işçi sınıfının yaşadığı hayat döngüsünün uzağındaydı. Bulgakov'un<sup>8</sup> hikâyeleştirilmiş anlatımına göre, Molière'in babası halı tüccarıydı. Sarayda halı satmanın yanı sıra kralın yakınında tuttuğu burjuva sınıfının bir parçası olarak saraydaki sosyal hayata da katılıyor, kralın işlerini de yapıyordu. Molière ise genç yetişkinliğinde Madeleine Bejart ile Illusire Theatre (Yüksek Tiyatro) isimli gezici bir kumpanya kurmuştu. Bu kumpanyayla Fransa'da şehirleri gezme ve halk tiyatrosuyla tanışma, köylülerin hayatına tanık olma şansına sahip oldu. Başta tragedya oynayan ve başarısız olan ekipte *Şaşkın*, *Zoraki Hekim*, *Hekim Uçtu*, *Soytarımın Kıskançlığı* gibi "farce" oyunlarını yazdı ve bu oyunlar sayesinde ekibiyle birlikte popülerleşmeye başladı. Belli bir başarıya ulaştıktan sonra, 1658 yılında, XIV. Louis'nin kardeşi himayesinde Paris'te oyun oynamaya başladılar. Sevda Hekim adlı oyunu büyük bir beğeni topladı ve sarayın resmi grubu ilan edildiler. Bundan sonraki hayatını sarayda tiyatro yaparak devam ettiren Molière, 30'un üzerinde oyun yazdı, yazdığı bazı oyunlar nedeniyle burjuva ve aristokrat sınıfının eleştirisine maruz kaldı, oyunları sansürlendi, ceza aldı ve nihayetinde *Hastalık Hastası*'nı oynadığı sırada hastalanarak sahnede hayatını kaybetti.

Molière'in hayatı, tiyatro pratiği ve saraya taşıdığı halk tiyatrosu süreci bize oyunlarının kendisi kadar ilginç gelmişti. Soylu ve burjuva sınıfının eleştirisine dayanan ve halk için bir rahatlama yolu olan bu tiyatro biçimi onun sayesinde saraya taşınarak, eleştirilen sınıfın önünde ve ona karşı sergilenmişti. Ekip olarak Molière'in Türkçeye çevrilmiş yaklaşık 30 oyununu incelediğimizde hem konu hem de oyun kişileri bakımından halk tiyatrosuyla benzerliklerini keşfettik. Kavuşamayan aşıklar, kıskanç çiftler, soylular ve burjuvalar arasındaki gerilim gibi konu benzerlikleriyle beraber zengin ve yaşlı babalar ve çeşitli uşak tiplerinin de bunlarda yer aldığını gördük.

8 Mihail Bulgakov, *Molière Efendi*, çev. Özdemir İnce (İstanbul: Can Yayınları, 1990).

Dean,<sup>9</sup> Molière oyunlarını dönemin sınıfsal yapısı ve bulunduğu saray geleneği içinde devrimci olarak nitelendirir. Dean'e göre Molière oyunlarında sosyal sınıf atlamak için mücadele eden alt sınıflar (örneğin *Tartuffe*'teki Elmire, *Kibarlık Budalası*'ndaki Cleante) ile düzenbazlar (*Scapin*'in *Dolapları*'ndaki Scapin) yer alır. En zekiler, pek çok konuda yetenekli olanlar hep alt sınıftandır<sup>10</sup> ve yaşlı babaları kandırırlar. Örneğin *Cimri*'de Harpagon'un kızı Elise ile Valere birbirine âşıktır, ancak Harpagon bundan haberdar değildir. Âşıklar istediklerini elde etmek için uşaklarından yardım alarak babaların arkalarından "oyun" çevirir. Dean bu olay örgüsünü "oyun teorisi" içinde açıklar.<sup>11</sup> Aslında bir halk tiyatrosu dinamiği olan, seyircinin bildiği ancak oyun kişilerinin bilmediği durum ve bunun komedisi Molière oyunlarında alt sınıftan kişilerin burjuva ve aristokratları alt etme oyununa dönmüştür. Öte yandan oyunlar herkesin mutlu olduğu, belli bir uzlaşıyla biter. Sistem aynı şekilde devam eder ve iktidar sahipleri "oyunun sonunda" güç kaybetmez.

*Scapin*'in *Dolapları* hem oyun teorisini hem de halk tiyatrosu paternini en net araştırabileceğimiz oyunlardan biriydi. Oyunda, arkadaş olan Argante ve Geronte burjuva yaşlı babaları, onların oğulları Octave ve Leandre halk tiyatrosundaki âşıkları, uşaklar Silvestre ve Scapin de sırasıyla Arlecchino ve Brighella'yı andırır. Olay örgüsü de halk tiyatrosunun klasik dolantısını takip eder. Octave babasından gizli evlenmiştir, babası Argante ise oğlunu arkadaşı Geronte'un kızı ile evlendirme niyetindedir. Geronte'un oğlu Leandre da Çingene kızı Zerbinette'e âşık olmuştur. İki genç âşığın paraya da ihtiyacı vardır ve Scapin yaşlı babalara oyun oynayarak onlardan aldığı parayı oğullarına verir. Finalde Scapin'in yaptığı her şey ortaya çıkar ancak Octave ve Leandre'in evlenmek istediği kişilerin babalarının onları evlendirmek istediği kişilerle örtüştüğü anlaşılınca olay tatlıya bağlanır. Eğer Scapin'in oynadığı oyunlar ona özel olmasaydı, "oyun çevirme" daha kolektif hale gelseydi bu sınıfsal çatışma hangi boyuta taşınırdı ve mizah kolektif bir yerinden etme potansiyeli taşır mıydı? Bu sorular üzerine dramaturji ve devamında uyarılama çalışmasına başladık.

9 Michael Edward Mason Dean, "Molière, Game Theory and Capitalization: An Economic Analysis," *Explorations: The UC Davis Undergraduate Research Journal*, no. 12 (2009): 8-19.

10 Dean, "Molière, Game Theory and Capitalization," 19.

11 Dean, "Molière, Game Theory and Capitalization," 8.

### *Scapin'in Dolapları'nı Sahneye Taşımak*

Molière metninin sunduğu bu potansiyelleri güncelle daha yakından ilişkilere sokabilmek için oyunun dramaturjik yorumlamasında kurucu bir bağlam olarak “soylulaştırma”yı (mutenalaştırma/gentrification) seçtik. Bu seçimin yapılmasında 2000’lerin ortalarından itibaren yoğunlaşan, kentsel alanı soylulaştırmayı hedefleyen müdahalelere karşı sürdürülen toplumsal mücadelelerin doğrudan etkisi vardı. Kentsel kamusal alanları çitlemeye, sermayenin yeni birikim alanları olarak “değerlendirmeye” ve üst sınıfların sosyokültürel gereksinimlerine göre tasarlanmış tüketim alanları olarak yeniden inşa etmeye dayanan bu politikalar alt sınıfların yaşadığı mahalleleri hedef alıyordu.<sup>12</sup> Dolayısıyla da soylulaştırma, alt sınıfların yaşam alanlarını ve sosyalleşmelerine zemin tanıyan kamusal alanları tehdit eden, buradaki toplumsallığı “istenmeyen” veya “tehlikeli” olarak kodlayan ve bölge sakinlerini zorla yerinden ederek kentin çeperlerine doğru itip dışlayan bir kentsel (yeniden) yapılandırma anlayışına dayanıyordu.<sup>13</sup> Oyunun çalışıldığı yıllarda Sulukule<sup>14</sup> ve Tarla başı<sup>15</sup> bahsi geçen soylulaştırma süreçlerinin en son somut örneklerini teşkil ediyordu. Dolayısıyla soylulaştırma, mekânsal yerinden etme, sınıfsal ayrıştırma ve dışlama yoluyla toplumsal mekânın neoliberal dönüşümüne vurgu yapabileceğimiz ve güncel politik tartışmalara değinebileceğimiz bir dramaturjik çerçeve olarak gündemimize girmişti.

Orijinal metindeki burjuva sınıftan Argante karakteri ile soylu sınıftan Geronte karakteri arasında bir ticaret ilişkisi olması bahsettiğimiz temayı derinleştirebileceğimiz bir bağlantı noktası sunsa da oyunun 17. yüzyılda henüz yeni kapitalistleşmekte olan bir toplumsal bağlamda geçmesi, metne dramaturjik yorumlarımız bağlamında yaptığımız müdahaleleri sınırladı.

12 David Harvey, “Kapitalist Kent”, çev. Ebru Kılıç, *New Left Review 2008-Türkiye Seçkisi* içinde, der. Tarık Ali (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2009), 182-198; Neil Smith ve Peter Williams, der. *Kentin Mutenalaştırılması*, çev. Melike Uzun (İstanbul: Yordam Kitap, 2015); Neil Smith, “New Globalism, New Urbanism: Gentrification as Global Urban Strategy,” *Antipode* 34 (2002): 427-450.

13 Kirsteen Paton, *Gentrification: A Working-Class Perspective* (Londra: Routledge, 2014).

14 Özlem Güzey, “Sulukule’de Kentsel Dönüşüm: Devlet Eliyle Soylulaştırma,” *Mimarlık Dergisi* 346 (2009): 73-79.

15 Asuman Türkün ve Aslı Sarioğlu, “Tarla başı: Tarihi Kent Merkezinde Yoksulluk ve Dışlanan Kesimler Üzerinden Yeni Bir Tarih Yazılıyor,” *Mülk Mahal İnsan İstanbul’da Kentsel Dönüşüm* içinde, der. Asuman Türkün (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2014), 267-310.

Dolayısıyla dramaturjimizi kurarken soylulaştırma süreçlerinden ve bunlara karşı verilen mücadelelerden ilhamla oyunun orijinal metninde var olan temel çatışma akslarını soylulaştırılan bir sokak bağlamına yerleştirmekle yetindik. Ek olarak bu sokağın toplumsallığını oluşturan ve orijinal metindeki hikâyelerle bağdaştırabileceğimiz yeni karakterleri metnin içerisine eklemledik. Bu doğrultuda oyundaki mekânsal çelişkiyi, “Çingeneler”in, yoksulların, köylülerin yani toplumsal yaşamda sesi duyulmayanların, dışlanmışların bir karşılaşma ve sosyalleşme alanı olarak kurgulanan ve bir kadın karakter (Ferine) tarafından işletilen kahvehane ve sokağa hırslı bir burjuva (Argante) tarafından açılan lüks bir antika dükkânı ve onun üst sınıflardan, soylulardan müteşekkil müşterileri arasındaki gerilimler üzerinden işledik. Bir sosyalleşme, eğlenme ve dayanışma mekânı olarak kahvehaneyi farklı toplumsal arka planlara sahip karakterleri bir araya getiren, sokakla organik bir ilişkisi olan ve sokağın gerilimlerine kendini kapatmaya çalışmayan kapsayıcı bir mekân olarak kurguladık. Dahası sokakla olan organik ilişkisini, bu kahvehane etrafında yaşamlarını ören karakterlerin farklı kentsel aktörlere kendi yaşamlarının ve pratiklerinin görünür olmasını da sağlayabilecek bir uzam sunması bağlamında yorumladık.<sup>16</sup>

Bunun karşısında yer alan antika dükkânını ise sokakla ilişkisini steril bir zemine oturtmaya çalışan, hem pahalı camekânlarla hem de devasa kapılarla kendi mekânını sokaktan ayrıştıran bir mekân olarak ele aldık. Bir lüks tüketim alanı olarak inşa ettiği mekânın sadece belli sınıftan insanlara açık, dolayısıyla dışlayıcı karakterde olmasını vurguladık. Bu iki farklı kamusal alan tasavvuruna sahip mekânların çatışması oyun boyunca doğal olarak gelişti. Mekânsal mücadelenin tepe noktasını bu sokakta yapılması planlanan, iki köylü karakterin düğünü üzerinden kurguladık. Burjuva karakter Argante’in deyişle “çapulcuları”<sup>17</sup> buraya getirecek, onları burada toplayacak olan düğün, sokağın soylulaştırılmaya çalışılan karakterini

16 Kahvehane ve sokağı yaşam alanı olarak kurgulayan karakterlerin söylediği “Sokak Şarkısı”nın sözlerinde bu mekânsal tasavvuru rafine bir şekilde ifade etmeye çalıştık: “Ah şu sokaktır evimiz / Şu pislik içinde debelenip duran / Bir gün siz de geçseniz / Ve dikkat etseniz biz buradayız (...) / Ah şu sokaktır evimiz / Boku da pisi de tadı da taşı da bizindir / Bir gün siz de geçseniz / Selam çakın bize biz buradayız!”

17 Oyunu sergilememizden bir yıl sonra gerçekleşen Gezi Parkı protestolarında, dönemin başbakanı Erdoğan’ın protestocuları “çapulcu” olarak nitelenmesi tarihin ironisi bağlamında not düşülmesi gereken bir anımızdır.



*Kahvehane önünde düğün hazırlığı. Fotoğraf: Oğuz Meriç*

zedeleyecekti ve dolayısıyla Argante'in işlerini sekteye uğratacakti. Oyunun temel sahne üstü gerçekliğini kuran bu sokak teması, dramaturjinin üzerine kurulduğu gerilim noktalarından birisini tüm oyuna yayılan soylulaştırma ve ona karşı verilen mekânsal mücadelenin oluşturmasını mümkün kıldı.

Oyunun orijinal metninde Scapin karakteri çeşitli karakterlerin sorunlarını, sorunların kaynaklandığı iktidar odaklarına karşı dolaplar çevirerek, bir başka deyişle "oyunlar oynayarak" çözmekteydi. Oyunsallık toplumsal güç asimetrisinde bulunan karakterlerin eşitsiz ilişkilerinin yarattığı sorunların "çözümünde", daha doğru bir ifadeyle geçici yeni sosyal anlaşmalar yoluyla dezavantajlı karakterler için yıkıcı sonuçlar üretmesine engel olmada ve bu yolla hayatlarını sürdürmelerini mümkün kılmada temel bir önemdeydi. Bu oyun oynayabilme kabiliyeti salt Scapin'e has bir özellik olduğundan, oyundaki tüm karakterler başları sıkıştığında ona muhtaç kalmakta ve Scapin bu muhtaçlık ilişkilerini kendi yararına olacak yeni ve geçici sosyal anlaşmalar kurmada bir müzakere ve pazarlık aracı olarak kullanmaktaydı. Bu yolla bir uşak olarak sistem içerisindeki dezavantajlı konumunun kendisine yarattığı zorlukları bir nebze de olsa hafifletmekte



*Burjuva Argante ve Scapin Antika Dükkânı Önünde. Fotoğraf: Oğuz Meriç*

ve kendisine bu eşitsizlikler üzerine kurulu sosyal düzende pozitif alanlar açabilmekteydi.

Biz metne yaptığımız müdahalelerle ilk olarak Scapin'in bu zeki, her şeyi çözebilen, tek başına kahraman olma niteliğini başka karakterlerle dayanışma ilişkileri zeminine çekerek, sistem içerisindeki direniş hamleleri olarak yorumladığımız dolap çevirmeleri kolektif eylemlere dönüştürdük. Örneğin Scapin çevireceği dolaplar için fikirleri başka karakterlerden alıyordu veya onların yardımıyla ve aktif katılımıyla bu dolapları çeviriyordu. Bu tercih, oluşturduğumuz sokak dramaturjisiyle etkileşim ve uyum içerisindeydi. Oyunun kendi yapısı içindeki çelişkilerin çözümüyle oyuna bizim eklediğimiz karakterlerin çelişkilerinin çözümü birbiri içerisine girmişti ve bu da Scapin'le sokak bağlamında kurguladığımız karakterlerin (yoksulların, köylülerin, "Çingeneler" in) dayanışma ilişkilerine girebileceği yeni bağlantılar yarattı. Dolayısıyla ilk önemli müdahalemiz bir tür kahraman Scapin yorumundan kaçınarak, onun eylemlerini daha geniş bir kolektif topluluğun dayanışma ve direniş ilişkileri bağlamına oturtmak oldu.

Bir diğerk müdahale, Molière metinlerinde genel olarak gördüğümüz statükonun yeniden inşasına yönelik oyun finalini değıştirmek oldu. Scapin'in Dolapları metninde bin bir türlü karışıklık, yanlış anlama ve yaşanan sorunlar, Scapin'in çevirdiğı dolaplarla iktidarı temsil eden karakterlerin çıkarına olan düzeni sarsan, yer yer tersine çeviren karmaşalar halini alır. Fakat oyunun sonunda bu karmaşaların yarattığı çelişkiler düzeni tehdit etmez, tam aksine restore eden bir niteliğe kavuşur. Dolayısıyla Scapin'in oynadığı tüm oyunlar, kendisine bir uşağın normalde erişemeyeceğı hareket alanları açmasını mümkün kılsa da sonuçları bakımından sistem içerisinde kalarak statükoyu tehdit etmez, toplumsal rolleri sadece geçici süreliğine baş aşağı çevirirler. Metinlerdeki bu durum bir anlamda Molière'in 14. Louis ve saray yönetimiyle olan ilişkisinin kendi tiyatro pratiğine getirdiğı yapısal sınırlarla paralellik göstermektedir. Molière'in saray hiyerarşisi içerisinde kendisine bir eylem ve ifade alanı açabilmesi tam da bu statükoya açıktan bir direniş imleyecek, onun varlık zeminini radikal şekilde sorgulayacak bir tutum almasından kaçınmasıyla mümkündür. Molière oyunlarında toplumsal eleştirilerini güldürü unsurlarıyla beraber işlerken her zaman iktidarla olan bu müzakere alanını korumaya özen gösterir.

Bizim bu noktada müdahalemiz, oyunu statükonun restorasyonuyla bitirmemek yönünde oldu. Oyunun sonunda her ne kadar Molière'in kendi metnindeki bazı çatışmaların çözümü olduğu gibi korunsa da özellikle sokak bağlamında kurguladığımız ve kahvehane ile antika dükkanı arasında mekânsal olarak cisimleşen çatışmayı devam edecek, dahası keskinleşecek bir antagonizma olarak yorumladık. Oyunun sonunda burjuva karakter Argante iş ortağı ve müstakbel dünürü Geronte'a "Bırakın (oyunlarını) oynasınlar, bunlar zaten iki üç güne buradan (sokaktan) defolup gidecekler!" derken hemen yanı başlarında oyundaki büyük gerilimlerden birini oluşturan düğünün en şaşalı anı yaşanmaya başlamakta ve bir "oyun" gösterimi yapılacağı anons edilmektedir. Sokağın tamamına yayılan düğünün getirdiğı şenlik hali soylulaştırmaya açıktan meydan okuyan bir kamusallık inşa etmektedir. Oyunda her şeyin çözümlenmeye ve düzenin restore olduğu görüntüsünün oluşmaya başladığı kısımda bu gelişmelerle bir yandan iktidar odaklarıyla yaşanacak çatışmanın gittikçe şiddetleneceğine, bir yandan da sistem içi çözümlerin (dolap çevirmelerin) çıkmazlarla karşılaşmaya başlayacağına vurgu yapmaya çalıştık. Dolayısıyla sosyal



düzene açıktan meydan okumayan, daha çok onun çatlaklarından sızarak ezilen karakterlere alanlar açan direniş eylemleri bağlamında ele aldığımız oyunsallık unsurunu, önemini göz ardı etmeden veya değersizleştirmeden kısıtlarıyla birlikte ele almaya uğraştık.

Oyuna eklediğimiz sokağın soylulaştırılması, bu süreçle ortaya çıkan sosyal çelişkiler ve mekânsal mücadele temaları Taşkışla Sahnesi olarak kendi tiyatro hikâyemizle pek çok paralellik taşımaktadır.<sup>18</sup> Kulübün kuruluşundan bu yana herhangi bir tiyatro sahnemiz olmadan ve 2016 yılında elimizden alınmasına kadar küçük bir kulüp odası dışında kampüs içinde mekânsal bir temsiliyetimiz bulunmadan tiyatro faaliyeti yürütmeye çalışıyoruz. Dolayısıyla da İTÜ'de varlık gösterebilmek için verdiğimiz mücadelelerin mekânsal boyutu her zaman için kilit önemde oldu. Bu mekânsızlık halinin getirdiği kısıtları aşmak için amfileri, koridorları ve okul içerisinde bulabildiğimiz her alanı prova mekânına ve tiyatro sahnesine dönüştüren bir pratikler bütünü geliştirdik. Öyle ki 2015 yılında çıkardığımız ve iki sene boyunca üzerine çalıştığımız *Gargantua'nın Pek Garip ve Korkunç Hikâyesi* oyununun hem provalarını hem de gösterimlerini okul çimlerinde veya başka uygun dış mekânlarda yaptık.<sup>19</sup>

Bu bağlamda üniversite veya ülke gündemlerine dair kendi sözümüzü, politik tavrımızı ifade ettiğimiz kamusal eylemlerimize karşı İTÜ yönetiminin tutunduğu baskıcı-yaptırımcı tavırlarda mekânsal dışlamaya dayalı cezalandırma pratikleri sıklıkla karşımıza çıktı. Yönetim tarafından kimi zaman kulüp üyelerimizin okula girişi kısıtlandı, kimi zaman prova yaptığımız sınıfların kapıları kilitlendi, kimi zaman da "kulüp odası" olarak bize tahsis edilen ve kampüsün dışında bulunan konteynerin elimizden alınması tehdidi savruldu. Dolayısıyla da İTÜ'de 2006 yılından bu yana sürdürdüğümüz varlık mücadelemizin temel eksenlerinden

18 sendika.org. Geçmişten Bugüne Taşkışla Sahnesi: Bir Yaşam Alanı Mücadelesi, 2016. Erişim 07.12.2022. <https://sendika.org/2016/03/gecmisten-bugune-taskisla-sahnesi-bir-yasam-alani-mucadelesi-universiteli-portali-338369/>; Perspektif. Mimarlık Fakültesi'nde Bir Mekan Mücadelesi, 2017. Erişim 10.12.2022. <https://perspektifdergi.com/mimarlik-fakultesinde-bir-mekan-mucadelesi/>

19 Tiyatronun mekânı dönüştürücü potansiyelini politik olarak okuduğumuzu ve bunu kendi tiyatro estetiğimizin bir parçası haline getirdiğimizi not düşmeliyiz. Bu doğrultuda *Gargantua* uyarlamamızı en başından beri bir sokak tiyatrosu gibi dış mekânda oynanacak şekilde çalıştık ve Taşkışla kampüsündeki orta bahçenin yanı sıra İTÜ Mustafa İnan Kütüphanesi önünde, Boğaziçi Üniversitesi Güney Meydan'da, Galatasaray Üniversitesi ve Ege Üniversitesi'nin bahçelerinde sergiledik.



birinin mekânsal bir mücadele olması her ne kadar biraz daha farklı bir bağlamda gerçekleşse de bizi bu kentsel mücadelelerle ilintilendirdi. Bugünden geriye doğru bakınca ölçekler ve toplumsal bağlamlar farklı olsa da bizim verdiğimiz mücadele ile kent mücadelelerinin arka planındaki makro süreçlerin ortaklığını da vurgulamak anlamlı görünüyor. Nasıl ki neoliberal bir kentte “değer” yaratamayan, kentsel alanın rantsal dönüşümle birlikte sermaye birikim süreçlerine entegre edilmesinde “ayak bağı” olan yoksul mahallelerin ve dışlanmış komünitelerin yeri yoksa, neoliberal bir üniversitede de pratiğini kolektif bir örgütlenme dinamiğine dayandıran, üniversiteye “işbirlikleri” veya “sponsorluklar” yoluyla “kaynak yaratmayan”, tam aksine üniversite-sermaye işbirliğinin üniversite mekânı üzerindeki etkilerine muhalif tutumlar alan bir kulübün de yeri yoktu.

Son söz olarak Molière'in Taşkılla Sahnesi'nin tiyatro serüvenindeki daha uzun süreli etkisinden bahsetmek gerekir. Molière'le birlikte halk tiyatrosu estetiğiyle ve diliyle tanışmamız grup olarak bizi çok olumlu etkiledi. Halk tiyatrosunun yapısının, kulübün yapmak istedikleriyle ve genel olarak tiyatro pratiğine bakış açısıyla olan uyumu sonraki yıllarda hem oyun tercihlerimizi hem de tercih edilen oyunları ele alma biçimimizi doğrudan şekillendirdi. Hem tiyatro üretim biçimiyle hem de geliştirdiği dramaturjik yorum ve uygulamalarla, politik dertlerini faaliyetleriyle iç içe geçiren bir kulüp olarak, halk tiyatrosunun toplumsal eleştiriyi “aşağıdakilerin” kültürüne içkin komedi ve güldürü öğeleriyle harmanlayan yaklaşımını benimsedik. Bu doğrultuda *Scapin'in Dolapları* oyunu sonrasında, önce modern halk tiyatrosu olarak niteleyebileceğimiz Dario Fo ve Franca Rame'nin oyunlarını oynadık ve ardından halk tiyatrosunun kökenlerine doğru bir araştırma projesine dönüşen François Rabelais'in *Gargantua* isimli romanını oyunlaştırma sürecine girdik. Tüm bunlar 2011-2016 arasında halk tiyatrosuyla ilgili belirli bir birikimin oluşmasını sağladı ve sonraki yıllarda ele alınan oyunlarda bu yıllarda kazanılan teatral perspektif gerek oyunculuklarda gerek metinlerin ele alınmasında ve rejî tercihlerinde sürekli olarak etkisini hissettirdi. Molière ile 2011 yılında başlayan diyalogumuz bugün hâlâ bizi beslemeye, yaptığımız tiyatro pratiğini etkilemeye devam ediyor.

# SESSİZLİĞİ BOZMAK: HAGOP BARONYAN'IN BAĞDASAR AĞPAR'I

Antranik Bakırcıoğlu, Artun Gebenlioğlu, Bared il, Diana ilingaryan, Garine Maral izmeciyan, Lara Narin, Sevada Haık Demirci, Tara Demircioğlu, Vural zdemir, Yeğya Akgün<sup>1</sup>

## *Hagop Baronyan: Osmanlı/Ermeni Dramatik Edebiyatı ve Tiyatro Pratiklerindeki Yeri*

19. yūzyılın ikinci yarısı Osmanlı toplumu ve azınlıklarının sarsıcı dōnüşümlerine tanık oldu. Osmanlı İmparatorluğu küçölüp ekonomik, siyasi ve sosyal kırılmalarla karşı karşıya geldikçe, azınlıklar da bu dalgalanmaların oluşturduğu fay hatları ve kendilerini hedef alan çeşitli şiddetli dōnüşümlere maruz kaldı. İstanbul'da o zamana kadar kozmopolit olan günlük kültürel yaşam bir kırılma ve değişim halindeydi. Hagop Baronyan (1843-1891), bir Ermeni oyun yazarı, gazeteci, hicivci, yayıncı ve kamusal entelektüel olarak İstanbul'un çalkantılı zamanlarını anlatabilmek için tam da bu zamanlarda tarihe korkusuzca notlar düştü.

Baronyan özellikle 1860'lardan 1880'lere kadar Batı Ermeni kültürü ve edebiyatının en önemli isimlerinden biri olarak kabul edilir. Birçok kimliğe ve geniş kapsamlı bilgiye sahip Baronyan, Batı Ermenicesi ve Osmanlı Türkçesinde okdilli kültürel üretimler gerçekleştirdi. Ayrıca geçimini sağlayabilmek için zanaat alanında da aktif yer aldı.

Düşünür Kevork Bardakçıyan, Oxford Üniversitesi'nde 1979 yılında

---

<sup>1</sup> alışma, Hangardz Bağımsız Tiyatro Topluluğu *Bağdasar Ağpar* oyun ekibi ile Hangardz Bağımsız Yazı Kolektifi üyeleri tarafından yürütölen bir çalışma sonunda ortaya çıkmıştır. Hangardz Bağımsız Yazı Kolektifi, Batı Ermenice dilinde Ermeni tiyatrosu ile dayanışma içinde olan bağımsız yazar ve düşünürlerin kültürel ortak üretim çabasıdır.

yazdığı “Hagop Baronyan’ın Politik ve Sosyal Hicvi” başlıklı doktora tezinde, Baronyan’ın özgeçmişini kapsamlı ve sistematik olarak kaleme aldı.<sup>2</sup> Bardakçıyan’a göre, 1870’ler ve 1880’ler Baronyan’ın da yer aldığı romantizmden gerçekçiliğe geçişi simgeleyen bir dönemdir.<sup>3</sup> Onun Batı Ermeni tiyatrosuna, edebiyatına ve gazeteciliğine yaptığı katkılar tam da bu bağlamda zarif bir şekilde öne çıkıyor.

Baronyan’ın hayatı ve eserleri ne yazık ki kamusal alanda pek bilinmiyor ve bu nedenle bir girizgâh olarak vurgulanması gerekiyor. 1843 yılında Edirne’de doğan Hagop Baronyan’ın babası küçük ölçekte bir bankacı, annesi de Bardakçıyan’ın belirttiği gibi şehrin zengince bir ailesindendi.<sup>4</sup> Bu ilginç, çünkü aile geçmişi mali zorluklar ve yoksulluk içinde geçirdiği hayatının son yıllarında görünüşe göre yardımcı olmadı. Literatürde karşılaşılan bazı biyografiler, Baronyan’ın ebeveynlerinin fakir olduğu yönünde ifadeler içermekle birlikte, Bardakçıyan’ın doktora tezindeki biyografi sistematik ve kapsamlı olarak kanımızca daha çok ağırlık taşıyor.

Baronyan üç erkek ve iki kız kardeşinin en büyüğüdü; kardeşleri hakkında bugün eksik bilgiye sahibiz. İlköğretim için Edirne’deki Ermeni okuluna gitti ve 1857 yılında bu okuldan mezun oldu. Ardından başladığı Yunan ortaokulunu bir sene devam ettikten sonra bıraktı. Dil öğrenmeye yoğun bir ilgi duyarak, sonraki beş yıl içerisinde Edirne’de geçici işlerde çalışırken kendi kendine klasik ve modern Yunanca, Fransızca ve Türkçe öğrendi, klasik ve modern edebiyat ile tarih bilgisi edindi. 1863 yılında, yaklaşık 20 yaşındayken, toplumsal çeşitlilik içinde ve bağımsız bir yaşam sürme arzusuyla İstanbul’a taşındı.<sup>5</sup>

İstanbul’da çeşitli işlerde çalışan Baronyan, kısa bir süre Getronagan Okulu’nda ders verdi.<sup>6</sup> İlk oyunu *İki Efendili Bir Hizmetkâr*’ı 1865 yılında

2 Kevork Bardakjian, “Hagop Baronian’s Political and Social Satire,” (doktora tezi, St. Anthony’s College, Oxford University, 1979). Erişim 18 Aralık 2023. <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:0ea9c1cf-203e-4bee-b0e7-4eb56afa568e>

3 Bardakjian, “Hagop Baronian’s Political and Social Satire”, iv, 295.

4 Bardakjian, “Hagop Baronian’s Political and Social Satire”, 9.

5 Bardakjian, “Hagop Baronian’s Political and Social Satire”, 10.

6 The Armenian National Education Committee, “Hagop Baronian”, *Milwaukee Armenian Community Center; This Week in Armenian History*, 15 Kasım 2013. Erişim 18 Aralık 2023. <https://milwaukeearmenians.com/2013/11/15/hagop-baronian/>.

22 yaşındayken kaleme aldı. Molière'den, İtalyan oyun yazarı Carlo Goldoni'den ve Commedia dell'Arte geleneğinden etkilenerek yazdığı bu komedi, Goldoni'nin (1746) *İki Efendinin Hizmetkârı* adlı eserinin bir uyarlamasıydı. 1869'da yazdığı ikinci ve özgün oyunu *Şark Dişçisi* görücü usulü evlilik, sadakat ve boşanma konularını ele alan bir komedi idi. 1872-73'te yazdığı üçüncü komedisi *Dalkavuk*, sağlığında tamamlanamadı ve ancak ölümünden sonra yayımlandı. 1880-81'de yayımlanan *Haşmetlü Dilenciler* adlı romanı sahneye de uyarlandı. Son oyunu *Bağdasar Ağpar*, Ermeni komedi geleneğinin popüler örneklerinden biri olup aile ve boşanma temaları etrafında Ermeni kurumlarını eleştirir.<sup>7</sup>

Bardakçıyan'a göre,<sup>8</sup> Baronyan'ın teknik anlamda Molière'e borcu belirgin olmakla birlikte, üretimleri *Şark Dişçisi*'nden başlayarak özgündür ve Molière'in bir kopyası değildir. Eserlerindeki karakterler, içinde yaşadıkları İstanbul ve diğer yerel toplumsal bağlarla şekillendirilerek ustası Molière'den ayrıştırmıştır.

Bardakçıyan,<sup>9</sup> Baronyan'ın bir yandan evlilik ve ailede eşitliği savunurken ataerkil tercihlere de sahip olduğunu ve erkekleri, eşleri üzerinde ahlaki kontrol hakkına sahip bireyler olarak çerçevelediğini vurguluyor.<sup>10</sup>

Baronyan, 19. yüzyılın ikinci yarısında özellikle İstanbul'da insani değerlerin, kültürlerin, ekonominin ve jeopolitiğin sert dönüşümlerini kayıt altına aldı. Ancak kültürel anlatıların ötesinde, aynı zamanda keskin bir göz ve sosyal değişimi teşvik etmek konusunda güçlü bir failiği de vardı. Bunun için hem kamusal bir entelektüel hem de toplumsal değişimin bir temsilcisi –ivmelendirici (*accelerator*)– olarak aynı anda performans gösterdi ve siyasi hicivler, tiyatro metinleri, gazete yazıları ve denemeler kaleme aldı. 19. yüzyıl İstanbul'unda siyaseti ve gündelik hayatın perde arkasını ortaya çıkarmak için eleştirel bakışının onu götüreceği her yere ve bağlama korkusuzca gitmeye hazırdı. Belki de en önemlisi, hicvinin ve eleştirilerinin Osmanlı ve Ermeni toplumu dahil hiç kimseyi esirgememesiydi.

7 Murat Cankara, "Ve Karşınızda Baronyan Oyunları," *Agos*, 16 Aralık 2013. Erişim 18 Aralık 2023. <https://www.agos.com.tr/tr/yazi/6201/ve-karsinizda-baronyan-oyunlari>.

8 Bardakjian, "Hagop Baronian's Political and Social Satire", 197.

9 Bardakjian, "Hagop Baronian's Political and Social Satire", 258.

10 Bardakjian, "Hagop Baronian's Political and Social Satire", 259-262.

Gazetecilik mesleğinin tarihin ilk taslağının yazılmasına katkıda bulunduğu düşünülür. Baronyan gazeteciliğe 1860'larda Batı Ermenicesindeki yazılarıyla başladı, ancak toplumun daha geniş kesimlerine ulaşmak istediği için Osmanlı Türkçesine doğru gazetecilik üretimini genişletti. Şaşırtıcı olmayan bir şekilde ve radikal düşünürlerde yaygın görüldüğü üzere, eserleri döneminin güçlü kişi ve kurumlarının tepkisini çekti. Ama aynı zamanda, İstanbul'da 19. yüzyıl sonlarındaki Osmanlı ve Ermeni toplumunu anlamak için eşsiz bir pencere sunan, samimi eleştirel bir mercekten süzölmüş olan ve bugün yaşayan istisnai bir miras da bıraktı.

### **“Asimetrik Farkındasızlık” Konsepti, Modernite ve Baronyan**

Modernitenin kültürel üretimleri ister tiyatro, edebiyat veya bilimsel uğraş alanlarında olsun, sadece bir geçiş meselesi değil, aynı zamanda tercüme ve güç asimetridir.<sup>11</sup> Örneğin 19. yüzyılın sonlarında İstanbul hızlı, kırılğan ve istikrarsız bir modernist dönüşüm sürecindeydi. Ermeni ve Osmanlı Türk düşünürler arasında güç asimetridi ve hiyerarşik sosyal fay hatları belirgindi. Hagop Baronyan gibi Ermeni kültür çalışanları, genellikle hem Batı Ermenicesi hem de Osmanlı Türkçesi ile üretim yapmak zorundaydılar. Bu, 20. yüzyılın sonlarında tarihçi Dipesh Chakrabarty<sup>12</sup> tarafından not edilen “eşit olmayan cehalet” ve “asimetrik farkındasızlık” konsept ve uygulamasına benziyor görüşümüzce.

Chakrabarty'nin belirttiği “asimetrik farkındasızlık” durumunda, Batılı olmayan kültürel emekçiler hem kendi yerel kültürlerini hem de Avrupa kültürel üretimlerini alıntılama ve bilmek zorundayken, Avrupalı düşünürler öncelikle Avrupa edebiyatını alıntılama, Batılı olmayan kültürel üretilere atıf yapmadan görmezden gelmekle yetinmekteydiler.<sup>13</sup> Bu tür bir eşitsizlik ve baskın hiyerarşi, Ermeni düşünürlerin Ermeni kültürlerinin ötesinde bilmek zorunda olduğu 19. yüzyılda, Baronyan döneminde de mevcuttu ve buna Osmanlı Türkçesinde üreten Osmanlı

11 Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* (Princeton: Princeton University Press, 2000).

12 Dipesh Chakrabarty, “Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for ‘Indian’ Pasts?” *Representations*, no. 37 (Kış 1992): 2.

13 Chakrabarty, “Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for ‘Indian’ Pasts?”, 2-3.

düşünürleri tarafından orantılı bir karşılık verilmedi. Şaşırtıcı olmayan bir şekilde, yüz yılı aşkın bir süredir İstanbul ve Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Ermeni toplumunun önemli kültürel ve materyal katkıları, modern Türkiye'deki akademik ve kamusal kesimler tarafından büyük ölçüde bilinmiyor.<sup>14</sup>

Hagop Baronyan'ın Batı Ermenice dilindeki tiyatral ve kültürel katkılarının, 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde bulunduğu akışkan ve belirsizliklerle dolu atmosferde gerçekleştiğini tekrar vurgulamak isteriz. İmparatorluğun başkenti olan Konstantinopolis o zamanlar kozmopolit, hızla değişen insani değerlerin var olduğu, ekonomik ve jeopolitik çalkantıların yaşandığı bir yerdi.<sup>15</sup> Osmanlı başkenti, iki temel ayağı Türk ve Ermeni düşünürleri içeren gerçek bir modernist kültürel üretim alanıydı. Baronyan'ın 1868'de memleketi Edirne'den İstanbul'da yeni bir yaşam ve iş aramak için ayrılışı bu uzamsal ve zamansal bağlamda konumlandırılabilir.

1996'da hem Batı Ermenicesinde hem de Türkçe haber ve analizler sunan Agos gazetesi ve ayrıca, Aras Yayınevi'nin kurulmasıyla modern Türkiye'de bir "Ermeni çalışmaları dönüşümü" yaşanırken, bir yandan da önemli ölçüde asimetrik farkındasızlık ve bellek silinmeleri devam etmekte. Modern Türkiye'nin Ermeni geçmişine ilişkin silinmeler ve boşluklar ile Ermeni tiyatrosunun ve diğer Ermeni kültürel üretimlerinin modern Türkiye'ye önemli katkıları için okur ilgili kaynaklara başvurabilir.<sup>16</sup>

### ***Hangardz Bağımsız Tiyatro Topluluğu***

Hangardz ("aniden" anlamında, "յանկարծ"), 2018'de Dünya Tiyatro Günü'nde bağımsız bir tiyatro topluluğu olarak çıkış yaptı. Topluluk, İstanbul merkezli ve UNESCO'nun Tehlike Altındaki Dünya Dilleri

14 Mehmet Fatih Uslu, "Armenian Literary Studies in Turkey and New Prospects", *New Perspectives on Turkey*, no. 53 (Aralık 2015): 191-196.

15 Uslu, "Armenian Literary Studies" ve Aysan Sönmez, "Armenian Writer Hagop Baronyan and His Contributions to Istanbul", *Observatoire de la Turquie Contemporaine*, 12 Haziran 2019. Erişim 18 Aralık 2023. <https://www.observatoireturquie.fr/armenian-writer-hagop-baronyan-and-his-contributions-to-istanbul/>

16 Bkz. örneğin Uslu, "Armenian Literary Studies" ve Cankara, "Ve Karşınızda Baronyan Oyunları".

Atlas'ında yer alan Batı Ermenicesinde tiyatro yapıyor. Hangardz'ın varoluş nedeni, Ermeni tiyatrosunun ve Batı Ermeni dilinin gelenek ve kültürlerinin İstanbul'da ve tüm dünyada toplumlar ve farklı kültürler arasında geliştiğini görebilmektir.

Kelimenin tam anlamıyla "birdenbire" olarak tercüme edilen Hangardz, İstanbul Ermeni tiyatro geleneğini özetleyen usta-çırak eğitiminden ve grup üyelerinin İstanbul'un önde gelen akademik kurumlarında tiyatro ve sanat eğitimi almasıyla da yol almakta.

Her şeyden önce Hangardz, "bağımsız sanatçılar tarafından bağımsız tiyatro" ilkesiyle kurulmuş bir dayanışma ve işbirliği. Tam anlamıyla özgürleşmiş ve ilhamlı başka bir dünyanın mümkün olduğu inancıyla hareket ediyor; bağımsız tiyatronun yaratıcı ve anlamlı bir şekilde çeşitlilik içeren kapsayıcı mekânlar, coğrafyalar ve zaman çerçevelerinde gelişebileceği düşüncesiyle besleniyor. Hangardz, Ermeni tiyatrosunun ve Batı Ermeni dilinin eleştirel olarak bilgilendirilmiş tarihinin ve değerlerinin şimdiki zamanda ve gelecek nesiller için nesiller arası aktarımına kendini adanmıştır. Bu anlamda, eleştirel mercekten süzülen zamanla da bir işbirliğidir. Geçmiş, şimdiki zamanı ve yapım aşamasında olan geleceklere bir araya getirmeyi amaçlayan ekip, izleyicileri zaman ve mekânda birlikte yolculuğa davet ediyor.

### ***Bağdasar Ağpar ve Okuma Tiyatrosu Çalışma Süreci***

Bir oyun yazarı olarak Hagop Baronyan'ın tiyatroya önemli katkıları arasında olan *Bağdasar Ağpar* (1887),<sup>17</sup> aynı zamanda hayatı süresince tamamladığı son tiyatro eseri. Onun yaşamı boyunca yazdığı tiyatro oyunlarını sahnede izleme fırsatı bulamamış bir oyun yazarı mirasına sahip olmasını da burada not düşelim.

Baronyan, Avrupa dillerini çok iyi biliyordu ve daha önce de vurgulandığı üzere Molière'den bir hayli etkilenmişti.<sup>18</sup> Ancak Sönmez'in<sup>19</sup> belirttiği gibi, Baronyan'ın *Bağdasar Ağpar* gibi eserleri Molière'in tarzından ilham alan otantik siyasi hiciv şaheserleriydi.

17 Sönmez, "Armenian Writer Hagop Baronyan and His Contributions to Istanbul".

18 Bardakjian, "Hagop Baronyan's Political and Social Satire", 197.

19 Sönmez, "Armenian Writer Hagop Baronyan and His Contributions to Istanbul".

*Bağdasar Ağpar*, 8 Haziran 2022'de İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı'nda Hangardz tarafından okuma tiyatrosu olarak sahnelendi. Atatürk Kitaplığı'nda meraklısıyla buluşan "İBB Arşivlerinde Molière'den Molyer'e" sergisinin paralel etkinliği olan Molière Konuşmaları kapsamındaki etkinlik, Baronyan'ın eserlerinin yukarıdaki tarihsel bağlamı dikkate alındığında, oyunun yazıldığı 1887'den bu yana İstanbul'da devam eden yüz otuz beş yıllık bir sessizliği bozdu.

Etkinliğin başında, İstanbul Koç Üniversitesi Sosyal Bilimler ve Beşeri Bilimler Fakültesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nden Mehmet Fatih Uslu, Baronyan ve Molière'in yaratıcı yörüngeleri arasındaki bağlantılara ve farklılıklara dair bir bakış sundu. Uslu'nun konuşmasının ardından Hangardz kurucu üyelerinden Yeğya Akgün, *Bağdasar Ağpar*'a Batı Ermenicesiyle bağlamsal bir girizgâh yaptı. Hangardz ekibi daha sonra, izleri Yunan ve Romalı yazarlara ve 16. yüzyıla uzanan, 19. yüzyılda geniş bir popülerlik kazanan bir tür olan okuma tiyatrosu çerçevesinde *Bağdasar Ağpar*'ı yorumladı ve sahneledi.



*Bağdasar Ağpar Okuma Tiyatrosu*





### *Bağdasar Ağpar Okuma Tiyatrosu*

Okuma tiyatrosu, içerik olarak edebi derinliğe sahip ve kamusal alanda yeteri kadar bilinmeyen eserler için alternatif bir sahneleme yöntemidir. Oyuncuların repliklerini metinden okuduğu bu tiyatro biçimi, seyircileri düşündürmeyi amaçlarken imgelemeye de davet eder. Vurgu, oyunun oynanma biçimlerinden çok içeriği üzerindedir. Bir tiyatro türü olarak, çalışma odasında oynanabileceği için okuma tiyatrosu adını almıştır.<sup>20</sup> Hangardz'ın okuma tiyatrosu Türkçe olarak sahnelendi ve Baronyan'ın parlak ve keskin siyasi hicvini İstanbul'daki edebiyatseverlere tanıttı.

*Bağdasar Ağpar*, Batı Ermenicesinde üretim yapan Hangardz için de önemli ve eşsiz bir deneyim ve mihenk taşı oldu. Topluluğun Türkçe olarak sahnelediği ilk oyundur. Orijinalindeki anlam bütünlüğünü korumaya özen gösterilerek ekip tarafından Batı Ermenicesinden Türkçeye kısaltılarak çevrildi ve çağdaş bir bakış açısıyla yorumlandı. Hangardz, İstanbul'da ve uluslararası alanda sayısız performans sergilemelerinden edindiği deneyimle, farklı sahneleme tekniklerini bir araya getirerek konferans salonunu bir tiyatro sahnesine dönüştürdü.

<sup>20</sup> Catherine Burroughs, *Closet Drama: History, Theory, Form* (Londra: Routledge, 2018).



*Bağdasar Ağpar Okuma Tiyatrosu*

Okuma tiyatrosunun getirdiği sınırlamalar, *Bağdasar Ağpar*'ın bir oyun olarak dinamik içeriğiyle aşıldı. Hangardz ekibi üyelerinin ellerindeki okuma dosyaları, aktif nesnelere olarak sahne geçişlerini veya duygusal durumları vurgulamak için doğaçlama olarak kullanıldı. Hangardz böylece Commedia dell'Arte tiyatrolarındaki oyun repertuar geleneğinde oyuncuların doğaçlama yaptığı *lazzi* hareketlerini de sundu. *Lazzi* hareketleri, bir okuma tiyatrosu sırasında tiyatro seyircisinin oyunla etkileşim kurmasını ve oyuna katılımını sağlamaya yardımcı olur.<sup>21</sup>

Hangardz'ın Hagop Baronyan'ın *Bağdasar Ağpar* oyununu 2022'de Atatürk Kitaplığı'ndaki Molière Konuşmaları'nda sahneye koyması, yazdığı oyunları sahnede hiç izleme fırsatı bulamamış bir oyun yazarının haklı mirasını günümüz İstanbul'undaki köklerine tekrar teslim etti ve yüz otuz beş yıllık sessizliği bozdu. Okuma tiyatrosu aynı zamanda 19. yüzyıl İstanbul'undaki gündelik kozmopolit hayatı anlayabilmek için önemli bir fırsattı. Baronyan'ın 19. yüzyıl edebiyatına ve tiyatrosuna yaptığı önemli katkılar romantizmden gerçekçiliğe geçişi de temsil ediyordu. Baronyan, Osmanlı

21 Catherine Burroughs, Closet Drama: History, Theory, Form.

İmparatorluğu'nun son dönemlerinde, Molière'in tiyatro tekniklerinden ilham almış ve adapte etmiştir. Öte yandan Osmanlı ve Ermeni toplumunun ve elitlerinin şiddetli değişimler içinde olduğu o kırılğan zamanlarda kaybolan, sessizleştirilen, dönüşen kültürleri de özgün yerel bağlamlarında kaleme almış ve Molière'den ve çağdaşlarından da orijinal üretimlerle ayırmıştır. İronik bir tesadüf olarak, Baronyan ve Molière farklı zaman dilimlerinde yaşamış olmalarına rağmen ikisinin de ölümü tüberküloza atfedilir.

# MOLIERE EFENDİ VE GENÇLİK TİYATROSU DENEYİMİ

İlker Yasin Keskin

## Giriş

Bu makalede, *Molière Efendi* projesi ile BGST Tiyatro'nun gençlik tiyatrosu deneyimi ele alınmaktadır. Bu deneyim, gençliği hedef kitlesi olarak kabul eden ve gençlerin düşünce dünyalarına katkıda bulunmayı amaçlayan bir tiyatro türünü kapsamaktadır. BGST Tiyatro'nun gençlik tiyatrosu tasarlamasının öyküsü, Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları'ndan mezun olan yeni bir kuşağın profesyonel tiyatroya adım atma kararı ve gençlik tiyatrosu konseptini oluşturan Ömer Faruk Kurhan'ın önerisiyle başlar.

Bu türde BGST Tiyatro dört farklı oyun sahnelenmiştir: *Molière Efendi* (2009), *Selam Sana Shakespeare* (2010), *Musahipzade ile Temaşa* (2011) ve *Lorca'nın Acıklı Güldürüsü* (2013). Bu oyunlar, klasik eserlerden alınan pasajlarla birlikte gençlerin düşünce dünyasını aydınlatmayı hedefleyen kolaj metinler olarak tasarlanmıştır.

Makalede ayrıca oyunların kurgusal yapısı, üslup tercihleri ve performanslarının nasıl tasarlandığı açıklanmıştır. Her oyunun kurgusu biyografi ve tarihsel arka plan sahneleri, oyun pasajları ve anlatıcı düzlemi olmak üzere üç düzlem üzerine kurulmuştur. Bu düzenlemeler genç seyircinin ilgisini sürdürecektir şekilde kısa ve etkili olacak şekilde tasarlanmıştır. Ayrıca Molière'in hayatının yanı sıra oyunlardaki temaların genç seyirciye nasıl aktarıldığı ve güncel tartışmalarla nasıl ilişkilendirildiği açıklanmıştır. Molière'in hayat öyküsünün yanı sıra toplumsal arka planın da önemli olduğu vurgulanmıştır.

Makalede ayrıca, performansların nasıl tasarlandığı ve grup dinamiği ile ekip ruhunun önemi ele alınmıştır. Molière'in Commedia dell'Arte estetiğiyle olan ilişkisi ve bu estetiğin sahnede nasıl kullanıldığı da açıklanmıştır.

Son olarak, BGST Tiyatro'nun gençlik tiyatrosu deneyiminin gençler için nasıl bir özgürleştirici deneyim olduğu ve eğitici ilişkilerin nasıl kurulduğu vurgulanmıştır. Gençlerin bu deneyimle tiyatro ve klasik eserlerle tanışmalarına ve düşünce dünyalarını geliştirmelerine katkı sağlandığı belirtilmiştir.

### ***Molière Efendi ve Gençlik Tiyatrosu Deneyimi***

Molière Efendi, BGST Tiyatro'nun 2009'da sahneye koyduğu ilk gençlik tiyatrosu konseptindeki projesidir. Gençlik tiyatrosu ile özellikle lise ve üniversite çağındaki gençliği hedef kitlesi olarak varsayan ve o kitlenin haz dünyalarına aydınlanma bağlamında entelektüel bir müdahaleyi amaçlayan tiyatro türünü kastediyoruz. Bu türdeki oyunlarımız sırasıyla *Molière Efendi* (2009), *Selam Sana Shakespeare* (2010), *Müşahipzade ile Temaşa* (2011) ve son olarak *Lorca'nın Acıklı Güldürüsü* (2013).

Bu konseptin ortaya çıkış öyküsü kısaca şöyle: Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları'ndan yeni mezun olmuş bir kuşak profesyonel tiyatroya adım atmış ve bu yolda üretime karar vermişti. Aynı zamanda gençlik tiyatrosu projelerimizin konsept danışmanı Ömer Faruk Kurhan bu genç kuşağa profesyonelleşme yolunda bir formül önerdi. Öneri *Molière Efendi* ile başlayan bir gençlik tiyatrosu serisi hazırlamak üzerine kuruluydu. Yeni kuşak hem kendi profesyonel kimliğini klasikler üzerinden şekillendirecek hem de bu tecrübesini tiyatro yoluyla genç seyirciyle paylaşarak mali altyapısını kurmaya çalışacaktı.

Gençlik tiyatrosu konseptindeki dört oyun da klasiklerle tanışmayı hedefleyen, sanatçıları toplumsal koşulları içerisinde resmeden ve bu pratiği klasik eserlerden pasajlarla birlikte kurgulayan gelişkin kolaj metinlerdir.

Gençlik tiyatrosu genelde yetişkinlerin uzak durduğu bir alan olma özelliğine sahiptir. Bu konuda Prof. Dr. Tülin Sağlam şöyle söylüyor:



*Molière Efendi Oyun Afişi*

Çocuk tiyatrosu çok yapıyor bizim ülkemizde. Ben bunların çoğunun uyduruk etkinlikler olduğunu düşünüyorum. Ama gençlik tiyatrosu hemen hemen yok. Bunun nedeni “zor” olması. Çocuk tiyatrosu yaparken, “çocuk” eleştirmen olamadığı için, salondaki tepkilerine göz kapandığı andan itibaren kendine sanatçı diyen insanların o etkinliği devam ettirmesi mümkün. Ama “genç” öyle değil. Genç dile getirebiliyor.<sup>1</sup>

BGST Tiyatro'nun gençlik tiyatrosuna yönelmesi ise tecrübesinin bu alana yaslanıyor olmasından kaynaklanıyor. Yalnızca üniversite tiyatrosu deneyimine yaslanarak çocuk tiyatrosu yapmak hem eğitim hem de etik açıdan doğru değildir. Bu alan ayrı bir uzmanlaşma gerektirmektedir.

### **Referans Kaynak**

Külliyyata sahip sanatçılar hakkında kolaj metin hazırlamak çetrefil bir iştir. Anlatılması gereken öncelikli konuların belirlenmesi gerekir. Sanatçıların hayatını ve eserlerini toparlayan bir yapıt, nitelikli bir kolaj metnin inşasını kolaylaştırabileceği gibi üslup konusunda da ipuçları sunacaktır.

1 M. Göksel, A. Yıldırım, B. Gültekin, B. Karpuz, F. Engin, İ. Keskin, Ö. Eren, U. Esen, T. Sağlam, Z. Yeren, S. Aksoy, “Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu (BGST) Gençlik Oyunları Hakkında Söyleşi,” *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi* 21 (Aralık 2022): 275.

BGST Tiyatro'nun Molière Efendi oyununda Mikhail Bulgakov'un *Molière Efendi*<sup>2</sup> adlı yapıtı yol gösterici olmuştur. Yine aynı esere yaslanan Ariane Mnouchkine'in *Molière* adlı filmi de eksen referans kaynak olarak belirtilmelidir.

Referans kaynak seçimi bilhassa önemlidir. Örneğin "Selam Sana Shakespeare" projesinin üretim sürecinde referans kaynak belirleme konusunda gecikme yaşanmış, bu da oyun kurma çalışmasının uzama nedenlerinden biri olmuştur.

### ***Kurgu Anlayışı ve Üslup***

Referans kaynağın kılavuzluğunda "nelerin anlatılacağı" belirlendikten sonra "nelerin nasıl anlatılacağı" sorusu masaya gelir. Kolaj metnin sahne üzerindeki icrasını belirleyecek üslup seçimi Molière Efendi'nin Molièresk bir dil ve oyunculuk anlayışıyla sahnelenmesi üzerine kuruludur. Benzer şekilde diğer gençlik tiyatrosu projelerindeki üslup tercihleri şöyle sıralanabilir: *Selam Sana Shakespeare* Shakespeareyen; *Müşahipzade ile Temaşa* ortaoyunu ve meddah geleneği, *Lorca'nın Acıklı Güldürüsü* ise Federico Garcia Lorca'nın bazı oyunlarında kullandığı kukla<sup>3</sup> geleneği...

*Molière Efendi* çalışmaları sırasında sahnenin bir köşesinde yazarın hayatının seminer formuyla anlatılması, oyunlarından kesitlerin de sahnede icra edilmesi önerisi masaya getirilmişti. Bu öneri ayrı bir seyir zevki sağlayacak olmakla birlikte gençlerin karşısına çıkan bir projenin daha dinamik bir yapıyı gerektirdiği göz önüne alındı. Biyografik ve tarihsel arka plan kesitleri ile oyun pasajlarının harmanlanarak icra edilmesine karar verildi.

Üslup konusuna da açıklık getirildikten sonra kurgu yapısının üç düzlem üzerine kurulu olması gerektiği netleşmişti:

- 1) Biyografi ve tarihsel arka plan sahneleri
- 2) Oyunlardan kesitler
- 3) Anlatıcı düzlemi

2 Bulgakov, *Molière Efendi*, çev. Özdemir İnce (İstanbul: Can Yayınları, 1990).

3 Kukladan kastedilen, sahne üzerinde gerçek anlamda kukla kullanımı değil daha ziyade oyuncuların kukla gibi hareket etmesidir.

Bu üç düzlemi bir araya getirip harmanlayacak olan şey ise yukarıda tanımlanan üslup seçimiyle beraber anlatıcı düzleminin kendisidir. Örnek vermek gerekirse, Molière Efendi'de bir panayır alanı canlandırılır. Bu panayır alanında küçük Molière'in şarlatan ilaç satıcıları, kırıkçı çıkıkçılar, kasaplar, Commedia dell'Arte oyuncularını vs. arasında gezindiği hayal edilir. Bu sahne ile Molière'in yaşadığı toplumun karmaşasını ve kamusal canlılığı, oyunlarından kesitler ve özgün metinle hazırlanmış sahnelerle birlikte bir anlatıcı eşliğinde yansıtılır. İşte bu sahnedeki anlatıcı dili de yine Molière'in oyunlarındaki uşaklardan alınma bir tavırla canlandırılır. Bu tür anlatıcılıkta tiplene yoktur. Ama tiplenenin sahip olduğu başat tavır anlatıya eşlik eder. Yani köşeleri kesin çizgilerle belirlenmiş bir tipleneden çok bir tiplenenin sahip olduğu tavrın, oyuncu tarafından anlatıya dahil edilmesi (bezgin, açık göz, şaşkın vs.) söz konusudur.

Anlatıcı oyunculuk tavrı belirlenirken dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta da genç seyirciyle kurulan iletişimde tepeden ve ukala bir tavırdan uzak durulması gerektiğidir. Aydınlanma tiyatrosu bağlamında elbette bir öğretim ilişkisi söz konusudur ancak burada öğretene ve öğrenen arasındaki ilişkiyi şöyle tarif edebiliriz: Hürmet ve tevazu ilişkisi... Öğretene/oyuncu, öğrenci/seyircisine tevazuyla yaklaşacak, ancak öğrenci/seyirci de öğretene/



*Panayır alanında bir aristokrat ve burjuva yol kavşasına tutuşur...*

*Anlatıcı, aristokrasi ve burjuvaziye tarif eder.*



oyuncuyu hürmetle takip edecektir. Hürmet pratiği ise şeklen ve birtakım ön kabullerle değil, sahnede sergilenen emek ve performansla kazanılacaktır.

Öte yandan anlatılara ayrılan zamanın da net tanımlanması gerekir. Gençlik tiyatrosu serisinde seyircinin dikkat ve ilgi süresini zorlayacak bir zamandan uzak durma kararıyla anlatı metinlerine bir dakikalık bir zaman limiti koyuldu. Bu sınırlandırma anlatıların edebi değerinin yükselmesini teşvik etti. Atasözü ve deyimler kullanma, mizah ve ironiden faydalanma anlatıların dinamizmini yükseltti.

Biyografi ve arka plan sahneleri ile oyun pasajları ise 4-5 dakikayı geçmeyecek tablolar olarak tasarlandı. Bu tablolar kısa Youtube videoları olarak tanımlanmıştı. Ne var ki günümüzde Instagram ve Tiktok gibi yeni sosyal medya uygulamalarının daha da kısa sürelerde görsel içeriklere sahip olduğu hesaba katılırsa, ritim düzenlemesi bağlamında seyirci hoşgörüsüne sığınmamak ve böyle bir beklentiye girmemek gerektiği çok açıktır.

Konuyla bağlantılı bir diğer nokta ise gençlik tiyatrosu konseptinde oyun açılışlarının çarpıcı olması gerektiği kuralıdır. Örneğin Bulgakov'un eseri Molière'in dünyaya gelmesini sağlayan hayali bir ebe karakteri ile Bulgakov arasındaki mizahi bir diyalogla başlarken, *Molière Efendi/BGST* Tiyatro yorumunda doğum eyleminin kendisi de canlı, enerjik ve mizahi bir koreografiyle icra edilmiştir.



*Molière'in doğumu...*

### ***Kronolojik mi, Tematik mi?***

Klasiklerle tanışma pratiği içeren bir gençlik tiyatrosu modelinde kurgunun biyografiyi mi yoksa eserlerdeki temaları mı referans alacağına karar vermek gerekir. Varlıklı bir ailenin oğlu olan bir gencin tüm bu zenginliği bir kenara bırakıp hayatını tiyatroya adanması, halktan kopuk bir trajedi tiyatrosunun peşinden acemice koşarak günlük hayatın trajedisine karşılaştığında halk tiyatrosu pratiğine dönmesi, bu uğurda hak ettiği bir ün ve şöhret kazanarak kralın tiyatrocusu olması, iktidarın dibinde dahi sanatında yozlaşmaya büyük ölçüde izin vermemesi, kendi tiyatrosunun enerji kaynağını oluşturan erk sahibi sınıflar arasındaki çatışmaya kendisinin de maruz kalması, yalnızlaşması ve bu sınıfların öfkesi nedeniyle kimsesizler mezarlığında son bulacak bir hayat öyküsüne sahip olması ve böylesi bir hayat öyküsünün genç seyircinin hayatına hitap edebilecek olması nedeniyle *Molière Efendi* oyununun kronolojik ilerlemesine karar verildi.

*Selam Sana Shakespeare*'de ise kurgu anlayışında tematik ilerleme kararı alındığını belirtelim. Hem ortada çeşitli müphemlikler barındıran ve spekülasyonlara açık bir hayat öyküsünün olması hem de Shakespeare'in yükselişinin gençlerle kurulacak bir tanıtma pratiğinde dramatik bir tartışmaya sahip olmaması nedeniyle<sup>4</sup> kurguda belli belirsiz bir biyografik bir iskelet yer alsa da kurgu matematiği başat itkisini Shakespeareyen temalar arasındaki dinamik geçişlerden alır. *Müşahpazade ile Temaşa* oyununda da benzer bir karar alınmış ancak *Lorca'nın Acıklı Güldürüsü*'nde Federico Garcia Lorca'nın trajik sonu düşünülerek biyografik bir kurgu matematiği düzenlenmiştir.

Kronolojik yahut tematik yol tercihinde iki noktanın altını çizmek gerekiyor. Biyografinin yol göstericiliğinde hazırlanan kurgu tercihi sanatçının hayatının trajik hayat hikâyesi barındırmasından çok, yaşanan trajik finalin güncelliğine bağlıdır. Diğer önemli husus ise kurgu izleği her ne olursa olsun başrolün her zaman toplumsal arka planda olduğudur. Bahse konu olan sanatçıların yeteneğinden çok, o yeteneği şekillendiren ve var eden toplumsal arka plan her zaman oyunun merkezinde yer alır. Örneğin Molière'in yaşadığı dönem tam da bugünün temellerinin atıldığı, modern devlet yapısıyla birlikte kapitalizmin doğmaya başladığı bir

<sup>4</sup> Shakespeare'in yaşamının son yıllarını hali vakti yerinde bir emlak zengini olarak geçirdiği bilinir.

devirdir. Feodalizmden kapitalizme evrilen ve geçiş çağı olarak tanımlanan bu dönemi genç seyirciye aktarmak Molière'i olduğu kadar bugünü de tartışmak anlamına gelir.

Molière'in ufukta beliren yeni dünya sistemini gördüğü ve bu yeni değerler nizamının mizahla alaşağı edilmesi gereken bir kaosu da beraberinde getirdiğini fark etmesi şeklinde kabaca özetlenebilecek Molière dramaturjisi, şu oyunlarla genç seyirciye tanıtılır: Servetin fetişleştirilmesi bağlamında "cimrilik"; gerçekte hak edilmemiş bir statünün teşhiri olarak sonradan görmelik, başka bir deyişle "kibarlık budalalığı"; bilginin tahakküm aracı olarak kullanılması ve bireyin toplumsal yaşamın merkezine oturmasıyla beraber kendi bedenine aşırı düşkünlüğü bağlamında "hastalık hastalığı"...

### ***Molière'i Canlandırmak***

Gençlere hayranlık uyandıracak derecede bir kabiliyete sahip sanatçıları nasıl sunmak gerekiyor? Deha tapınmasına neden olabilecek popülizm tuzağına düşmeden sanatçıyı çelişkili yönleriyle birlikte değerlendirmek ve her şeyden önce tanrılaşan sanatçılar yerine insan portresi sunmak gençlik tiyatrosunun olmazsa olmazlarındandır.

Bu konu hakkındaki tartışma, içeriğin belirlenmesi kadar Molière'i temsil edecek oyuncunun da kılavuzu olacaktır. Molière'in fiziksel özellikleri, (rivayet o ki) kekemeliği, hırsı, tutkuları gibi öğeler ancak karakterin ete kemiğe büründürülmesi bahsinde yan unsurlar olabilir. Oyunu zenginleştirecek hazine, sanatçının iktidarla kurduğu ilişkinin tanımlanmasında yatar. Molière'in XIV. Louis ile kurduğu ilişkinin tarif edilmesi ve bu ilişkinin diğer toplumsal iktidar temsilleriyle girdiği ilişki hem oyuncuya hem de oyunun dramaturjik eksenine kılavuzluk edecektir. Konseptin kurucusu Ömer Faruk Kurhan'ın Molière'i "korkunç yaramaz çocuk"<sup>5</sup> olarak tarif edişi bize yol gösterici olmuştur. Molière'i iktidarın koyduğu kırmızı çizgileri yaramaz bir çocuk gibi zaman zaman ihlal eden ancak iktidarın zoruyla karşılaştığında geri adım atan bir entelektüel figür olarak tanımlamak, gerçekçi bir yetenekli sanatçı portresi sunduğu kadar Molière'in sahnelenmesini sağlayacak itkiyi de kurar.

5 *Enfant terrible*, Molière kompleksi/kraldan şifa ummak bahsi hakkında detaylı bilgi için: Ömer Faruk Kurhan, "Alternatif Okullaşma İhtiyacı," *Vesta*, no. 3-4 (2004): 16.



*Kilise, burjuvazi ve aristokrasiyi hakimiyeti altına alan XIV. Louis temsili...*

Tam da bu bağlamda *Molière Efendi* oyununda akademide aydınlanmacı despot olarak da bahsi geçen XIV. Louis'nin temsili gerçekleşir. Benzer şekilde *Selam Sana Shakespeare*'de de Elizabeth portresi temsil edilmiştir.

XIV. Louis hiç şüphesiz modern devletin inşa edilmesinde de kurucu role sahiptir. Örneğin büyük aristokratlar arasında dağılmış olan askeri güçten bağımsız doğrudan devlete bağlı olan ilk düzenli orduyu tesis etmiştir. Sonradan kendisine yakıştırılan “Devlet benim” sözü iktidarın merkezde toplanişı anlamını taşır.

Aristokrasi ve güçlenen tüccar sınıf arasındaki güç çatışmasında kendini merkezde hakem olarak konumlandıran XIV. Louis'nin Molière'i de himayesi altına aldığı bilinir. Molière ise sanatının dramaturjik itkisini sağlayan burjuvazi ve aristokrasi arasındaki güç savaşında tam da böylesi bir iktidarı arkasına alır. Elbette bu himaye eylemi mutlak değil kırılığandır. Örneğin Fransa'nın savaşta olduğu bir zamanda yazdığı *Tartuffe* oyunu Molière'in kilisenin saldırıları karşısında bir süre yalnız kalmasına neden olur. Zira kral savaş konjoktüründe kilisenin yardımına muhtaçtır. Molière'in *Tartuffe* oyununun yasaklandığı sırada krala kendisini koruması için yalvardığı mektuplar günümüze ulaşmıştır. Oyunda bu mektuplardan kısa pasajlar kullanılır. Kralın *Tartuffe* yasağını kaldırması ise ancak savaş bittiğinde mümkün olur.



— *Haşmetmeapları! Peki ya oyunum Tartuffe?*

— *Artık savaş bitti, oynayabilirsin...*

Kabaca özetlenen yukarıdaki bilgiler oyunda çeşitli tablolarla sahnelenir. Böylelikle Molière'in sanatını değerlendirirken genç seyirciye bir harita yahut bir sözlük teslim edilmiş olur. Toplumsal arka plan verilerine sahip bu haritayla genç seyirci günümüz sanatçı iktidar ilişkisini değerlendirirken yönünü bulmasını sağlayacak kavramlarla tanışır.

### ***Güncellik ve Yerellik***

Klasik bir yazarın seçimi evrensel bir tartışmayı ihtiva etmesinden dolayı kendiliğinden yerel bir tartışmayı körükler. Ancak yine de sanatçının hayatından seçilecek aktüel tartışma ve çatışmaların oyun içerisine yerleştirilmesi genç seyircinin oyunla kuracağı bağı sağlamlaştırır. Bu minvalde BGST Tiyatro, Molière'in babasıyla girdiği tiyatrocun olma tartışmasını bir tablo olarak kullanmayı tercih etmiştir.

Bilindiği gibi Molière'in babası sıradan bir halıcı değildir. Sarayın işlerini de yapabilme kudretine sahip, mevki ve servet sahibi bir insandır. Böylesi bir figür elbette evladının da kendi mesleğini devam ettirmesini yahut toplumda prestije sahip bir mesleğe mensup olmasını ister. Molière ise babasının bu beklentisini karşılamamış, üstelik tiyatrocun olmaya karar vermiştir. Molière'in babasına tiyatrocun olacağını açıkladığı sahne, güncel bir tartışma



— Eee, ne oluyorsun şimdi sen mezun olunca?

olmasından dolayı mizahi bir şekilde oyuna yerleştirilir. Korkunç yaramaz çocuk kavramının izi bu sahnede de görülür. Muhafazakâr/baba ile idealist/çocuk arasındaki çatışmada idealizmin otoritenin rızasını alma uğrunda pragmatizme evrilebileceğinin de ipucu verilir. Molière tarafından, başı sıkıştığında otoritenin desteğini almak için ölçülü bir rest çekiş sergilenir. Zaten Molière'in babası oğlunun tercihini hiçbir şekilde onaylamasa da hayatı boyunca ona maddi destek vermek zorunda kalacaktır...

### *Commedia dell'Arte*

Molière oyunlarının stilizasyon ve beden kontrolünü de talep eden bir estetiği vardır. Karakterlerin özellikleri, metnin ritmi Molièresk bir oyunculuk olmadan istenilen mizahi etkiyi vermekte yetersiz kalır. Zira Molière estetiğinin Commedia dell'Arte<sup>6</sup> sanatıyla çok yakın bir akrabalığı vardır. Bu ilişkiye oyunda da yer verilmiştir.

Molière bu halk sanatını kendi dönemine adapte etmiş, Commedia dell'Arte karakterlerine kendi toplumsal katmanlarının kostümlerini giydirmiş, yaşadığı toplumun çatışmalarını bu estetiği kullanarak sergilemiştir. Örneğin benzer bir yönelimi bizde Musahipzade Celal'in uyguladığı söylenebilir.

<sup>6</sup> İtalyan halk tiyatrosu geleneği, usta işi komedi anlamına gelir.





*Pantalone ve Arlekino*

Musahipzade, ortaoyunu karakterlerinden biri olan kavuklunun kafasına bir sadrazam kavuğu yerleştirir ve olay örgüsünü Osmanlı devrinden seçer. Halk tiyatrosu kalıplarını kullanarak aktüel tartışmaları sahneler.

Molière tiyatrosunun olmazsa olmazı olarak tanımlanacak Commedia dell'Arte'ye de bir tabloyla yer verildi. Bu tablo altın yumurtlayan tavuğa sahip Efendi Pantalone ile açıklıktan gözü dönmüş Uşak Arlekino'nun çatışması üzerine kuruludur. Sahne Arlekino'nun bu tavuğu mideye indirmesiyle biter. Bu sahnenin ardından *Cimri* oyunundan Harpagon ile La Fleche arasındaki meşhur sahne sergilenir. Böylelikle aradaki bağlantı somut bir şekilde tanımlanır.

### ***Ekip Ruhu ve Grup Kültürü***

Molière tiyatrosunun gerektirdiği stilizasyon becerisi, kendi bedenlerine fazlasıyla dikkat ettikleri bir yaş aralığında olan genç seyircinin bilhassa ilgisini çekmektedir. Ayrıca Molière Efendi beş kişinin rolden role girerek icra ettiği, oyuncular arasındaki dinamik paslaşmaya dayalı bir oyundur. Grup kültürünün yaygın olduğu yaşlarda olan seyirci kitlesi, performans esnasında bu yönelimin sahnede yıkıcı değil tersine üretken bir şekilde kullanımına şahit olur. Bu konuda Firuze Engin şöyle söylüyor:



### *Molière ve gezgin kumpanyası*

Şimdi bu dört oyunu düşünüp, kendimi 15-16 yaşlarında olan genç seyircilerin yerine koyuyorum. Benim için bu oyunların en ilgi çekici taraflarından biri şu olabilir: Sahnede müthiş bir ekip ruhu var. Ben de böyle bir ekibin parçası olmak isterim yani. Tam da o yaşın ihtiyacı olan şey. Mesela sıkı bir basketbol takımı veya eğlenceli bir tiyatro ekibinin parçası olmak isterler. Sahnede izlediğimiz oyuncuların hepsi topyekün böyle bir özelliğe sahip. Tek başına değiller, bir ekibin parçası hepsi! Belli ki bu insanlar birlikte eğlenip, birlikte düşünüp, birlikte üretiyorlar. O motivasyonun bile gençler için çok önemli olduğunu düşünüyorum.<sup>7</sup>

### ***Klasiklerle Tanışmaktan Deneyimlemeye***

Gençlik tiyatrosu toplamda dört yüz civarı, *Molière Efendi* ise 2023 itibariyle yüz elliden fazla kez sahnelenmiş, pek çok oyun sonrası genç seyirciyle sohbet edilmiş ve yukarıda özetlenen kriterler bu deneyime yaslanarak çıkarılmıştır. Sahnelemenin yanı sıra BGST Tiyatro gençlik tiyatrosu türünde hazırladığı oyunlar aracılığıyla gençlerin de tiyatro deneyimi yaşadığı atölyeler üretmiştir. Mardin Kültür Derneği işbirliğinde ve Sabancı

<sup>7</sup> Göksel, Yıldırım vd., “Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu (BGST) Gençlik Oyunları Hakkında Söyleşi,” 278.





### *Molière Efendi Oyunundan...*

Kültür Vakfı'nın maddi desteğiyle hazırlanan bu atölyeler Mardin Merkez, Kızıltepe ve Midyat'taki devlet okullarında gerçekleştirilmiştir.

Genç seyirciler öncelikle oyunları izlemiş, ardından gönüllü öğrencilerle birlikte oyunla ilgili atölyelere katılmışlardır. Bu atölyelerde amaç, klasikler aracılığıyla gençlerin oyunlardaki temalar üzerinden özgürleştirici bir deneyim kazanmasını sağlamaktır. *Molière Efendi* üzerinden atölyelerin müfredatı şöyle özetlenebilir:

Oyunu izlemiş seyircilerden oluşan gönüllü bir grup ile bedeni sahne çalışmasına hazırlamaya yönelik teatral bir egzersiz uygulanır. Bu egzersiz Commedia dell'Arte'de yer alan tip, jest ve kısa sahne pasajlarından uyarlanarak hazırlanmıştır. Bu hareketli bölümden sonra Molière'in metninden de faydalanarak Harpagon ve uşakları arasındaki bir sahne çalışması uygulanır. Gençler zorba bir iktidar figürü karşısında seslerini yükseltirler, onu alaya alırlar, öfkelenirler vs.

Diğer oyunlar ve hazırlanan atölyelerin tema başlıkları "Molière Efendi: Sınıfsal Fark"; "Selam Sana Shakespeare: Toplumsal Barış"; "Müşahipzade ile Temaşa: Toplumsal Cinsiyet" olmuştur.

Mardin Kültür Derneği yöneticisi Gülcan Küçük'ün atölyeler hakkındaki değerlendirmesi şöyledir:

Bu sosyal meseleler sahne üstünde gençler tarafından deneyimlendi. Böylelikle bu meselelerin içselleştirilmesi de beraberinde yaşandı.



### *Atölye Çalışması*

Örneğin, projenin başlangıcında toplum içinde konuşmaktan çekinen birçok öğrenci proje ilerledikçe üzerlerindeki çekingenliği attı. Bu projeye özgüven kazandıklarını söyleyebiliriz.

Bu atölyeler hakkında hazırlanmış bir belgesel kamuoyuyla da paylaşılmıştır.<sup>8</sup>

### *Pandemi ve Gençlik Tiyatrosu*

Pandemi ve ağırlaşan ekonomik kriz nedeniyle gençlik tiyatrosu konsepti maddi altyapı anlamında işlevini büyük ölçüde kaybetti. Okullar özellikle ekonomik bunalım nedeniyle oyun organizasyonlarına devam edemiyor. Bu karanlık tablonun yanında elbette olumlu gelişmeler de yaşanıyor. Pandemi döneminde oyunların dijital sunumları organize edildi ve Molière Efendi online olarak bir okulda temsil edildi. Mardin Kültür Derneği işbirliği ve Sivil Toplum İçin Destek Vakfı'nın maddi desteği sayesinde Shakespeare<sup>9</sup> ve Molière<sup>10</sup> hakkında eğitim içeriği hazırlandı. Gençlerle online olarak buluşuldu ve iki adaptasyon üretildi: *Cimri*<sup>11</sup> ile *Romeo ve Juliet*.<sup>12</sup>

8 Tiyatro Hepimiz İçin / <https://www.youtube.com/watch?v=gNuR3FvO8A>

9 Dijital Tiyatro Eğitimi - Shakespeare (Trailer) / <https://www.youtube.com/watch?v=-F4A-jOKxİl0>

10 Moliere Çalışmaları Başlıyor / [https://www.youtube.com/watch?v=57OpU\\_\\_bHOI](https://www.youtube.com/watch?v=57OpU__bHOI)

11 Cimri / <https://www.youtube.com/watch?v=ojEV2cOOndU>

12 Romeo ve Juliet / <https://www.youtube.com/watch?v=mcs0F0fMINM&t=328s>

## Sonuç

*Molière Efendi* ve Gençlik Tiyatrosu deneyimi, daha sonraki gençlik tiyatrosu çalışmalarına kılavuzluk edecek önemli kazanımlara sahiptir. Gençlik tiyatrosu, gençlerin ilgi alanlarına ve dünyalarına hitap ederek onları düşünmeye teşvik etmekte, aynı zamanda onlara sanatsal bir deneyim sunmaktadır. Ayrıca, ekip ruhu ve grup kültürü, gençlerin tiyatro deneyimini daha da zenginleştirmekte ve onları tiyatro sanatına daha fazla bağlamaktadır.

Pandemi gibi zorlu dönemlerde bile üretimin devam etmesi, tiyatronun ne kadar önemli bir sanat dalı olduğunu göstermektedir. *Molière Efendi* ve Gençlik Tiyatrosu deneyimi, gençlerin sanatla buluşmasını teşvik eden ve onların düşünce dünyalarını zenginleştiren bir örnek olarak önemli bir yere sahiptir. Bu deneyim, gençlik tiyatrosunun önemini ve gücünü vurgulamakta ve bu alandaki çalışmaların devam etmesi gerektiğini göstermektedir.



*Cimri, çizgi roman estetiği içerisinde dijital mecraaya adapte edilmiştir.*



*Romeo ve Juliet*



*Molière'den Molyer'e: Osmanlı-Türkiye Sahnesinde Karşılaşmalar* kitabı, Molière'in 400. yaşı vesilesiyle İBB Atatürk Kitaplığı'nda 25 Mayıs-30 Eylül 2022 arasında gerçekleştirilen "İBB Arşivlerinde Molière'den Molyer'e" sergisinin ve sergiyle eşzamanlı yürütülen "Molière Konuşmaları" etkinliklerinin düşünsel hattında ilerlemektedir. Molière vesilesiyle süreklilikler ve kırılmalarla yüklü modernleşme hikâyemizi tiyatro tarihi aracılığıyla okumayı, 17. yüzyıldan 19. yüzyıla ve oradan günümüze uzanan, farklı tarihsellikleri, coğrafyaları kesen ortaklıkları görmeyi ve farklılıkları seçebilmeyi hedeflemektedir.