

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI (İSPANYOL DİLİ VE EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

LOPE DE VEGA TİYATROSUNDA TÜRKLER

Doktora Tezi

Ceren KARACA

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Ertuğrul ÖNALP

Ankara-2014

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI (İSPANYOL DİLİ VE EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

LOPE DE VEGA TİYATROSUNDA TÜRKLER

Doktora Tezi

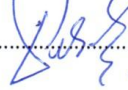
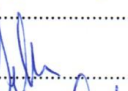
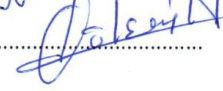
Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ertuğrul ÖNALP

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

Prof. Dr. Ertuğrul ÖNALP
Prof. Dr. Cengiz ERTEM
Prof. Dr. Mehmet Necati KUTLU
Prof. Dr. Şebnem ATAKAN
Yrd. Doç. Dr. Gülseren HALICI

İmzası

Yedek

Doç. Dr. Erkan YURTAYDIN
Prof. Dr. Tuna ERTEM




Tez Sınavı Tarihi ...30.9.2014.....

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(20/8/2014)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

Ceren Karaca

İmzası

KISALTMALAR

age. : Adı geçen eser.

agm. : Adı geçen makale.

bkz. : bakınız.

C. : cilt.

ev. : Çeviren.

İçindekiler

ÖNSÖZ	1
GİRİŞ	4
I. LOPE DE VEGA'DAN ÖNCEKİ ALTIN ÇAĞ METİNLERİNDE TÜRK İMGESİ.....	17
II. LOPE DE VEGA DÖNEMİNDE İSPANYA'DA TİYATRO.....	73
II. 1. Tiyatroya Genel Bir Bakış	73
II. 2. Lope de Vega döneminde Tiyatroda Türler	79
II.2.1. Tiyatro sokakta: <i>auto sacramental</i>	80
II. 2. 2. Tiyatroda alt bir tür: <i>entremés</i>	83
II. 2. 3. Lope'nin yeni oyun yazma sanatı: <i>comedia nueva</i>	90
II. 3. Lope de Vega'dan önce İspanyol Tiyatrosunda Türkler.....	111
III. LOPE DE VEGA TİYATROSUNDA TÜRKLER	121
III.1. <i>El Otomano Famoso</i>	130
III.2. <i>La Santa Liga</i>	143
III.3. <i>La Nueva victoria del Marqués de Santa Cruz</i>	158
III.4. <i>La doncella Teodor</i>	166
III.5. <i>Los Ponces de Barcelona</i>	175
III.6. <i>Ello dirá</i>	185
III.7. <i>Lo que hay que fiar del mundo</i>	195
SONUÇ	212
KAYNAKÇA	223
<u>ÖZET.....</u>	<u>238</u>
<u>ABSTRACT.....</u>	<u>239</u>

ÖNSÖZ

Ülkemizde neredeyse hiç tanınmayan İspanya'nın yetiştirdiği en önemli oyun yazarlarından biri olan Lope de Vega'nın Türklerle ilgili eserlerindeki Türk karakterlerin yapısını inceleyeceğimiz bu çalışmamız Türkiye'de bu yazarla ilgili yapılmış ilk doktora çalışmasıdır. Lope'nin ülkemizde sahnelenmiş tek oyunu olan *Los locos de Valencia* isimli oyunu *Çılgın Dünya* adıyla 1986-87 sezonunda Ankara Devlet Tiyatrosu, 2006 -2007 sezonunda ise İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları tarafından sahnelenmiştir. Yazarın Türkçeye çevrilen tek eseri olan *Olmedo Şövalyesi* adlı oyunu ise 2010 yılında İş Bankası Yayınları tarafından basılmıştır.

Lope de Vega'nın eserlerinde İspanya'nın ulusal değerlerine ve geleneklerine geniş yer vermesi onun Ulusal Tiyatro'nun kurucusu olarak kabul edilmesine yol açmıştır. Lope de Vega, tarihî olayları yeniden kurgulayarak kaleme aldığı tarihsel *comedialarında* ele aldığı Hristiyan-Müslüman çatışmasına eserlerinde Kuzey Afrika'daki Müslümanlar ve Türkler olmak üzere iki farklı düzlemde değinmiştir. Bu çalışmanın temelini Lope de Vega'nın tarihsel *comedialarında* Türklerin temsili oluşturmaktadır.

Barok dönem tiyatrosunun öncü isimlerinden Lope de Vega Tiyatrosunda Türk karakterlerin analizine odaklanan bu çalışmanın “**Lope de Vega'dan önce Altın Çağ metinlerinde Türk İmgesi**” başlıklı Birinci Bölümünde Türklerin Avrupa ve İspanya için ciddi bir tehdit olarak kabul edilmeye başladıkları XVI.

yüzyılda gelişen olaylara yer verilmiştir. Söz konusu olaylar ışığında Rönesans tarih yazarlarının metinlerinde Türkleri nasıl yansıttıklarına ve Avrupa'nın ve Hristiyanlığın karşısında nasıl konumlandıkları ele alınmıştır.

“Lope de Vega döneminde İspanya’da Tiyatro” başlıklı İkinci Bölüm, Barok dönemde İspanya’da tiyatroların yerini ve gelişimini konu alan **“Tiyatroya Genel Bir Bakış”**, *auto sacramental*, *entremes* ve *comedia nueva* gibi İspanyol yazarlar tarafından yaratılmış türlerin genel özelliklerinin incelendiği **“Lope de Vega döneminde Tiyatroda Türler”** ve İspanyol Tiyatrosunda Cervantes ile başlayan Türk karakterlerin bu yazar tarafından nasıl ele alındığına yer veren **“Lope de Vega’dan önce İspanyol Tiyatrosunda Türkler”** olmak üzere üç alt bölümden oluşmaktadır.

Çalışmanın **“Lope de Vega’nın Eserlerinde Türkler”** başlıklı Üçüncü Bölümünde ise Lope de Vega’nın tiyatro görüşü bağlamında, kalem aldığı eserlerinde yarattığı Türk karakterler incelenmiştir. Bu inceleme için, kişilik özellikleriyle ön plana çıkan ve oyunun bütününde anlamlı bir yere sahip olan Türk karakterlerin bulunduğu yedi eser seçilmiştir. Söz konusu bölümün alt başlıkları ise incelenen eserlerin isimlerinden oluşmaktadır.

Bu çalışma tek başına yola çıktığım ancak asla yalnız yürümediğim uzun ve zorlu bir sürecin ürünüdür. Öncelikle engin akademik bilgisi, hoşgörülü tavrı ve yapıcı eleştirileriyle bana her zaman destek olan ve bu çalışma için büyük emek harcayan danışmanım Prof. Dr. Ertuğrul Önalp’e şükranlarımı sunuyorum. Eşim Tufan Karaca’ya bu süreçte beni hiç yalnız bırakmadığı için teşekkür ediyorum. Oğlum Aki’ye ise ondan ayrı geçirdiğim bütün zamanları telafi edeceğime söz

veriyorum. Annemin, babamın ve kardeşimin desteği olmasaydı, bu çalışmanın bitmesi de mümkün olmazdı.

Çalışmada İşpanyolca ve İngilizce metinlerden yapılan çeviriler aksi belirtilmediği takdirde bana aittir. Latince metinlerin evirilerindeki yardımlarından dolayı Yrd. Doç. Çağatay’a Aşkit’e, Fransızca metinlerin evirilerindeki desteği için Arş. Gör. Doğanay Eryılmaz’a, metnin okunması ve düzeltilmesindeki katkıları ve nerileri için Yrd. Doç. Dr. Yasemin Altaylı’ya, Arş. Gör. Ertan Tağman’a ve Doç. Dr. Erkan Yurtaydın’a teşekkür ediyorum.

Son olarak çalışmalarımda fikirleriyle yolumu aydınlatan bütün arkadaşlarıma ve Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih –Coğrafya Fakültesi İşpanyol Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı ğretim ye ve elemanlarına sonsuz teşekkürler.

GİRİŞ

Bizans'ın son kalesi Kostantiniyye'nin 1453 yılında Türkler tarafından alınması Ortaçağ'ı noktalayan önemli bir tarihî olaydır. Bu tarihten aşağı yukarı yarım asır önce Batı dünyasında matbaanın icadı, insanların dünyaya karşı yeni bir bakış açısı kazanmasına neden olmuş ve tarihî olaylarla birlikte bilimdeki gelişmeler Rönesans'a zemin hazırlamıştır. Rönesans'ın başlangıç tarihi yazardan yazara, ülkeden ülkeye değişiklik gösterse de, çoğunlukla XV. yüzyılın ikinci yarısında tarihlenmektedir. İspanya için söz konusu tarih genellikle Katolik Hükümdarlar olarak anılan İşabel ve Fernando'nun tahta çıktıkları 1474 yılı kabul edilir. İspanya'da Barok dönem için de bir tarihlendirme yapmak çok zordur; bu zorluğun esas nedeni İspanya'daki sosyal ve tarihî gelişmelerin diğer ülkelerden farklı bir yol izlemesidir, İspanya'nın *sui generis* bünyesinden ötürü Rönesans ve Barok dönemleri diğer Avrupa ülkelerine göre farklı özelliklerle farklı bir seyir göstermiştir. İspanya'da sanat ve felsefe alanlarında hem nitelik hem de nicelik bakımından verimli bu dönem Rönesans ve Barok olmak üzere İspanyol Edebiyat tarihçileri tarafından "Altın Çağ" olarak adlandırılır.

"Altın Çağ" adıyla yapılan ilk atfa Valdeflores markisi Luis José Velázquez (1722-1772) tarafından yazılan ve 1754 yılında yayımlanan *Orígenes de la Poesía Castellana* (İspanyol Nazımının Kökenleri) isimli çalışmasında rastlıyoruz, fakat bu terim aslında XVI. yüzyılı nitelemek amacıyla "Altın Yüzyıl" olarak kullanılmıştır. İspanyol Rönesans ve Barok dönemlerini kapsayan bir şekilde Altın Çağ olarak adlandırılması ilk kez Amerikalı araştırmacı George Ticknor'un 1849 tarihli *History*

of Spanish Literature adlı çalışmasında görülmektedir. İspanyol Altın Çağının başlangıç ve bitiş tarihleri üzerinde tam bir mutabakat sağlanamamış olmasına karşın, en fazla kabul gören görüşü benimseyecek olursak, Altın Çağ Amerika'nın keşfedildiği 1492 yılından, Calderón de la Barca'nın öldüğü 1681 yılına kadar devam eden, yaklaşık iki yüz yıllık bir zaman dilimidir.

Bu uzun dönemde Velázquez, El Greco ve Murillo gibi ressamalar, Garcilaso de la Vega, Santa Teresa de Jesús, Góngora, Quevedo ve Miguel de Cervantes gibi şairler ve yazarlar, Lope de Vega, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Guillén Castro, Tirso de Molina ve Pedro Calderón de la Barca gibi önemli oyun yazarları yetişmiştir. Özellikle bu oyun yazarları İspanyol tiyatrosunda bir kanon oluşturmuşlar ve sonraki nesillere bu geleneği ve birikimi aktarmışlardır.

Lope de Vega ve arkadaşlarının damgasını vurduğu Barok dönem tiyatrosu, İspanyol tiyatro tarihinin en verimli dönemidir. Sınırsız bir enerjiyle yazan Lope de Vega'nın oyunlarının sayısının 1800'ü aştığı tahmin edilmektedir. Bu sayıya soneleri, *autoları* ve düz yazıları da eklenince 2000'in üzerinde eser verdiği anlaşılmaktadır. Cervantes, 1615 yılında yayınlanan *Ocho Comedias y Ocho Entremeses nuevos nunca representados* (Sahnelenmemiş Sekiz Yeni Komedy ve Sekiz Ara-Oyun) eserinin önsözünde Lope de Vega'nın üretkenliğine ve başarısına hayranlık duyduğunu ve eşsiz bir tiyatro dehasına sahip olduğunu şu sözlerle vurgulamıştır:

“...sonra doğa canavarı¹ büyük Lope de Vega çıktı ortaya ve komedya krallığını ele geçirdi. Bütün oyuncular kendi boyunduruğu ve idaresi altına aldı; dünyayı uyumlu, neşeli ve akla uygun komedyalarla doldurdu. Bunların sayısı o denli fazla ki, neredeyse on bin sayfayı doldurur. Daha da önemlisi yazdığı komedyaların temsil edildiğini gördü ya da en azından temsil edildiğini duydu. Bazı yazarlar, ki bunların sayısı oldukça fazladır, onun ulaştığı başarıya ulaşmak istedilerse de hepsinin yazdıkları onun tek başına yazdıklarının yarısı bile etmez.” (Cervantes, 2005:47)

İspanya’da *Comedia nueva* (yeni komedya) olarak adlandırılan yeni bir türün yaratıcısı ve Ulusal Tiyatronun kurucusu olarak kabul edilen Lope de Vega’nın tiyatrosu seyircinin beğenisi ön planda tutan bir yapıya sahiptir. İspanyol geleneklerine ve yaşayışına eserlerinde geniş yer veren Lope de Vega sayesinde İspanyol Tiyatrosu ulusal niteliğe kavuşmuştur. Lope’nin eserlerinde İspanyolluğu yüceltmesi, seyircinin beğenisini kazanacak oyunlar kaleme alması gibi unsurlar ona döneminde bir önder niteliği kazandırmıştır. Ancak söz konusu önderlik başkaları tarafından bahsedilmemiş, Lope de Vega ulusal ruhu kullanarak elde ettiği şöhretin de etkisiyle bu görevi kendi gayretiyle elde etmiştir (Ticknor: 1849: 166).

Lope de Vega tiyatroyu geniş halk kitlelerine ulaştırmak için bir araç olarak kullanmış ve kendi milletinin değerlerini, geleneğini halka benimsetmek için tarihî olayları ve kişileri kullanarak, İspanyol toplumunun kendi kimliğini inşasında önemli bir rol oynamıştır. Bu sebeple Lope de Vega’nın tiyatro eserleri İspanyol toplumunun sorunlarını, geleneklerini, tarihini, birliğini ve hatta üstünlüğünü vurgulayan bir

¹ Cervantes burada esasen tabiat harikası olarak Türkçeye çevirilebilecek olan “monstruo de la naturaleza” tabirini kullanmaktadır.

niteliğe sahiptir². Lope de Vega'nın o dönemde bir nevi kitle iletişim aracına dönüşmüş olan tiyatro eserlerini yazarken böyle bir amaç gütmesi tesadüf değildir. Lope de Vega'nın asıl amacı resmî bir İspanyol kimliği oluşturma arzusundan ziyade, gelir kaynağı olan halkta millî duygular uyandırmak ve kendisine destek olan devletin üst kademelerindeki görevlileri memnun etmektir.

XVI. yüzyılda Latince'nin önemini kaybetmesi, metinlerin İspanyolca basılmaya başlaması, Reform karşıtı hareket, İspanya'da millî duyguların ve geleneklerin önem kazanmasına ve gayriresmî bir İspanyol kimliğinin oluşmasına neden olmuştur. Esasen İspanya'da gayriresmî bir kimliğin inşa edilmesi sürecinde, İber yarımadasında siyasî birliğin sağlanmasının önemi büyüktür. Katolik Hükümdarların tahta çıkmalarının ve İspanyol Engizisyonunun kurulmasının ardından sağlanan siyasî birliğin gereklerinden bir tanesi de geçmişe bir perde çekmek ve *convivencia* dönemini yok saymak olmuştur. Katolik Kralların tahta çıkmasından 400 yıl sonra 1882 yılında Ernest Renan'ın *Bir millet nedir?* başlıklı konuşmasında “millet olmanın ana etkeninin unutmak” olduğuna vurgu yapmıştır. Her ne kadar burada bir milletten söz etmek olanaksız olsa da, üç semavi dinin aynı topraklarda barış içinde yaşayabildiği bir dönemi unutmak, İspanyolların kendi kimliklerini oluşturmada ana bir etken olmuştur. Ancak bir hususu belirtmekte fayda görüyoruz; bu, bir millet olma çabasından ziyade, İber yarımadasında yaşayan ve hayalî bir bağla birbirine bağlanan bir Hristiyan cemaat olma ve oluşturma çabasıdır.

² Lope de Vega'nın İspanya'da ulusal bilinci tiyatro aracılığıyla oluşturmaya ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Veronika Ryjik (2011) *Lope de Vega en la Invención de España*. Tamesis: Woodbridge.

Aragon ve Kastilya tahtlarının varisleri II. Fernando ve I. Isabel'in 1469 yılında evlenmeleriyle İspanya'da birliğin sağlanması ve güçlü bir Hristiyan krallığının kurulması arzusu hâkim olmuştur. Onbeşinci yüzyılın son çeyreğinden Onaltıncı yüzyıl başına kadar, *Reconquista* (Yeniden Fetih) hareketiyle İber yarımadasında hızlı, derin ve kanlı bir “temizlik” yapılmıştır. Öncelikle Müslümanların hâkimiyetinde olan bölgeler ele geçirilmiş, ardından Yahudiler yarımadaadan gönderilmiştir. Hükümdarların yaptıkları bu etnik ve dinî temizlik özellikle Katolik dünyasınca takdirle karşılanmış ve Papa VI. Alexander³, 1496 yılında yayınladığı bir papalık fermarıyla bu iki kralın evliliğine kutsal bir nitelik kazandırarak onları “Katolik Hükümdarlar” olarak adlandırmıştır (García de Cortázar; González Vesga, 1995:241).

Katolik olmayan unsurların İber yarımadasından temizlenmesi, ötekilerin ortaklık içinde yaşamasından meydana gelmiş bir toplumun karşısına ortak bir öteki'nin çıkarılmasına neden olmuştur. Granada'nın fethiyle Müslüman istilacıların yarımadaadan kovulması, bazı yeni ortak düşmanların aranmasına sebep olmuştur. Yarımada içinde yeni Hristiyanlar, Çingeneler ve siyahlar gibi ötekileştirmeler yapılırken, yarımada dışında genişleyen topraklar sebebiyle durum biraz daha karmaşık hale gelmiştir. Bu durum kolektif imgelemde “öteki” imgesinin çeşitlenmesine yol açmıştır (Ryjik, 2011:169-170). Dinî karşıtlığa dayanan öteki, yarımada içinde zaman zaman Yahudi⁴ olarak resmedilse de, yarımada dışında bu

³ Asıl adı Roderic de Borja(1431-1530) olan Papa VI. Aleksander (214 numaralı Papa) 1492 -1503 yılları arasında Katolik dünyasının dini liderliğini yapmıştır.

⁴ Yarımada içindeki “öteki” figürü kimi zaman Yahudileri kimi zamanda yeni Hristiyanları kapsıyordu. Konuyla ilgili bilgi için bkz. Mukadder Yayıcıoğlu (2010). “İspanyol Edebiyatında Antikahramanlar ve Kimlik (Eski Hristiyan/Yeni Hristiyan) Sorunsalı” T.C. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü. III. Uluslar arası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi 18- 20 Mart 2009. Ed. Ali Gültekin. Eskişehir : Eskişehir Osmangazi

terimle kastedilen çoğunlukla Müslüman/Türk'tür. Bu bağlamda kurulan karşıtlık da Müslüman- Hristiyan diyalektiği üzerine kurulmalıdır.

“Ötekileştirmek” toplumsal olarak inşa edilen bir ideolojiyi doğallaştırmayı ve normalleştirmeyi amaçlamaktadır. Söz konusu ideolojiyi “öteki olmayan” toplumun katmanlarına benimsetmeye çalışmaktır.

Ötekileştirmek bir anlamda bizden olmayanı işaretlemek demektir. Bu süreçte “ötekileştiren” kendini daha üst bir seviyeye yerleştirmektedir. O kural koyucudur, işaretlenmemiş olandır, içinde yaşadığı toplumun aslî unsurudur. “Ötekileştiren” ötekiyi kendinden daha aşağılık bir konuma yerleştirirken, kendi kimliğini de sosyal olarak inşa etmekte ve söz konusu inşa sürecinde de bazı sınırlar koymaktadır. Bu sınırlar ister gerçek ister kavramsal olsunlar “ötekileştiren”le “öteki” arasındaki çizgi belirlemeye, “ötekileştiren”in gücünü yaratmaya, korumaya ve kontrol etmeye yaramaktadır.

Bu bağlamda, İspanyolların kendi benliklerini ve birliklerini oluşturmak için ihtiyaç duydukları öteki, burunlarının dibine kadar gelmiş ve onları donanmasıyla sürekli bir şekilde taciz eden Osmanlı İmparatorluğu'ndan başkası değildir. Müslüman/Türk kimi zaman olumsuz bir şekilde (şehvete düşkünlük, onursuzluk gibi) resmedilirken karşısına onurlu, Tanrı'ya bağlı Hristiyanlar yerleştirilmiştir, kimi zaman da olumlu yönleriyle (güçlü, iyi savaşçı gibi) ön plana çıkmışlardır: bu

Üniversitesi Basımevi: 617-632; (2011). “Akdeniz Canavarı Cervantes, La Gran Sultana ve “Osmanlı İspanyol” “Olmak ya da Olmamak” (Dramaturjik Çözümleme)” İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi. Sayı 16 <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iutiyatro/article/view/1023011423/1023010684>[12.10.2013]
Veronica Ryjik 179-90. Yarımada dışındaki “öteki” ise Müslüman/ türk ve Amerika yerlileri kapsıyordu. Ancak Türklerin aksine, Amerika yerlilerinin İspanya'ya bir tehdit oluşturması mümkün değildi. Lope de Vega'nın Amerika temalı dramalarının incelemesi için bkz. Veronica Ryjik, a.g.e 190-215.

olumlu yönler aslında ötekinin becerilerinden ziyade kendi becerilerinin ötekinden üstün olduğunu ispatlama arzusundan kaynaklanmaktadır.

Edward Said, *Şarkiyatçılık* isimli çalışmasında Batı'nın Doğu'yu kendi tahayyülünde inşa ettiğini savunmuştur. Said'e göre Doğu, Avrupa'nın (ya da Batının) kendi imgelemine, düşüncesini ve kimliğini oluşturmada kilit bir rol üstlenmiştir. Avrupa'ya ait olmayan vasıflar Doğu'ya atfedilmiş ve böylece medeni bir Avrupa/Batı kimliği oluşturulmuştur. Said'in çalışmasında Batı'nın/Avrupa'nın kendini Doğu'dan ya da Avrupalı olmayan toplumlardan ve kültürlerden sadece farklı değil aynı zamanda üstün de gördüğü belirtilmektedir. Bu da genel kabul görmüş ve egemen bir kanı olarak kabul edilmiştir. Batı kültürünün, özellikle Avrupa'nın, kendini tanımlamasında “Şark”ın önemine vurgu yapan Said'e göre Şark Avrupa'nın kültürel rakibi, aynı zamanda da sık sık başvurduğu bir öteki imgesidir. Avrupa kendi kimliğini oluştururken, Şark'ın karşısında bir yer belirler, böylece Şark'a atfedilen özellikler, Avrupa'nın karşıt imgeleri, düşünceleri, kimliği olarak ortaya çıkar (Said, 2004:11). Batı ile Doğu arasındaki ayrım, Batı'nın tamamının homojen bir bütün olarak kabul edilerek, karşısına yerleştirilen Doğu'nun heterojen yapısını dikkate almadan sadece Batı'dan farklı olduğu için aynı olarak temsil edilmesidir.

“Öteki”nin inşa edilmesine yönelik çalışmalar çoğunlukla milliyetçilik tohumlarının atıldığı Fransız Devrimi sonrasına odaklanmışlardır. Ancak yukarıda da vurgulandığı gibi, İspanya, *convivencia* dönemi sonrasında Yarımada'da birliğin sağlanması için çeşitli yollar izlemiştir ve izlenen bu yollardan biri de ortak düşman

kabul edilen Müslümanların karşısına muhayyel bir cemaatin yerleştirilmesi olmuştur.

Öteki olma kavramının özündeki değişkenlik yeni şartlara uyum sağlamayı ve sürekli bir evrim içinde olmayı gerektirmektedir ve öteki gücünü işte bu değişkenlikten almaktadır. Bu bağlamda Altın Çağ’da Türklerle ilgili eserlerde bu değişkenlik Türklerin çeşitli zaaflarıyla temsil edilmelerine sebep olmuştur. Türkler zalim, tamahkâr ve kibirli olmalarının yanı sıra cesur ve yiğit savaşçılardır. Gerçeklikten uzak bir yapıda çizilen Türkler, yazarların hayal gücünde yarattıkları ötekiyi temsil ederken, onları tek tipleştirilmekte ve farklılıkları göz ardı edilmektedir. Öteki figürünün ötekileştirenle kurduğu bu “fantezi”ye dayalı ilişkide asıl rahatsızlık veren unsur, ötekinin “ötekileştiren” onu görmediği zamanlarda neler yaptığına, ona karşı komplolar kuruyor olabileceğine ilişkin ötekileştirenin hayalleridir (Zizek, 1996: 74). Bu sebeple Türk tehdidinin azalmaya başladığı XVII. yüzyılda bile, Türklerle ilgili eserler verilmiş, bu tehdidin canlı tutulması sağlanmıştır. Yazarların hayallerinde canlandırdıkları Türklerin, İspanya kıyılarını ele geçirmek için planlar yaptıkları düşüncesinin altında Türk korsanların yarımada kıyılarına saldırılarının devam etmesi de bulunmaktadır. Öte yandan Kudüs’ün ve İstanbul’un Türklerin hâkimiyetinde olması da İspanya’da Türk korkusunun yerleşmesinde önemli bir yere sahiptir.

Bu çalışmamızın odak noktasını gayriresmî bir İspanyol kimliğinin oluşmasında, XVI. yüzyılda İspanya’da oluşturulan Türk imgesi vasıtasıyla Lope de Vega’nın eserlerinde bir “öteki” olarak Türklerin inşa edilmesi tezi oluşturmaktadır. Bu süreci gayriresmî olarak adlandırmamızın sebebi, “resmî” bir kimlik oluşturma

süreci olmamasıdır, her şeyden bu kimliği oluşturma çabasına devlet karışmamıştır. Söz konusu süreçte daha ziyade muhayyel bir Hristiyan-İspanyol kardeşlik kimliğini oluşturmak söz konusudur. Bu muhayyel kardeşliğin birincil bağı Hristiyan kimliğinin bağladığı bağıdır, İspanyolluk ise ikinci sırada bulunmasının yanı sıra bir milliyetçilik söylemini değil yarımada da yaşayanları ve Kastilya – Aragon krallığının tebaasını bağlamaktadır. Bu muhayyel kardeşliğin birbirine sıkıca bağlanabilmesi için başvuru olan yöntem ise mutlak rejimlerin sık başvurdukları yollardan biri olan korkunun inşa edilmesidir ve bu korkunun vücut bulmuş hali ise Akdeniz’in diğer ucundan Kuzey Afrika kıyılarına kadar uzanan bir coğrafyada hüküm süren Müslüman-Türklerdir.

Barok dönem yazarlarının eserlerinde sıkça yer verdikleri Türkler, bu yazarların korkularının bir dışavurumu olmanın yanı sıra, aynı zamanda Türklere duyulan merakın da bir sonucudur. XVII. yüzyılda İspanya’nın içinde bulunduğu iç karartıcı tablodan bir kaçış olarak geçmişe dönmeyi tercih eden yazarlar için Türklere karşı kazanılmış zaferleri konu alan eserler halkın Türklere olan korkusunu hem hafifletmeye çalışmış hem de halka millî duyguların aşılmasına sebep olmuştur.

Yazarların geçmişe dönmelerindeki en büyük neden söz konusu dönemde İspanya’nın gerek ekonomik, gerekse toplumsal açıdan büyük çalkantılar yaşamasıdır. III. Felipe’nin 1609 yılında yarımada da bulunan *morisco*⁵ları kovması ülke ekonomisini istikrarsızlığa sürüklemiştir. 1618 yılında başlayan ve 1648 yılında imzalanan Westfalia Barışıyla son bulan ve İspanya’nın büyük oranda toprak ve

⁵ XV. yüzyılda Katolik Hükümdarların zoruyla yarımada da kalabilmek için zorla vaftiz edilerek Hristiyan olan Müslümanlar.

insan kaybıyla sonuçlanan Otuz Yıl Savaşları da hem III. Felipe dönemini hem de IV. Felipe dönemini derinden etkilemiştir.

II. Felipe döneminde başlayan ekonomik istikrasızlık, III. Felipe döneminde İspanya ekonomisinin büyük buhranlarla karşı karşıya kalmasıyla İspanyol ekonomisi de refahtan iflasa doğru bir seyir göstermiştir. Halkın yoksulluk içinde yaşamasının önemli nedenlerinden biri olan fiyatların artışının temelinde Amerika'dan gelen maden miktarının, yarımadada üretilen mal ve hizmetlerden daha hızlı artması bulunmaktadır (Sander, 2009 :93). Örnek olarak, 1595 yılında Endülüs buğdayının *fanega*⁶ başına fiyatı 430 *maravedi*⁷ iken bu fiyat 1598'de 1401 *maravedi*ye yükselmiştir (Vilar,1966:114). Fiyatlardaki bu hızlı artış, toplumun alt katmanlarından huzursuzluğa yol açmış ve İspanya'da Yönetici sınıfın Amerika'dan gelen kaynakları değerlendirmede başarısız bir politika izlemesi ve ekonomiyi geliştirecek "yatırım"lara önem vermemesi bu fiyat artışını daha da körüklemiştir. Kraliyetin, madenlerin ülkesine girmesi için çeşitli önlemler alarak ticareti düzenlemesi gerekirken, bu konuda gerekli adımların atılmasında gecikilmesi İspanya'da istikrarsız bir ekonomiye ve ardı ardına gelen iflaslara neden olmuştur.

İspanya'nın içinde bulunduğu ekonomik ve siyasî durum ülke nüfusunda da çeşitli değişikliklere sebep olmuştur. Katolik Hükümdarlar döneminde 10 milyon civarında olan İspanya nüfusu, XVII. yüzyıla gelindiğinde, savaşlar, salgın hastalıklar, Amerika kıtasına göç ve Yahudilerin ve Müslümanların yarımadadan kovulmasıyla %25 oranında bir kayba maruz kalmıştır (Regla Campistol,1969: 315). Nüfustaki bu düşüş işgücünün azalmasına neden olmuş, feodal düşünceyle hareket

⁶ Bir birimi 55,5 kiloya denk gelen bir ölçü birimi.

⁷ Dönemin İspanya'sında kullanılan değeri düşük bakır para birimi.

eden Kastilya Krallığı yeni gelişen burjuvanın isteklerini karşılayamadığı gibi, ücret karşılığı çalışmaya başlayan işçilerle ilgili de herhangi bir önlem alamamıştır. XVII. yüzyılda yeni ortaya çıkmaya başlayan Kapitalizm, ticaretin gelişmesinde, fiyatların artmasında, burjuva sınıfın ve ulus-devletlerin ortaya çıkmasında önemli bir rol oynarken, İspanya çağın gerisinde kalmış ve gerekli düzenlemeleri yapmakta gecikmiştir⁸.

XVII. yüzyılda yaşanan ekonomik krizler İspanya genelinde umutsuzluğa ve karamsarlığa neden olmuştur. İçinde yaşadıkları dönemin zor şartlarından kaçmak için dönemin sanatçıları Rönesans'ın da etkisiyle kendi kimliklerine sıkı sıkıya bağlanmış ve eserleriyle halka umut vermeyi hedeflemişlerdir. İspanya'nın Ortaçağ halk kahramanlarına ve özellikle Katolik Krallara ve Şariken'e büyük hayranlık besleyen yazarlar, İspanyol halkını bu isimlerle yeniden buluştururken, söz konusu kişileri de kendi hayal güçleri doğrultusunda yeniden yapılandırmışlardır.

Barok dönem yazarları eserlerinde İspanyolluğa yaptıkları vurgunun yanı sıra Katolik değerler de büyük önem taşımaktaydı. Eserlerini bir ahlakî ders verme amacıyla kaleme alan yazarlar için Hıristiyan, özellikle Katolik öğretisi temel alınmaktaydı. Dönemin İspanya'sındaki din adamlarından oluşan Ruhban sınıfın en önemli güç kaynağı olan Engizisyon her alanda söz hakkı olan bir kurumdur. 1478 yılında Katolik Hükümdarlar tarafından Ortaçağ'da doğrudan Papa'ya bağlı olan Engizisyon kaldırılarak yerine doğrudan İspanyol monarşisine bağlı İspanyol Engizisyonu kurulmuş ve Protestanlığın da etkisiyle hemen her alanda baskı

⁸ İspanya'da XVII. yüzyıl başında ekonominin gelişmesiyle ilgili ayrıntılı bilgi için Vilar, a.g.e; E.J. Hamilton, *American Treasure and the Price Revolution in Spain*. Avrupa'da aynı dönemdeki ekonomik gelişmelerle ilgili bkz. Eric Hobsbawm, *The General Crisis of the European Economy in the 17th Century*.

kurulmasına ve Katolikliğin yüceltilmesi için büyük çabalar harcanmasına neden olmuştur.

XVI. yüzyıl boyunca Engizisyon tarafından uygulanan baskı ve sansür edebiyat alanında da bazı kitapların ya da yazarların yasaklanmasıyla kendini göstermiştir. 1559 yılında Engizisyon başkanı Fernando de Valdes tarafından kralın arzusuyla yeniden düzenlenen ve 700 kitabı içeren *Índice de libros prohibidos*'un amacı Katolik mezhebi için zararlı olduğu düşünülen kitapların yasaklanarak İspanya'ya girmesini engellemektir. XVI. yüzyılın sonuna doğru İspanya'da yasaklı kitaplar listesinin sayısı 2315'e ulaşmıştır. Bunların %70'den fazlası Latince yazılmış kitaplardır, ardından %17'lik bir oranla başka dillerde yazılmış kitaplar geliyordu. İspanyolca yazılmış kitaplar ise %8 civarında bir oranla en alt sırada bulunmaktaydı. 1583'te yayımlanan listede Rabelais, Pedro Abelardo, Savonarola, Jean Bodin, Machiavelli, Juan Luis Vives, Marsilio de Padua, Ludovico Ariosto, Dante ve Thomas More'un isimleri yer almaktaydı (Kamen, 2011:114).

Böylece XVI. yüzyıl boyunca Erasmusculuk'un etkisiyle hoşgörüye dayanan bir sanat ve toplum idealiyle sahip olan İspanya, gerek Engizisyon'un güç kazanması ve Erasmus gibi hümanistlerin eserlerinin yasaklanmasıyla gerekse içinde bulunulan siyasî ve ekonomik koşullar sebebiyle Barok dönemde daha baskı altında bir toplum ve daha karanlık bir sanat ile karşı karşıya kalmıştır.

Böyle bir dönemde eserlerini kaleme alan Lope de Vega oyunlarında İspanyol geleneklerine ve toplumuna yer vermenin yanı sıra İspanyol kraliyetinin ve Katolikliğin yüceltilmesini amaçlamıştır. Kraliyetin kazandığı zaferler, Amerika'daki

misyonerlik faaliyetleri, İspanyol toplumunun yaşadığı zorluklar ve sınıfa dayalı toplum yapısı Lope'nin eserlerinde ele aldığı konulardan bazılarıdır.

I. Lope de Vega’da önce Altın Çağ metinlerinde Türk imgesi

Osmanlı – İspanyol mücadelesinin en yoğun yaşandığı dönem olan XVI. yüzyılda, Akdeniz’in iki ayrı ucunda en görkemli dönemlerini yaşayan bu iki devlet ve bu devletlerin başında iki genç hükümdar bulunmaktaydı: Kanuni Sultan Süleyman (1520- 1566) ve V. Carlos (1516-1558); Türkçe’de bilinen adıyla Şarlken ya da İspanyolların I.Carlos’u. Sultan Süleyman’ın ve Şarlken’in Akdeniz’e ve Dünya’ya hâkim olma emelleri yaklaşık 40 yıl süren bir çekişmeye sebep olacak ve bu mücadele tarihi şekillendirecektir. Sultan Süleyman’ın 1520 yılında henüz 26 yaşında tahta çıkmasıyla Osmanlı İmparatorluğu, Sultan Süleyman’ın hüküm sürdüğü 46 yıl boyunca en parlak dönemini, her alanda Altın Çağı’nı yaşayacaktır. Diğer yandan 1516 yılında İspanya’da I. Carlos adıyla taç giyecek olan Şarlken, Sultan Süleyman’ın tahta çıktığı 1520 yılında dedesi I. Maximilian’ın vefatıyla Almanya İmparatoru olacak ve 1530 yılında Kutsal Roma Cermen imparatoru V. Carlos olarak anılmaya başlanacaktır. Aynı şekilde Şarlken’in İspanya’da hüküm sürdüğü 38 yıl da İspanyol Altın Çağı’nın en önemli dönemine tekabül edecektir.

Osmanlı ve İspanya İmparatorluklarının tarihine göz atıldığında, iki imparatorluğun bir takım benzerliklere sahip olduğu göze çarpmaktadır. Hemen hemen aynı tarihlerde (M.S. II. yüzyıl) Büyük Roma İmparatorluğu’nun egemenliğinde olan Anadolu’da ve İber yarımadasında, XIV. yüzyılda güçlenen iki devlet karşısında eski gücünü kaybetmiş ve parçalanmaya yüz tutmuş iki siyasî güç dikkati çekmektedir: Anadolu’da Doğu Roma İmparatorluğu’nun mirasçısı Bizans; İber yarımadasında ise Endülüs Emevi Devleti’nin varisi Gırnata Beniahmer Devleti bulunmaktadır. Müslüman Osmanlı Devleti Hıristiyan Bizans’a karşı mücadele

ederken, Hristiyan İspanya da yarımadaadaki Müslüman varlığını yok etmeye ve birliğini sağlamaya çalışmaktadır. Arıkan'ın belirttiği gibi Osmanlı için Bizans'a karşı yürütülen bu savaş bir gaza- cihat gayesi taşımakta, İspanyollar için Müslümanlara karşı Haçlı ruhuyla yürütülen mücadele (*Reconquista* hareketi) yarımadaadaki Müslüman varlığını yok etmeyi amaçlamaktadır (Arıkan, 1965: 239-40).

Ancak bir takım münferit olaylar dışında Osmanlı'nın ve İspanya'nın birbirleriyle esas karşılaşmaları XVI. yüzyılda gerçekleşmiş ve İspanyollar Osmanlı'yı bu dönemde yazılan metinlerden tanımışlardır. XVI. yüzyıl boyunca gerek İspanya'da gerekse Avrupa'da Türklerle ilgili kaleme alınan metinlerden bazıları Türklerin kökeniyle ilgili çeşitli savlar ortaya atarken, bazıları da olayları kronolojik olarak sıralayarak Türklere karşı yapılan mücadeleleri, nesnellikten uzak bir şekilde kendi bakış açılarından aktarmışlardır. Tarihsel olaylara genellikle sadık kalan metinlere bir göz attığımızda, bu metinleri kaleme alanların Türklerin hamurunu tekrar yoğurup yeni bir biçim verme ve mümkün olabildiğince onlar hakkında olumsuz bir imaj yansıtma çabası içinde olduklarını görmekteyiz.

Söz konusu dönemde İspanya'da Türkler Hristiyanlık için bir tehdit, bir “düşman” olarak yansıtılmıştır, ama bu durum sadece İspanya için geçerli değildir, incelenen metinlerden Türklerin tüm Avrupa'nın karşısına bir “öteki” olarak yerleştirildiği görülmektedir. Avrupa'nın içlerine, hatta Almanya'nın kapısı sayılabilecek Viyana'ya kadar gelen Türklerin, Avrupa'da aldıkları bütün topraklara karşın, meşruiyeti daima bir tartışma konusu olmuştur. Asla Avrupa'nın bir parçası olarak kabul edilmeyen Türklere karşı böyle bir tutumun içinde olunmasının en

önemli sebebi şüphesiz din farklılığıdır. Bu sebeple dönemin metinlerinde Avrupa devletleri Hristiyanlığın bir parçası olarak kabul edildikleri için “biz” olarak nitelendirilmekte, cemaat vurgusu özellikle önem kazanmaktadır. Bu cemaat düşüncesiyle hareket eden Avrupalılar için Türkler neredeyse bütün Müslümanları kapsayacak şekilde Hristiyanlığın karşısına bir “düşman” olarak yerleştirilmektedir.

Türlere karşı böyle bir bakış açısının oluşmasında vakayinameler, çeşitli elçilerin ve devlet yetkililerinin düzenlediği sefaretnameler, raporlar, seyahatnameler ve edebi metinler önemli bir yere sahiptir. Türklerle ilgili kurgusal olmayan metinlerin çoğunlukla Şarlken döneminde yazılmış olduklarını görmekteyiz. Daha sonraki dönemlerde ise bilgi eksikliğini gidermek amacıyla, diğer Avrupa ülkelerinde Türkler hakkında yazılmış metinler İspanyolca’ya çevrilmiş ya da bu nitelikteki metinlerden derlemeler yapılmıştır (Fernández Lanza, 2008: 97).

Şarlken’in, saltanatı sırasında Osmanlı’yı hedef alan geniş ve sistematik bir istihbarat ağı kurduğu bilinmektedir. Bu istihbarat şebekesi Osmanlı’ya ilişkin geniş ve ayrıntılı bilgilerin İspanyol hükümdara ilk elden ulaşmasını sağlamaktaydı. İtalya’da Roma, Venedik, Cenova büyükelçilikleri ile Paris, Viyana, Londra ve Lizbon büyükelçilikleri Osmanlılarla ilgili bilgileri toplayıp, hükümdara aktaran önemli kurumlar arasında yer almaktaydı. Bunun yanı sıra, Şarlken, Osmanlılarla ilgili istihbaratı Avusturya arşidükü ve kardeşi Ferdinand’ın mektuplarından da elde etmekteydi. Ferdinand’ın elçilerini Osmanlı topraklarına gönderdiği ve bunların raporlarını Şarlken’e de ilettiği bilinmektedir (Kumrular, 2008: 31-9). Söz konusu elçi mektuplarından en önemlisi 1554 yılında Ferdinand tarafından İstanbul’a elçi olarak gönderilen Ogier Ghiselin de Busbecq’e ait mektuplardır. Busbecq söz konusu

mektuplarında sadece Osmanlı idari ve askeri yapısına değinmekle kalmamış, Osmanlı topraklarında yetişen bitkilere, yaşayan hayvanlara ve Osmanlı sosyal hayatına da ayrıntılı bir şekilde yer vermiştir.

İspanyolların Türkler hakkında bilgi sahibi olmalarını sağlayan bir diğer unsur ise İspanyolca *aviso* adı verilen, bir ölçüde istihbarat gayesiyle gönderilen yazılardı. Türkçeye “haber” olarak çevirebileceğimiz *avisolar* mektup ya da sefaret raporları şeklinde olabiliyorlardı. Bazen edebi bir metin, bazen de bir kâtibe dikte ettirilmiş tanıklık belgesi şeklinde karşımıza çıkabilirlerdi. Tutarlı bir *aviso*’nun esasen gerçeğe sadık bir rapor olması gerekirdi ve şüpheli durumlarda bilginin doğruluğu başka *aviso*’larla da karşılaştırılabilirdi. Bunlar krala casuslar vasıtasıyla iletilir, bazı hallerde ise kral naiplerine, elçilerine veya valilere ulaştırılabilirlerdi (Sola, 2006:65).

XVI. yüzyılda İspanya’da yazılı metinlerde oluşturulan Türk imgesine geçmeden önce söz konusu dönemden önceki metinlerde Türklere nasıl yer verildiğine değinmek yerinde olacaktır. İspanyol kaynaklarında ilk kez ne zaman Türk adının geçtiğini tespit etmek zor olmakla birlikte, tarihte Türklerle İspanyolların ilk karşılaşmalarının Haçlı seferlerine katılan az sayıdaki İspanyol askerinin Anadolu’ya gelmeleriyle gerçekleştiği düşünülmektedir (Önalp, 2011:13).

Tarihte İspanyollarla Türkler arasında yapılan ilk savaşlar ise, XIV. yüzyılın başlarında Türklerle mücadele eden Bizans imparatoru Andronikos Paleologos’un,

*almogavar*⁹ adı verilen paralı askerlerden oluşan Büyük Katalan Birliğini, Konstantinopolis'e davet etmesiyle gerçekleştiği bilinmektedir.

XIV. yüzyılın başlarında Roger de Flor komutasındaki bu Katalan/Aragon İspanyol askerî birliği, öncelikle Bizans imparatoruna Türklere karşı yürüttüğü mücadelede yardım etmiş, ancak daha sonra yaşanan anlaşmazlık sonucunda haklarını alamadıkları için Bizans'a karşı ayaklanmışlardır. Bu arada komutanları Roger de Flor'un Bizanslılar tarafından öldürülmesi üzerine Türklerle ittifak yapmışlardır. Moncada, o dönemde Gelibolu'ya 2000 Türk piyadesinin geldiğini ve yanlarında çocuklarının, eşlerinin ve atlarının olduğunu ifade etmektedir (Moncada, 1882: 68). Moncada'ya göre Katalanların bu işbirliği gerek eski gerekse yeni tarihçiler tarafından Hristiyanlığın düşmanlarıyla yapılan böyle bir ittifakın Bizans'a yapılan bu görkemli seferin adını lekelemesi ve “güçlü” ve “cesur” bir ulus olan Türklere Avrupa'nın kapılarını açması sebebiyle hoş karşılanmamıştır (Moncada, 1882: 68). Böylece Avrupa'nın gözde kentlerinden biri olan Atina'yı Türklerin yardımıyla alan Katalanlar burada bir Katalan Dukalığı kurmuşlardır (Muntaner, 2000: 482). Atina'daki Katalan hâkimiyeti 1388 yılına kadar devam etmiş, bu süre zarfında Katalanlar Türklerle dostça ilişkiler sürdürmüş ve 1369 yılında I. Murad ile ittifak kurmuşlardır (Arıkan, 1965: 241).

Moncada, Atina'nın fethinden sonra Türklere bir takım yerler teklif edildiğini, ancak Türklerin zaten varlık içinde yaşadıklarını belirterek geldikleri yoldan Anadolu'ya döndüklerini ve dönüş yolunda da Trakya'da karşılarına çıkan her şeyi yakıp yıktıklarını aktarmaktadır (Moncada, 1882: 94-95).

⁹ Arapça akıncı anlamına gelen “Al-mugawir” o dönemde paralı askerlerden oluşan bir birliği ifade etmektedir.

Muntaner¹⁰ de kroniğinde Atina'nın alınması sırasında Katalanlarla işbirliği yapan Türklerden bahsederken Moncada'nın aktardıklarını doğrulamaktadır:

Atina'yı alan Katalanlar, Türklere Dukalıktan üç ya da dört, belki daha fazla yer vermeyi teklif ettiler. Ancak Türkler bu teklifi hâlihazırda varlıklı olduklarını söyleyerek reddettiler ve Anadolu Krallığı'na, arkadaşlarının yanına dönmek istediklerini ifade ettiler. Dara düşüklerinde birbirlerine yardım edeceklerini söyleyerek büyük bir muhabbet ve uyum içinde ayrıldılar (Muntaner, 2000: 483).

Roger de Flor'un Bizans imparatoruyla Türklere karşı ittifak yapmasının, Bizans imparatorunun yeğeni ile evlenmesinin ve sonrasında trajik bir şekilde öldürülmesinin İber yarımadasında büyük üzüntüyle karşılandığını ve dönemin yazarları tarafından yazılı metinlere yansıtıldığını görmekteyiz. Bu metinlerden en önemlisi Valensiya dilinde yazılmış ünlü şövalye romanı *Tirant lo Blanc* olarak kabul edilmekte ve eserin yazarı Joanet Martorell'in bu romanı Muntaner Kroniğinden ve Roger de Flor'un hayatından esinlenerek yazdığı hakkında çeşitli görüşler bulunmaktadır (Piera, 1999: 45-58)

1490 yılında yayımlanan *Tirant lo Blanc*'ta zor durumda kalan Bizans kralı, Avrupa'dan yardım ister. Bu çağrıya cevap verenlerden biri de eserin başkahramanı Tirant lo Blanc isimli şövalyedir. Tirant esasen bir İspanyol değil Bretondur. Çeşitli

¹⁰ Ramon Muntaner (1270-1336) Katalanların söz konusu seferine asker olarak katılmış ve seferde yaşanan olayları *La cronica de Ramon Muntaner* adlı eserinde ele almıştır. Muntaner'in Katalanca kaleme aldığı bu eseri, XIII. ve XIV. yüzyıllarda Katalan dilinde yazılmış dört büyük vakayinameden bir olarak kabul edilmektedir. Diğerleri: Aragón Kralı I. Jaime'nin otobiyografik eseri *Llibre dels fets*, Bernat Desclot tarafından kaleme alınan *Llibre del rei En Pere d'Aragó i els seus antecessors passats* (1280-1288) ve Aragon Kralı IV. Pedro'nun (Pere) *Cròniques dels reis d'Aragó e comtes de Barcelona* adlı eseridir.

maceraların ardından Konstantinopolis'e ulaşan Tirant, şehrin savunulmasında büyük rol oynar ve tarihsel gerçekliğin aksine Tirant'ın üstün komuta yeteneği sayesinde Türkler Konstantinopolis'i ele geçiremezler ve kent Bizans İmparatorluğu'nun merkezi olmayı sürdürür. Ancak Bizans prensesiyle evlenip tahta çıkacak olan Tirant düşününden önce hastalanarak ölür. Tirant'ın ölümüyle bir ölçüde tarihi gerçekle bağlantı kurulmaya çalışılarak Konstantinopolis'in geleceği de belirsizliğe sürüklenir.

Tirant lo Blanc Valensiya dilinde yazılmış olmasına karşın, 1511 yılında Kastilya diline çevrilmiş ve bu şekilde daha geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmıştır¹¹. Böylece eserin ünü ve önemi de artmıştır. Ünlü yazar Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*'da bu eserden bahsetmektedir: Rahibin ve berberin şövalyelik kitaplarını yaktıkları 6. bölümde kâhya kadının pencereden kitapları atarken tesadüfen bir tanesini düşürmesi üzerine rahip yere düşen kitabın *Tirant lo Blanc* olduğunu görür ve berbere şöyle seslenir:

...Verin şunu bana dostum, çünkü bu kitapta ben bir sevinç hazinesi,
bir eğlence madeni buldum... Size doğrusunu söyleyeyim sevgili dostum, bu
kitap, üslubu açısından dünyanın en iyi kitabıdır... (Cervantes, 1996 : 77)

Cervantes'in *Tirant lo Blanc*'ı dünyanın en iyi kitabı olarak nitelemesinin sebebi, eserin diğer şövalye romanlarının aksine gerçekçi bir üslupla yazılmış olmasıdır. Şövalye romanlarındaki kahramanlarının aksine *Tirant lo Blanc*'ta kahramanların sıradan insanlar oldukları vurgulanmış, kahramanlar

¹¹ Valensiya Krallığının 1480 yılına doğru nüfusu 250.000'dir. Kastilya – Leon Krallığının nüfusu ise 4.500.000'dir (García de Cortázar, 1981:391). Yarımada genelinde okur-yazarlık oranı ise büyük kentlerde %20 oranındadır, ancak bu oran kırsal kesimlerde %10'a kadar düşmekteydi.

yüceltilmemişlerdir. Benzer bir üslubu Cervantes *Don Quijote*'de kullanmıştır. Esas olarak bu ölümsüz eseri şövalye romanlarını hicvetmek amacıyla kaleme alan Cervantes'in, *Tirant lo Blanc*'tan başka pek çok eserden de esinlendiği bilinmektedir. Ancak iki eser arasındaki benzerlik sadece bu gerçekçi tutumla sınırlı kalmamıştır; her iki eserde de dönemlerinde Türklere karşı mücadeleye yer verilmiş olup, çatışmalar tarihsel olaylardan yola çıkılarak kurgulanmıştır. Bu şekilde XVI. yüzyıl İspanyol okuru Türkleri *Tirant lo Blanc* sayesinde tanırken, XVII. yüzyıl okuru ise *Don Quijote*'yle bir kez daha Türklerle tanışmıştır.

Tirant'ın Türklerle savaştığı 157. Bölümde yazar/anlatıcı, Türkleri *muazzam bir şekilde kendilerini savunuyorlardı, ne de olsa içlerinde çok güçlü insanlar vardı* şeklinde tanımlamaktadır (Martorell; Galba, 2006: 392). Eserde Türkler için kullanılan “cesur askerler”, “cesurca savaştılar” gibi düşmanın gücünü yücelten sıfatlara sıkça yer verildiği görülmektedir. Ancak bununla birlikte Mario Vargas Llosa, *Tirant lo Blanc*'a yazdığı önsözde belirttiği gibi, eserdeki karakterlerin kişilikleri onların davranışları aracılığıyla nesnel bir şekilde, aşamalı olarak çizilmektedir. Vargas Llosa geleneksel ayrıştırmanın romanın aksiyonuna yerleştirildiğini vurgulamaktadır: Savaşlarda Hristiyanlar doğruluğu ve adaleti temsil ederken, Müslümanların düzenbazlığı ve adaletsizliği temsil ettiklerini ifade etmektedir. Eserde Hristiyanlar arasında hilekârlara, hainlere, katillere ve hasetlere de yer verilmektedir. Bununla birlikte Müslümanlar arasında da cömert ve iyi ahlaklı kişiler de bulunmaktadır, ancak bunlar mutlaka din değiştirerek Hristiyan olmuş kişilerdir (Vargas Llosa, 2006: 28).

İspanyolların Türkleri tanıdığı ilk metinler olarak niteleyebileceğimiz yukarıdaki eserlerin ilgili bölümlerinde Türkler “yürekli savaşçılar” olarak karşımıza çıkmaktadır, ancak *Tirant lo Blanc* ile yeni bir döneme girilmiş ve Türklerin Konstantinopolis’i almasının ardından Türklere atfedilen özellikler de çeşitlenmeye başlamıştır.

İspanyol tarihçilerin büyük bir kısmı, Bizans imparatorluğundaki siyasi ve ahlaki bozulmaya sebep olan olayların İslam peygamberinin doğuşuyla aynı döneme tekabül ettiğini savunmuş, İslam’ın hızlı ve kolay yayılmasını da bu duruma bağlamışlardır. Bu görüşe göre Hristiyanlık, İslamiyetin tehdidine karşı Haçlı seferleri düzenlemek ve kaybedilen kutsal toprakları geri almak zorundadır (Bunes Ibarra, 1992: 92-3). Konstantinopolis’in fethinden önce Türkler uzaktaki düşmanlar olarak görülmekte ve Avrupa için ciddi bir siyasi tehlike olarak kabul edilmemektedir. Ancak Konstantinopolis’in Türklerin eline geçmesiyle, geçmişte kalan Haçlı ruhu canlanmış ve Türkler Akdeniz’de sorun yaratmaya başlamışlardır (García Carcel, 1993: 15).

1453 yılında Konstantinopolis’in Osmanlı hâkimiyetine girmesinin ve Bizans imparatorluğunun yıkılmasının ardından, dönem yazarları tarafından bu kentin önemi sıkça vurgulanmıştır. 1540 yılında daha sonra İspanya kraliyet tarihçisi olacak olan Pedro Mexía, *Silva de varia lección* (*Çeşitli Dersler Derlemesi*) adlı kitabının XI. bölümünde İstanbul’u şöyle tarif etmiştir:

Roma kentinden sonra, Dünya’da Yunan ve Latin yazarlar tarafından övülen ve değer verilen Konstantinopolis kenti kadar güçlü ve şerefli bir kent ne var olmuştur ne de vardır (Mexía, 1673: 26).

Mexía, eseri *Silva de varia lección*'un dört bölümünü önce Konstantinopolis'in tarihine, Osmanlı'nın kenti fethetmesinin ardından da Osmanlı padişahlarının saltanat kronolojisine ayırmıştır. Osmanlı hâkimiyetindeki Konstantinopolis'i *talihsiz ve esaret altında* sözleriyle ifade ederek (Mexía, 1673:27), Konstantinopolis'in düşüşünü tasvir etmiştir:

...bin dört yüz elli üç yılının – bazıları elli iki der- mayıs ayının yirmi dokuzunda (...) şafak vakti söz konusu Türk sultanı¹², adı Üçüncü Federico olan Roma İmparatoruna şafak vakti savaş açtı (...), daha önce görülmemiş cürette ve zalimlikte olan ve türlü silahların ve savaş gereçlerinin kullanıldığı bu muharebe başlayınca çarpışanların sesleri ve çığlıkları gökleri parçalamış; yaralılar ve ölümler toprağı kaplamışlardı. (Mexía, 1673:29)

Mexía'ya göre kentin düşmesindeki en önemli neden komutan Justinianus'un savaş sırasında yaralanması ve tedavisinin yapılması için savaş alanından ayrılmasıdır. Bu durum Bizans askerlerinin güç kaybetmelerine neden olmuştur. Mexía, kimilerinin Bizans İmparatorunun kimliğini gizleyerek savaş alanında öldüğünü söylediğini, kimilerinin ise Papa II. Pius'un şehrin kaybedilmesi üzerine çıkan arbedede kaçan insanlar tarafından yere düşürüldüğünü ve orada öldüğünü, Türklerin onun bedenini bulunca kafasını kesip bir mızrağın ucunda şehirde gezdirdiklerini yazdığını ifade etmektedir (Mexía, 1673:30)¹³.

Mexía, Türklerin Konstantinopolis'e girmelerinin ardından hayal edilemeyecek bir gaddarlıkla hareket ettiklerini, İmparatorun bütün soyunu, kendi

¹² II. Mehmed.

¹³ Mexía burada açıkça yanlış bir bilgiyi paylaşmaktadır: Papa II. Pius İstanbul'un fethi döneminde Papa değildir, İstanbul'un fethinden beş yıl sonra Papa olmuştur.

hizmetlerinde çalışmalarını istedikleri insanlar dışında neredeyse bütün şehri kılıçtan geçirdiklerini belirtmektedir. Yazara göre sadece insanlar değil İsa figürü de bu “şeytani” ve “gaddar” insanların elinden nasibini almıştır: “İsa’nın düşmanları” bir İsa figürünü çarmıha gerip, üzerine lanetler ve küfürlerle birlikte: “Hristiyanların Tanrısı işte budur” yazmışlardır (Mexía, 1673: 30).

Konstantinopolis’in Türkler tarafından alınmasının Avrupa’da Türk korkusunun derinleşmesine neden olan olayların başında geldiği kabul edilmektedir: Türkler uzaklardaki cesur savaşçılar olmaktan çıkıp, ciddi bir tehlikeye dönüşmüşlerdir. Böylece Türkler Hristiyanlığın “baş düşmanı”, Papa II. Pius’un cansız bedeninden kafasını koparacak kadar “zalim”, İsa figürlerine saldıracak kadar “şeytani” resmedilmişlerdir. Bu korkunç düşmanın başında ise “zalimliğiyle” ün yapmış olan II. Mehmed bulunmaktadır. Dönem metinlerinde II. Mehmed’in “akıl dışı” davranışlarda bulunduğu belirtilerek, bu padişah da “şeytanilikten” payını almış, Türklerin “zalimliği” yine vurgulanmıştır:

Murat öldüğü zaman, askerlerin de desteğiyle yirmi bir yaşındaki oğlu Mehmet tahta çıktı ve krallığı yönetmek için, hiç şüphe duymadan bütün doğa ve akıl kanunlarına karşı gelerek şeytani bir zalimlikle küçük kardeşini öldürttü (Díaz Tanco, 1547: 50).

Aynı dönemde, Konstantinopolis’ten çok uzakta bulunan İber yarımadasında Reconquista¹⁴ hareketiyle kurulan birlik, devlet ve kurumlarında köklü değişikliklere neden olmuştur. Granada’nın fethinin ardından İspanya topraklarında yeni bir yapılanmaya gidilmiştir. Müslümanlar ve Yahudilerle ilgili olarak bir nevi *ya sev, ya*

¹⁴ Reconquista (Yeniden Fetih) hareketi, İber yarımadasındaki Müslüman hâkimiyetine son vermeyi ve yarımada Hristiyan hakimiyetini kurmayı amaçlamaktadır.

terk et politikası izlenmiş ve bu dinî azınlıkların, Hristiyan olmadıkları takdirde yarımadayı terk etmeleri istenmiştir.

Ancak Granada'nın fethi dahi İspanya'ya huzur getirmemiştir, zira İspanya uzun zamandır kendisine sorun çıkaran Fransa'yı kontrol edebilmek için yeni yollar aramak zorunda kalmıştır. İspanya ve Fransa arasındaki sorunların diplomatik çabalara ya da Papalığın ara buluculuğuna rağmen çözülememesi, İspanya – Fransa çekişmesinin XVI. yüzyılda dengeleri değiştiren bir olay haline dönüşmesine neden olmuştur.

İçeride birliği sağlamaya çalışan Kastilya Krallığı'nın asıl hedefi sınırlarını göz alabildiğine genişletmek, Hristiyanlığı yaymak ve üzerinde “güneşin batmadığı” bir İmparatorluk kurabilmektir. İmparatorluğun bu arzusunu tesadüf eseri de olsa gerçekleştirecek kişi ise Kristof Kolomb (1451-1506) olacaktır.

Yardım talep ettiği herkes tarafından geri çevrilen Cenovalı tacir Kolomb'un batıya doğru seyrederek Asya'ya ulaşılabilceği düşüncesi Kastilya kraliçesi İşabel'in(1474-1504) ilgisini çekmişti. Kraliçe İşabel'in desteğini alan Kolomb, 3 Ağustos 1492 tarihinde Pinta, Niña ve Santa María isimli üç *carabela*¹⁵ ile denize açılarak 86 gün süren bir yolculuğun ardından 28 Ekim 1492'de bugünkü adıyla San Salvador adasında karaya ayak basmıştır. Kolomb'un 1492 yılında Amerika'yı keşfetmesi, İspanya'nın ekonomik, sosyo-politik ve kültürel konumunu tamamen değiştirmiş ve bundan sonraki süreçte İspanya, Amerika'nın keşfinden sonra “tek gerçek din” olan Hristiyanlığı her yerde savunmayı ve bütün dünyaya yaymayı bir görev kabul etmiştir (Toledo, 2006:23).

¹⁵ Özellikle XV. Ve XVI. yüzyıllarda İspanya ve Portekiz tarafından kullanılan boyu 30 metreye kadar ulaşabilen yelkenli hafif gemi.

Yeni Dünya'nın keşfi, İspanya İmparatorluğu'nun Akdeniz politikasında büyük bir değişikliğe sebep olmamıştır. Akdeniz'de sürekli bir şekilde Türk korsanların tacizine maruz kalan İspanya'nın, kendi güvenliğini sağlama almak için Kuzey Afrika kıyılarına hâkim olması gerekmektedir. Bu amaçla sırasıyla 1505 yılında Merselkebir'i, 1508 yılında Oran'ı (Vahran), Fas'ta Peñón de Velez'i, 1510'da Trablus'u hâkimiyetlerine katmıştır. Ertesi yıl Cezayir kentinin limanında bulunan küçük bir adayı ele geçirip şehrin denetimini sağlamak için bu adanın üzerine *Peñon* adı verilen bir kale inşa etmiştir.

Buna karşın, Osmanlı İmparatorluğu'nun Akdeniz'deki hâkimiyetini arttırmak için Kuzey Afrika'ya yönelmesi ve bunun için güçlü bir donanma kurması şarttı. Bu nedenle II. Bayezid (1481–1512) döneminde tersaneler kurularak donanmanın geliştirilmesine önem verilmiştir. Osmanlı donanmasının güçlenmesinin yanı sıra özellikle Batı Akdeniz'de korsanlık yapan mahir denizcilerin bu faaliyetlerini Osmanlı lehine kullanmaları da Osmanlı'nın Akdeniz mücadelesinde üstünlük sağlamasına sebep olmuştur.

Aslen Midillili iki kardeş olan Oruç ve Hızır Reisler 1506 yılında Tunus'ta bulunan Halku'l-Vaâd (Goleta) burcuna yerleşirler. Oruç Reis Kuzey Afrika'ya geldiğinde Tunus'ta Hafsiler, Tlemsen'de Zeyyaniler, Fas'ta Vaatasiler ve Marakeş'te Sadi Devleti bulunmakta ve Cezayir'in Tlemsen'in doğusuna düşen bölümü ise ufak beyliklerden oluşmaktaydı (Carım, 1962:16).

Barbaros Kardeşlerin ünü İspanya ve müttefiklerine karşı sürdürdükleri korsanlık faaliyetleri ve denizcilikteki maharetleri sayesinde kısa sürede bütün Avrupa'ya yayılmıştır (Önalp, 2009: 20). Francisco López de Gómara'nın 1545

yılında yayımlanan *Los Corsarios Barbarroja* adlı kitabının alt başlığı *Crónica de los muy nombrados Oruch y Jaradín Barbarroja*'dır (*Ünlü Barbaroslar Oruç ve Hayreddin'in Tarihçesi*). López de Gómara bu metinde, Oruç ve Hızır kardeşlerin yaşam öyküsüne değinmiştir. López de Gómara'nın çalışması Hızır Reis'in faaliyetlerine odaklanmasına karşın, Oruç Reis'e de yer verilmiştir. Söz konusu metinde yazar, Barbaros kardeşlerin asıllarının Hristiyan olduğunu iddia etmektedir:

(Oruç) Barbaros Afrikalı bir mağripli/Müslüman manasında Türk değildir, bazılarının sandığı gibi İspanyol da değildir, Hristiyan torunu, Mühtedi oğlu bir Türk'tür (López de Gómara, 1989:35).

López de Gómara'nın yukarıdaki alıntısında *Afrikalı bir mağripli/Müslüman manasında Türk* vurgusu dikkat çekmektedir. O dönemde Müslümanlar için iki terim kullanılmaktaydı: *moro* ve *turco*. *Moro* aslen Mağripli anlamına gelmesine karşın, İspanya'da ve diğer yerlerdeki Müslüman Arapları nitelemek için kullanılmaktadır. *Turco* ise daha ziyade Osmanlı hâkimiyetindeki ve Anadolu topraklarında yaşayan Müslümanları ifade etmekteydi¹⁶. López de Gómara burada açık bir şekilde iki terimi aynı anda kullanarak, sözcüklerin anlam kaymasına uğradığına ve karışıklığa sebep olduğuna vurgu yapmaktadır.

Tüccarlıktan korsanlığa geçen Oruç Reis ve kardeşleri, 1516 yılında İspanyolların hâkimiyetinde bulunan Cezayir'i, ardından kısa sürede kentin batısında bulunan Tenes, Tlemsen ve Vahran'ı ele geçirmişlerdir. Bu başarıların ardından 1518 yılında Oruç Reis Tlemsen'de İspanyollarla girdiği çatışmada ölmüş ve Cezayir sultanı olarak yerine kardeşi Hızır Reis geçmiştir.

¹⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. M.A. de Bunes Ibarra (1989) *La imagen de los musulmanes y del Norte de Africa en la España de los siglos XVI y XVII: Los caracteres de una hostilidad*. Madrid: CSIC.

Hızır Reis'in kendisine 'dine yararı dokunan' anlamında Hayreddin adını veren I. Selim'e biat etmesiyle Cezayir Osmanlı hâkimiyetine girmiş ve Barbaros Hayreddin Cezayir Beylerbeyi olarak bu kenti yönetmeye başlamıştır. Bu dönemde Osmanlı tarafından Cezayir'e gönderilen iki bin yeniçeriden oluşan bir birliğin yanı sıra Barbaros'un donanması da genişleyerek otuz altı kadırgadan oluşan bir güç haline gelmişti. Buna karşın İspanyollar hâlâ Cezayir'in önünde bulunan *Peñon*'da varlıklarını sürdürmekteydiler (Reston, 2011:383) ve bu kale şehrin savunmasında büyük bir tehdit oluşturmaya devam etmekteydi. Barbaros Hayreddin, 1530 yılında burayı ele geçirmiş, adayla kara arasında kalan kısmı toprakla doldurarak adayı karaya bağlamış ve büyük bir güvenlik açığını da ortadan kaldırmıştır (Carım, 1962:45).

Türklere karşı yürütülen bu mücadeleye rağmen o dönemde İspanyolların Türklerle ilgili bilgisi sınırlıydı ve bu sebeple dönemin yazarlarının Türklerin kökeni hakkında çeşitli teoriler ortaya attıklarını görmekteyiz. Bunlardan kimileri Türklerin kökenini Truvalılara ve İskitlere dayandırırken, kimileri ise Türk'ün kelime anlamının *torture* (işkence) ve *torxuere* (acı çektirmek) kelimelerinden türediğini iddia etmişlerdir (Kumrular, 2008:48-9; Fernandez Lanza, 2008:87-103).

Türkler Rodos'un alınmasına kadar, 1480 yılındaki Otranto seferi dışında Akdeniz mücadelesine pek dâhil olmamışlardır. Ancak Barbaros Kardeşler gibi denizciler sayesinde Türkler Akdeniz'de büyük oranda hâkimiyet tesis etmişlerdir. Bu durum Hristiyan Avrupa için büyük bir tehlike oluşturmaktadır: Avrupa'nın doğusundan ilerleyerek Almanya'nın anahtarı Viyana kapılarına dayanan Türkler, Akdeniz kıyıları boyunca Güney Avrupa'yı da denizden tehdit etmektedirler. Esasen,

dönemin yazarlarına göre Avrupa'nın Türklere karşı mücadelede kesin zaferler kazanamamasının nedeni ise Avrupa'nın kendi içinde fazlaca parçalanmış olmasıdır.

Bu parçalanmışlığın siyasi sebeplerinden biri İtalya üzerindeki hâkimiyet konusundan kaynaklanan İspanya - Fransa çatışmasıdır. İtalya sorunu Avrupa'nın siyasi birliğini sekteye uğratmış ve Türklere karşı yürütülen savaşta İspanya'yı yalnız bırakmıştır. Fransa ise İtalya meselesi sebebiyle İspanya'ya karşı Türklerle gizli bir ittifak içinde girerek, Avrupa içinden böyle bir desteği alan Türklerin ilerlemesine bir ölçüde yardımcı olmuştur.

İspanya'da Erasmusçu düşüncenin önderlerinden biri kabul edilen Doktor Andrés Laguna, 1543 yılının Ocak ayında Köln'de bulunduğu sırada Avrupa'nın içinde bulunduğu tehlikeyi gözler önüne sermek amacıyla *Evropa Eaythntimwroymenh: hoc est Misere se discrucians, suamque calamitatem deplorans* (*Sefilce kendine eziyet eden ve kendi talihsizliğinden yakınan Avrupa*) başlıklı Latince bir konuşma hazırlamıştır. Laguna bu konuşmada adından da anlaşılacağı üzere Avrupa'nın talihsizliğinin kaynağı olarak kendine yaptığı eziyete atıfta bulunmuştur. Laguna, bu metinde Avrupa'yı bir şahsiyet olarak göstermiş ve konuşturmuştur:

Eğer yalnızca Hıristiyanların düşmanları tarafından böylesi büyük yaraları almış olsaydım, yalnızca onlar tarafından alaşağı edilmiş olsaydım, yalnızca onlar tarafından zayıflatılmış olsaydım, yalnızca onlar tarafından yenilmiş olsaydım, uğradığım bu haksızlığı metanetle karşılardım. Oysa bizzat benim doğurduğum, kendi topraklarımda beslediğim, imkânlarımla

büyüttüğüm Hristiyanlar beni bir iç savaşa sürüklediler (Laguna, 1543 :27-28).

Görüldüğü üzere, konuşmada “eğer Avrupa bir birlik halinde hareket etseydi ve eğer Avrupalı uluslar birbirleriyle değil de, dışarıdan gelen saldırganla mücadele etselerdi, Avrupa bu hallere düşmezdi” düşüncesi hâkimdir. Laguna konuşma metni boyunca İspanya’ya ve dolayısıyla Avrupa devletlerine birbirleriyle mücadele etmek yerine Hristiyanlığın düşmanı Türklere karşı savaşmalarını tavsiye etmektedir.

Avrupa’nın içinde özellikle İtalya meselesinden kaynaklanan siyasi ayrılığa, Luther’in öğretileri ve Protestan Reformundan kaynaklanan dini ayrışma da eklenince, kuşkusuz Türkler de Avrupa’da kendilerine müttefik bulmakta zorlanmamışlardır.

Konstantinopolis’in Türklerin eline geçmesinin ardından Papalık ve Katolik dünyası tarafından Türkler “baş düşmanları” olarak kabul edilirken, İslamiyet “sapkın bir din” olarak görülmekte ve Türklere karşı yapılan her savaş Hristiyanlığı korumak adına yapılmaktaydı. Katolik dünya tarafından Protestanlığa yapılan eleştirilerin başında Hristiyanların “baş düşmanları” Türklere karşı savaşmadaki çekingenlikleri ön plana çıkmaktaydı.

Bu eleştiriler sebebiyle Luther Türklere ilişkin üç önemli metin kaleme almıştır¹⁷; 1528 yılında yazılan *Türklere Karşı Savaş*’ta Luther, Hristiyanların Tanrı tarafından cezalandırıldıklarını vurgulamış, Papayı “deccal” olmakla suçlamıştır. Luther Türklere karşı yapılacak bir savaşı şu şekilde tanımlamıştır:

¹⁷ Luther’in metnilerindeki Türk imgesi ve bunların Oryantalist bir izlekte açıklaması için bkz. Onur Bilge Kula (2011)*Batı Edebiyatında Oryantalizm- I. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul. (581-655)*

Türk, Tanrı'nın öfkeli kırbacı, yakıp yıkan şeytanın uşağı olduğu için, Türk'ten önce onun efendisi olan şeytanı yenmek, Tanrı'nın kırbacını almak ve Türk'ü bir başına bırakmak gerekir.

Türk'ün tanrısı olan şeytanı yenmeden, Türk'ü yenmek kolay olmayacaktır. Şeytan ise ruhtur, topla tüfekte, at ve insanla yenilmez! (Kula, 2011:587).

Luther'e göre Hristiyanlar önce özlerini temizlemeli, arınmalıydılar ve asıl tehlike Papa ve onun temsilcileriydi. Bu asıl tehlike ortadan kalkmadan Türklere karşı savaşmanın manası yoktu, zira içerideki düşmanı yenmeden dış düşmana karşı birlik oluşturmak mümkün değildi (Kula, 2011:587).

Luther'in Türklerle ilgili ikinci metni *Türklere Karşı Ordu Vaazı* 1529 yılında yayımlanmıştır. İki metnin kaleme alınışı arasında geçen bir yıl gibi kısa bir sürede Türkler Macaristan'a girmiş ve Viyana'yı kuşatmışlardır. Luther bu metinde Türklerin Hristiyanların bedenlerini, papanın ise ruhlarını yok ettiğini ve hiçbir krallığın “şeytan Türkler” kadar öfke ve ölüm yaymadığını ifade etmiştir (Kula, 2011: 600-602).

Luther Türklerle ilgili son metni *Türk'e Karşı Dua Uyarısı*'ni 1541 yılında yazmıştır. Bu metin Türklerin Almanya'ya gireceklerine neredeyse kesin gözüyle bakıldığı bir dönemde kaleme alınmıştır. Zira aynı yıl Osmanlılar, Budin'i topraklarına katarak Macaristan'da hâkimiyetlerini tesis etmiş ve Budin Beylerbeyliği'ni kurmuşlardır. Bir sonraki hedefin Viyana olacağı düşünüldüğünden metin genel olarak kaderi kabullenmeyi salık verir niteliktedir. Luther önceki metinlerindeki gibi Türklerin Tanrı'nın gazabı olduğunu vurgularken, Alman

yöneticilerin ve din adamlarının dünyevi çıkarlar peşinde koşmaları sebebiyle, Tanrı, Almanları “Türklerle” cezalandıracaktır. Bu kaçınılmaz cezanın ardından Almanlar Luther’in, Papa’ya karşı yapmış olduğu çağırüyı dinleyecek ve “doğru yolu” bulacaklardır (Kula, 2011:621-627).

XVI. yüzyılın ortalarına kadar İspanyol Engizisyon’unun Luther ile ilişkisi, kitaplarının ülkeye girişinin denetlenmesi, yasaklanması ve bu kitapların her hangi bir yerde bulundukları takdirde yakılmalarıyla sınırlı kalmıştır. 1558-59 yıllarında Sevilla ve Valladolid kentlerinde Protestan merkezlerinin varlığının öğrenilmesine kadar, İspanya’da bu Alman din adamının takipçilerinin olup olmadığı dâhi bilinmemektedir. Protestan olduğu tespit edilen din adamları aşağılanmakta ve Engizisyonca cezalandırılmaktaydılar. Protestan din adamlarından biri olan ve Sevilla’da reform hareketini başlatan Rodrigo de Valer, İspanyol Engizisyonu tarafından “sahte havari” ve “kötücül bir sahtekâr” olmakla suçlanması bu duruma örnek teşkil etmektedir. (Martinez Millan, 2009:108-9).

İspanya’da Protestanlığın Almanya’daki kadar kabul görmemesine karşın, Luther’in Türklerin Hristiyanların günahları yüzünden gönderildiği fikrinin genel bir kanıya dönüştüğünü görmekteyiz. López de Gómara ve Vasco Díaz bu görüşü benimseyen tarihçiler arasında yer almışlardır.

Avrupa’nın dinî alanda bölünmüşlüğü sadece Katolik ve Protestan mezhepleriyle sınırlı kalmamış, Protestanlar da kendi aralarında parçalanmaya başlamışlardır. Miguel Servet davası bu bölünmeye iyi bir örnek olarak kabul edilebilir.

Yarımada'da Protestan Reformuna destek olan en önemli isimlerden biri olan bilim adamı ve din adamı Servet'in, Luther'in öğretileri ile yakın ilişkisi onun Katoliklerce dışlanmasına sebep olmuştur. Ancak Servet'in Hristiyan dinini yorumladığı eserleri Protestanlar tarafından da kabul görmemiştir. 1531 yılında yayımlanan *De Trinitatis Erroribus (Teslis Hakkındaki Yanlışlar)* Servet'e Engizisyon yolunu açmıştır. Daha sonra sırasıyla *Dialogorum de Trinitate (Teslis Üzerine Diyaloglar)*, *De Iustitia Regni Christi (Tanrı'nın Hükümdarlığının Adaleti Hakkında)* başlıklı metinleri yayımlanmıştır. Metinlerinde yer alan Teslis'in, Kitabı Mukaddes'te yer almadığı, sonradan eklenmiş bir yorum olduğu ve vaftizin ancak yetişkinlikte yapılmasının doğru olacağı gibi görüşleri, Protestanları ve özellikle de Calvin'i son derece rahatsız etmiştir. Cenevre'de Protestan Konsili tarafından yapılan yargılamada Servet suçlu bulunmuş ve onun yolunu izleyenlere ve izleyeceklerle "ibret olsun diye" elyazmalarıyla ve basılmış metinleriyle beraber yine aynı kentte diri diri yakılmıştır. Servet sonraki yıllarda ise düşünce özgürlüğünün sembollerinden birine dönüşecek ve bilim alanına yaptığı büyük katkılardan dolayı itibarını geri kazanacaktır.

Hristiyan cemaat böyle bir parçalanmışlık içindeyken, Avrupa krallıkları da bu parçalanmayı körüklüyorlardı. Ulus devletlerin yavaş yavaş ortaya çıkmaya başladığı bu dönemde İngiltere, Avrupa'nın en ucunda, Hristiyanlıkla ilgili seferlere neredeyse hiç müdahil olmuyor, Kutsal İttifaklarda yer almıyordu. Öte yandan Fransa ve İspanya, İtalya meselesinden ötürü birbirlerinin düşmanlarıyla ittifak yapmakta sakınca görmüyorlardı. Bu sebeple, Hristiyanlığın Müslümanlarla mücadelesi, İspanya, Papalık ve Saint Jean Şövalyeleri üçlüsü üzerinden yapılan ve

zaman zaman başka desteklerin de dâhil olup ayrıldığı sınırlı bir ittifak halini almıştır.

Dönem yazarları için bu parçalanmışlık esasen büyük bir önem teşkil etmemektedir, zira Avrupa onlar için bir bütündür, Avrupa topraklarındaki parçalanmalar geçicidir; Avrupa devletleri tekrar Hristiyanlık önderliğinde toplanacak ve gerçek düşmanlarına karşı savaşacaklardır. Daha önce sözünü ettiğimiz, Andrés Laguna, Avrupa hakkındaki konuşmasında Osmanlı'nın eline geçen Avrupa topraklarını sıralamakta ve kaybedilen yerlerden Avrupa'nın bir parçası, adeta bir uzvuymuş gibi bahsetmektedir:

Şimdi nerede benim Hadrianaplois'im (Edirne)? Sorarım, nerede Callipolis'im (Gelibolu)? Nerede Philipolis'im (Filibe)? O yaşlı ve asla yeterince yası tutulmamış benim güzel Konstantinopolis'im nerede? Nerede Thesalonika (Selanik) halkı? Nerede Belgrad? Nerede Dyrrachium (Draç)? Nerede Lemnos ve Mitilene adaları (Limni ve Midilli adaları)? Nerede o görkemli Rodos? Nerede benim Trabzon İmparatorluğum? (...)

Acımdan görme yetimi kaybettim, bunca düşman arasında yitip gittim. İç organlarım acıyla dolu ve sağlığımdan eser kalmadı (Laguna, 1543: 37-8).

Laguna bu konuşmasında birbirleriyle savaşan Avrupa devletlerini acıyla dolu iç organları olarak betimlemekte ve Avrupa'yı bir bütün olarak ve üzerinde Hristiyan cemaatin yaşadığı geniş bir kara parçası olarak göstermektedir. Bu cemaate dışarıdan saldıran Türkler ise ötekiler olarak kabul edilmektedir.

Daha önce de ifade edildiği gibi, XVI. yüzyılda Akdeniz suları ve kıyıları Hristiyan ve Müslüman korsanların sürekli tehdidi altındaydı. Katalan, Rodoslu ya da Maltalı Hristiyan korsanlar geçimlerini sağlamak için Müslümanlara saldırmakta ve ardından Akdeniz'deki Hristiyan limanlarına sığınmaktaydılar. Hristiyan korsanlara kapıları sürekli açık olan yerlerin başında ise Saint Jean Şövalyelerinin ikamet ettiği Rodos adası¹⁸ gelmekteydi (Jorga, 2008: 30).

Saint Jean Şövalyelerinin Türklerle mücadelesi, aslında XIV. yüzyılın ikinci yarısında başlamıştı. Önce Aydın ve Menteşeoğulları beylikleriyle denizde çarpışan şövalyeler, ardından 1396 yılında yapılan Haçlı Seferinde önemli rol oynamışlardı (Vatin, 2004:3). Ancak Şövalyelerin Türklerle karşı karşıya gelmeleri İstanbul'un fethinden sonra gerçekleşmişti. II. Mehmed Konstantinopolis'in fethinin ardından Rodos Şövalyelerinden 2000 duka tutarında bir haraç talep etmiş, ancak bir sonuç alamamıştı (Vatin, 2004: 4).

Osmanlı'nın Rodos'u ilk alma girişimi 1480 yılında gerçekleşmiştir. İki buçuk ay süren kuşatma, Şövalyeler için bir itibar kazanma mücadelesine dönüşmüştür. Mayıs ayında Rodos'a çıkan Türkler, Ağustos ayında geri çekilmek zorunda kalmıştır (Vatin, 2004: 5). Bu başarısız kuşatmanın ardından Rodos adasının ilhakı daha sonraya kalmıştır. Sultan I.Selim Mısır'ı (1517) aldıktan sonra Rodos adası tekrar önem kazanmış ve Sultan Süleyman, 1521 yılında Belgrat'ı Osmanlı topraklarına kattıktan sonra hedefi yine Rodos olmuştur, zira Saint Jean

¹⁸ Rodos aslında Bizans İmparatorluğunun bir parçasıydı ve Saint Jean Şövalyeleri bu adadaki varlıklarını 1309 yılından beri sürdürüyorlardı. Saint Jean Şövalyeleri ilk Haçlı seferleri döneminde Suriye'de askeri ve dini bir düzen kurmuş ve yaralıları tedavi ettikleri hastaneler yapmışlardı. Şövalyeler önce Kıbrıs'a ardından Rodos'a yerleşirler ve Anadolu kıyılarındaki Türk beyliklerini taciz etmeye başlarlar (Williams, 2002:40).

Şövalyelerinin hâkimiyetindeki Rodos adası alınmadan Doğu Akdeniz’de güvenliği sağlamak olanaksızdır.

1522 yılı Haziran ayında Osmanlı ordusu, karadan ve denizden iki koldan Rodos’a doğru harekete geçmiştir. Donanma önceden İstanbul’dan yola çıkmış, Sultan Süleyman ise kapıkulu ve eyalet askerleriyle birlikte Menteşe eyaletinden geçen karayolunu tercih etmiştir. Şövalyelere ilk teslim olma çağrısı 14 Haziran’da yapılmış, ancak bu teklif şövalyeler tarafından reddedilmiştir. Sultan Süleyman Temmuz ayının sonlarında Rodos’a ulaşmıştır, ancak Osmanlı ordusu burada büyük bir direnişle karşılaşmış, çok sayıda asker ve 12 sancakbeyi hayatını kaybetmiştir. Sonbaharın gelmesiyle birlikte, Ekim ayı sonlarına doğru Osmanlı donanması Marmaris’e çekilmiştir. Bu sırada Sultan Süleyman şövalyelere yeniden teslim olma çağrısında bulunmuştur. Bunun üzerine başlayan ve uzun süre devam eden pazarlıklar, adadaki huzursuzluğun artması ve isyanlar nedeniyle sona ermiş ve taraflar anlaşmıştır. Yaklaşık altı ay süren mücadelenin sonunda Saint Jean Şövalyeleri Aralık ayında adayı Osmanlı’ya teslim etmiş ve malları ile beraber Türk gemileriyle adadan ayrılmışlardır (Jorga, 2008: 31-3). Bir müddet sonra, Şarlken onlara mesken olarak Trablus’u ve Malta adasını verecek ve bir zamanlar Rodos Şövalyeleri olarak da anılan bu kişiler, bundan sonra artık Malta Şövalyeleri olarak anılmaya başlayacaktır.

Rodos’un Türkler tarafından fethi Hristiyan dünyasında büyük bir üzüntüyle karşılanmıştır, zira Hristiyanlık o bölgedeki kilit savunma merkezlerinden birini kaybetmiştir. Hristiyanlar benzer bir üzüntüyü yaklaşık 50 yıl sonra Kıbrıs adasının Türklerin eline geçmesiyle tekrar yaşayacaklardır.

Luis Vives, *Diálogo de Juan Luis Vives sobre las disensiones de Europa y la guerra contra los turcos* adlı eserinde Rodos'un fethinin sıradan İspanyollar ve hatta Hristiyan cemaati tarafından pek bilinmediğini aktarmıştır:

Polipragmon.— (...) (Türklerin) yeni prensleri¹⁹, bizim büyük kepezeliğimizle, selefleri için zapt edilmez olan Rodos adasını ve Belgrat'ı aldı ve Macaristan'a girdi.

Minos.— Rodos'u kayıp mı ettiniz?

Tiresias.— Ne kadar unutkanısın, Minos! Hatırlamıyor musun? Üç yıl önce hastanenize kaç kişi gelmişti, binlerce, kimileri yaralı, kimileri hasta, kimileri beyaz haçlarla donatılmış, kimileri ise barbarlarca bizzat işaretlenmişti.

Minos.— Elbette hatırlıyorum. Oradan mı geliyorlardı?

Tiresias.— Oradan.

Minos.— Fakat o kadar yaklaştılar mı?

Tiresias.— Ceplerine dokunmadığı sürece hiçbir şeyin farkında olmayanlara uzak gelir. (Vives, 1526: 9)

İspanya'da ve hatta Avrupa topraklarında yaşayan halk, siyasi gelişmelerden kulaktan kulağa yayılan söylentiler vasıtasıyla haberdar oluyordu. Halkın, olayları, savaşları, galibiyetleri ya da mağlubiyetleri toplumun üst kesiminde bulunan aristokrat sınıf aracılığıyla öğrenebilmesi için bunların sözlü olarak bazı kişilerce

¹⁹ Sultan Süleyman.

aktarılması gerekiyordu. Vives'in yukarıdaki alıntısı bu durumu gözler önüne sermektedir. Alıntıda dikkat çeken bir başka nokta ise, Hristiyanlığın savunucusu Saint Jean Şövalyelerinin mesken tuttuğu Rodos'un daha önceleri zapt edilmez olarak kabul edilmesidir. Türklerin Rodos'u, Hristiyanlığın savunucuları olarak görülen bu Şövalyelerden alması, Hristiyan topraklarında adım adım ilerlemeleri ve Şövalyelerin bile buna engel olamaması Türklere duyulan korkunun ve öfkenin derinleşmesine sebep olmuştur.

Vives'in alıntısındaki bir başka husus ise, Türklerin "barbar" olarak nitelendirilmesidir. Böylece Vives de çağdaşı İspanyol yazarlar gibi Türkleri ötekileştirmekte ve onlara "barbar" diyerek, "medeniyetin" dışında olduklarını vurgulamaktadır. Söz konusu "medeniyet" Avrupa'yı kapsamakta, Avrupa'nın dışında yer alanlar ise "medeni" kabul edilmemektedir. Benzer bir yaklaşım, Avrupa'nın, özellikle de İspanya'nın dönemin Amerika'sına karşı yürüttüğü politikada da görülmektedir.

Rodos'un alınmasının Osmanlı için idarî açıdan başka bir önemi daha bulunmaktaydı: II. Mehmed'in ölümünün ardından Osmanlı tahtının vârislerinden Şehzade Cem, Rodos şövalyelerine sığınmıştı (Vatin, 2004:7). Şehzade Cem'in adada yaşamlarını sürdüren çocukları, Hristiyanlığı kabul etmişlerdi. Rodos alındıktan sonra ileride oluşabilecek bir tehdide karşı Şehzade Cem'in oğlu ve erkek torunları öldürülmüş, oğlunun eşi ve kızları da İstanbul'a gönderilmiştir (Yücel, 1987:24; Kula, 2011: 431).

Şehzade Cem olayı Avrupa'da yakından takip edilmiş ve devletin varlığını sürdürebilmesi için şehzadelerin katledilmesi de dâhil olmak üzere çeşitli

yöntemlerin tercih edilmesi Löwenklav gibi tarihçiler tarafından Türklerin Makyavelist olmakla suçlanmalarına neden olmuştur (Kula, 2011:518). Esasen Osmanlı İmparatorluğu'nda asıl kanun şeriattı, ancak bazı padişahların bir takım düzenleme ve kurallar içeren kanunnameler çıkardığı bilinmektedir. Sultan'ın, kardeşlerini nizam-ı âlem için öldürmesinin “caiz” olduğu ifadesi II. Mehmed Kanunnamesinde yer almaktaydı. Özellikle Şehzade Cem olayında ve II. Bayezid'in oğulları arasındaki mücadelede bu prensibin yankıları daha net görülmektedir (İnalçık, 2009:120).

Dönemin yazarlarının ilgisini çeken bu saltanat mücadelesi eserlerde sık sık vurgulanmıştır. Şehzade Cem ile başlayan bu süreç, Şehzade Mustafa'nın öldürülmesine kadar devam etmiş ve bu saltanat mücadelesi Türklerin “zalimliğinin” ve “mantıksız” davranışlarının dayandırıldığı bir temel halini almıştır.

Şehzade Cem olayına ilk yer veren yazarlardan biri olan Juan Luis Vives, söz konusu eserinde Şehzade Cem'in Hristiyan topraklarında zehirlenerek öldürüldüğü söylentisi üzerinde durmuştur (Vives, 1526: 5). Şehzade Cem'in Hristiyan topraklarında nasıl öldüğü tam olarak bilinmemesine rağmen eserde belirtildiği üzere zehirlenme söylentisi İspanya'da yaygındır. Öte yandan yazarın, Şehzade Cem'in ölümüyle II. Bayezid'in ölümüne ilişkin bilgileri karıştırmış olması da ihtimal dâhilindedir. Gerek Avrupa, gerekse Osmanlı kaynaklarında II. Bayezid'in zehirlenerek öldüğüne ilişkin bilgilere rastlanmaktadır (Tekindağ, 1970: 11).

Şehzade Cem ile II. Bayezid'in arasındaki iktidar mücadelesi Avrupalı yazarların ilgisini çeken önemli olaylardan biridir. Özellikle Şehzade Cem'in Osmanlı topraklarından ayrılıp, Rodos'a gitmesi Avrupa'da bu Şehzadeye karşı bir

sempati uyandırmış ve Şehzade Cem'in haksızlığa uğradığı düşüncesi hâkimiyet kazanmıştır. Dönem yazarları Şehzade Cem'in ağzından II. Bayezid'e seslenmekte sakınca görmemişlerdir: Wilhelm Caonersin'in Latince metninden Johannes Adelphus'un Almancaya çevirdiği *Rodos'un Tarihi*'nde aktarıldığına göre, Şehzade Cem kardeşine şöyle bir mektup yazmıştır:

(...)

Babamız bütün bu olanları bilse, seni ya zehirler veya kılıçtan geçirirdi; çünkü o Türkiye'nin kurucusu ve genişleticisiydi. Sen ise Türkiye'yi yıkmak istiyorsun. (...) sen bütün insancıl ve tanrısal hakları yok sayıyor, kardeşinin kanına göz dikiyorsun. Bana ve çocuklarıma dokunursan, sen ve çocukların da aynı sonu yaşayacaktır... (aktaran Kula, 2011:468).

1496 yılında Latince olarak basılan bu eser, 1512 yılında Almancaya çevrilmiştir, bu tarihte II. Bayezid hâlâ padişaktır ve yazar Şehzade Cem bu cümleleri kaleme alırken ileride Osmanlı'nın yaşayacağı Saltanat mücadelesini ve sonuçlarını bilmemektedir. Ancak Osmanlı için çalkantılı günlerin gelmesi pek de uzun sürmeyecekti. II. Bayezid ölmeden önce taht kavgasının ortasında kalmış ve tahttan feragat etmişti. Bundan sonra Osmanlı saltanatı için yapılan taht kavgası Avrupa'nın yakından takip ettiği ve dönem yazarlarının üzerinde sıklıkla durduğu bir konu haline gelmiştir. Konuyla ilgili bir başka mektuba ise Vasco Díaz'ın *Palinodia de la nephanda y fiera nación de los turcos (Türk Milletinin Alçaklığı ve Zalimliği Derlemesi)* adlı çalışmasında da rastlanmaktadır, söz konusu mektupta Şehzade Cem II. Bayezid'a şunları yazmıştır:

... Muhammed'in adaletine olan güvenim sayesinde, senin ve evlatlarının, bana karşı bugüne kadar uyguladığın o büyük zalimliği, umarım çok daha acı veren ayrılıklarla, misli kahpelikle ve ıstıraplarla ödersin (Díaz Tanco, 1547: 65).

Vasco Díaz Tanco'nun 1547 yılında kaleme aldığı bu çalışma adından da anlaşılabilceği gibi tamamen Türklerin "zalimliği" üzerine kurulmuş bir eserdir. Yazar bu çalışmaya, dönemin diğer yazarlarının da sıkça başvurduğu bir yöntem olan Türk padişahlarının saltanat kronolojisiyle başlamış ve ardından Osmanlı devletinin yapısındaki görevlilere yer vermiştir. Eserin *Casos notables de fortuna y crueldad* (*Kader ve Zalimlik üzerine önemli olaylar*) başlıklı alt bölümü, Osmanlı padişahları tarafından ele geçirilen toprakları ve öldürülen imparatorları, kralları ve prensleri ele almaktadır (Díaz Tanco, 1547: 9-15).

Şehzade Cem olayının Rodos'un alınmasıyla ilgili başka bir bağlantısını ve Avrupa'da Türklerin "sözlerini tutmadıkları" ve "yalancı" oldukları anlayışının temelini atan olaylardan bir tanesini Kula şöyle aktarmaktadır: II. Bayezid'in Saint Jean Şövalyeleriyle yaptığı anlaşmaya göre Osmanlı hanedanından biri, Rodos'u alırsa Osmanlı padişahı onu kınayacaktır. Buna göre, Rodos alındıktan sonra Büyük Üstad'ın, Serasker Ahmet Paşa'ya sunduğu mektupta II. Bayezid'in bu sözü yer almaktaydı, ancak Ahmet Paşa mektuba önem vermemiş ve onu okumadan atmıştır (Kula, 2011:426).

Türklerin "sözlerinin eri olmadığı" gibi yanlı görüşler Luis Vives tarafından da ifade edilmiş ve hatta yazar bunu İslamiyet'e dayanarak temellendirmeye çalışmıştır:

Türkler Hristiyanlara verdikleri sözü tutacaklar mı? (...) sizler bir anlaşmayı bozmanın (Hristiyanlığa göre) yasak olduğunu biliyorsunuz ama onlar, tam tersine, bunun caiz olduğunu, sizi (Hristiyanları) kandırmanın, size kötülük etmenin, kendi sahte dinlerinin düşmanlarını yok etmeninin yasalara uygun olduğunu düşünüyorlar. (Vives, 1526: 15)

Benzer bir şekilde Busbecq de Türklerin bir Hristiyan aleyhine şahitlik etmeyi dindarca bir davranış olarak kabul ettiklerini kaydetmiştir (Busbecq, 2013: 224). Sadece Türkleri değil, esasen Müslümanları da hedef alan bu yanlış görüşler vesilesiyle Türkler Hristiyanlara karşı her türlü davranışı mubah gören bir dine mensup insanlar olarak yansıtılmış ve Avrupa nezdinde Türkler “zalimliklerinin” yanı sıra “yalancı” olarak da tanıtılmışlardır. Bu tür yaklaşımların amacı şüphesiz Türklerin Avrupa topraklarında bulunan tek bir ulusun ya da birkaç ulusun değil, Hristiyan cemaatin tamamının düşmanı olarak benimsetilmesini sağlamaktır.

Dönemin yazarları ve düşünürleri tarafından yinelenen II. Mehmed’in kardeş katlini meşru kılması ya da Türklerin “sözünün eri olmadığı” gibi olumsuz imgeler Hristiyan dünyasında Türk korkusunun ve *nefretinin* derinleşmesine neden olmuştur. Öte yandan Hristiyan dünyasına böyle olumsuz imgelerin bilinçli olarak yerleştirilmesinin nedenlerinden biri de, Avrupa devletlerinin kendi tebaalarına, korku salarak, onları isyandan uzak tutmaya çalışmasıdır. Aynı şekilde Hristiyan devletlerin zayıf düşmeleri halinde Türkler gibi “zalim” ve “hain” bir halkın bu zayıflıktan faydalanacakları fikrini Hristiyan tebaaya aşılama ve bu sayede kendi topraklarını birlik altında tutmak ve muhafaza etmektir.

Osmanlı'nın Rodos'u fethinden ve 1526 yılında gerçekleşen ve Macarlar tarafından büyük bir felaket olarak adlandırılan Mohaç zaferinin ardından Sultan Süleyman 1529 yılında Viyana kentini kuşatmıştır. Viyana kentinin savunmasında İspanyol askerleri de önemli rol oynamışlardır ve kenti savunanlar, İspanyolların yardımıyla Türkler tarafından kazılan lağımları etkisiz hale getirmişlerdir. Avrupa'ya yerleşen ve durdurulamaz bir güç kabul edilen Osmanlının Viyana bozgunu, Hristiyan birliği için bir umut olmuştur. Sonraki yıllarda, Türkler tarafından başarısızlıkla sonuçlanan Viyana kuşatması hakkında, Türkleri yeren, Hristiyanları ve Şarlken'i yücelten pek çok şarkı, şiir ve metin kaleme alınmıştır (Selles, 2006: 43).

Francisco López de Gómara, I. Viyana Kuşatmasının önemini *İmparatorun yaptığı en büyük ve en iyi işlerden biri Viyana'da Türk'e direnmesidir, zira eğer Türkler Almanya'nın anahtarı ve Hristiyanlığın savunucusu o şehri ele geçirmiş olsalardı, belki de şimdi Fransa'ya gelmişlerdi. Şayet orayı alsalardı vay halimize!* (López de Gómara, 1989: 32) sözleriyle vurgulamıştır.

Türklerin “zalimlikleri”, López de Gómara'nın eseri de dâhil olmak üzere dönemin metinlerinde sıkça vurgulandığı daha önce de belirtilmişti. Ancak bölünmüşlük içindeki Hristiyan dünyasından bir kısmının Katolik Papa'nın boyunduruğu altında yaşamaktansa, Türklerin egemenliğine girmek istediği ve bu amaçla hareket ettiğini söylemek yerinde olacaktır.

1532-1583 yılları arasında yaşanan İspanya ve Osmanlı arasındaki deniz mücadelesi süresince Osmanlı'nın, korsanlara donanmada görev vermesi, Türklerin Doğu Akdeniz hâkimiyetini güçlendirmiş ve bu gelişme Osmanlı'nın denizde büyük

zaferler kazanmasına yol açmıştır. 1533 yılında Sultan Süleyman, Barbaros Hayreddin'i İstanbul'a davet ederek onu kaptan-ı deryalığa getirmiş, O da 1534 yılında 74 gemiden oluşan filosuyla Tunus'u fethetmiştir. Bunun üzerine ertesi yıl, Şariken 300 gemilik bir filo oluşturarak Tunus'u geri almış ve 20,000 Hristiyan tutsağı serbest bırakmıştır (Rahn Phillips, 2005: 15). Bu başarının üzerine Şariken'in Akdeniz'deki bu ve benzeri zaferlerinin etkisiyle, İstanbul'u dahi alacağını söylediği kaydedilmektedir (İnalcık, 2009: 156).

Akdeniz'de süren bu mücadele ve Tunus'un düşmesi Osmanlı'yı yeni bir çözüm arayışına sürüklemiş; Fransa ile diplomatik ilişkiler bu dönemde gelişmiştir. Şariken'in ve I. François'nın arası İtalya meselesinden dolayı zaten bozuktur. Osmanlı ile yapılacak bir işbirliği I. François'nın de menfaatinedir ve bu şekilde Fransa'nın uzun zamandır istediği İtalya'sına kavuşma imkânı doğmuştur. İki devlet arasında imzalanan ittifaka göre, Osmanlılar Napoli'yi fethedecek, Fransa ise Lombardiya'ya girecektir (İnalcık, 2009:157). Esasen Sultan Süleyman'la I. François arasındaki ittifak isteği 1526 yılında Fransa tarafından gelmiştir. Ardından 1544 yılında İspanya'nın Fransa'ya savaş ilan etmesi üzerine Fransa Osmanlı'dan yardım talebini yinelemiştir (Önalp, 2009: 23)

Barbaros Hayreddin komutasındaki Osmanlı donanması 1538 yılının Eylül ayında Andrea Doria komutasındaki Haçlı donanması ile Preveze açıklarında karşı karşıya gelir. Osmanlı donanmasının sağ kanadında Turgut Reis, sol kanadında Salih Reis, ortada ise Barbaros Hayreddin bulunmaktadır (Yücel, 1987: 71). Hristiyan güçlerinin sayıca fazla olması onların koordine olmasını engellemiş ve Doria'nın geri çekilmesiyle Türkler önemli bir zafer kazanmışlardır (Rahn Phillips, 2005: 16).

Hristiyanlara göre bu geri çekilme bir prestij kaybı ve utanç kaynağı olarak kabul edilmiştir; López de Gómara, Preveze yenilgisinin ardından Hristiyanların birbirlerini suçlamada adeta bir yarışa girdiğini şu sözlerle dile getirmiştir:

Andrea Doria ve don Hernando suçu Capello'ya atıyorlardı, çünkü Türklerle savaşmak için Venedik kadırgalarına otuzar İspanyol askerinin binmesine izin vermemiştii, bu nedenle de Prens²⁰ [Andrea Doria], Barbaros'a saldırmaya cesaret edememiştii. Domingo Capello ise suçun prenste olduğunu söylüyordu herhangi bir çarpışma ya da çatışma olmadan geri çekilmiştii (López de Gómara, 1989: 109).

Osmanlı tarafında ise Preveze Akdeniz'deki Türk hâkimiyetinin bir sembolü haline dönüşmüş ve Osmanlı İmparatorluğu'nun cihana hükmedecek kudrette bir devlet olduğu düşüncesi hâkimiyet kazanmıştır. Preveze Savaşı sırasında Sultan Süleyman'ın Bender kalesine yazdırdığı kitabe Osmanlı imparatorunun artık kendini cihan hâkimi olarak gördüğünü ispatlar niteliktedir:

Ben Allah'ın kuluyum ve cihan mülkünün sultanıyım. Allah'ın kayrasıyla Muhammed ümmetinin başıyım. Allah'ın üstünlüğü ve Muhammed'in mucizeleri bana yoldaştır. Ben Mekke ve Medine'de adına hutbe okutulan Süleyman'ım. Avrupa denizlerinde, Mağrip'te ve Hint'te donanmalar yürüten ben, Bağdat'a Şah, Bizans ülkelerine Kayser ve Mısır'a Sultanım... (Toledo, 2006: 21).

Bu Sultan Süleyman'ın sıkça başvurduğu bir yöntemdi, kendi egemenliği altında olan azımsanamayacak kadar çok toprağı saymış ve karşısındakini ise basit

²⁰ Andrea Doria 1531 yılında Şarlken tarafından Melfi Prensi ilan edilmişti.

bir kral statüsüne indirmiştir. Ocak 1526 tarihinde kendisinden yardım isteyen I. François'ya gönderdiği mektupta benzer bir örnek görülmektedir:

Ben ki, sultanu's selâtîn ve burhânu'l-havâkîn tâc bahş-i husrevân-i rûy-i zemîn zıllulâh fî'l-ardayn Akdeniz'in ve Karadeniz'in ve Rumeli'nin ve Anadolu'nun ve Karaman'ın ve Rum'un ve vilâyet-i Zulkadriyye'nin ve Diyarıbekr'in ve Kürdistan ve Azerbaycan'ın ve Şam'ın ve Haleb'in ve Mısır'ın ve Medine'nin ve Kudüs'ün ve külliyyen diyâr-ı Arab'ın ve Yemen'in ve dahi nice memleketlerin ki âbây-i kirâm ve ecdâd-i 'izâmım anarallâhu berâhinehim kuvvet-i kâhireleri ile feth eyledikleri ve cenâb-i celâlet meâbım dahi tîg-i âteşbâr ve şemşîr-i zafer-nigârım ile feth eyledüğüm nice diyârın sultanı ve pâdişâhı sultan Bayezid oğlu sultan Selim Han oğlu Sultan Süleyman Hanım.

Seni ki, França vilâyetinin Kırâlı Françeskosun... (İnalcık, 2009:151)

Aynı şekilde Sultan Süleyman'ın Şarlken'e diplomatik temaslarda ve namelerinde yalnızca İspanya Kralı olarak hitap ettiği de bilinmektedir (İnalcık, 2009:154). Bu tür hitapların asıl nedeni ise Sultan Süleyman, hükümdarlığının evrensel olduğuna inanmakta, zira Konstantinopolis'in fethinden sonra Osmanlı Padişahları Türk ve Bizans geleneklerine uygun olarak, kendilerini Roma İmparatorluğu'nun meşru vârisi saymaktaydılar (İnalcık, 2009: 111). Ancak Avrupa'nın gözünde Osmanlı İmparatorluğunun "meşruiyeti" hukuka değil tiranlığa veya aklın reddine dayalı olup, bu meşruiyet tartışmasıyla Osmanlı devletinin itibarını mümkün olduğunca zedelemek amaçlanmaktadır (Fernández Lanza, 2008: 97).

Osmanlı'nın yukarıda belirtilen hak iddiası ve padişahın rakiplerini kendinden aşağı gören tavrı Avrupa'da bir kibir ve küstahlık göstergesi olarak kabul edilmiştir; Söz konusu dönemde Avrupa'da Türklerin *sözlerinin kibirli, hareketlerinin ise zalimce* olduğu kanısı hâkimdir (Díaz Tanco, 1547: 27). Türklerin, bilhassa padişahın “kibirli” ve “zalim” olduğuna vurgu yapan bu düşünceye karşın, esasen aynı dönemde Şarlken de kendini bir dünya hükümdarı olarak görmekte ve imparatorluğunda güneşin hiçbir zaman batmadığını ifade etmekteydi (Toledo, 2006: 23).

López de Gómara saltanatları devam eden V. Carlos'un ve Sultan Süleyman'ın bu çekişmelerine, daha doğru bir ifadeyle dünyaya hâkim olma arzularına değinmiş ve iki hükümdarı birbiriyle şu sözlerle karşılaştırmıştır:

Bu iki imparator, Carlos ve Süleyman, Romalıların sahip oldukları kadarına sahiptirler, hatta daha bile fazlasına desem yanılmış olmam. (...) Her ikisi de hükümdarlığını muhafaza etmek ve dünyanın hâkimi olmak için uğraşırlar; ama don Carlos'tan ziyade Süleyman bizim günahlarımızdan dolayı kendi arzularını ve fitnelerini daha iyi yönetiyor; her ikisi de neredeyse aynı yaştadır, ancak kaderleri farklı, her ikisi de kendi dengine karşı savaşıyor, ancak İspanyollara göre Türkler hedeflerine daha iyi ulaşıyorlar (López de Gómara, 1989: 31).

López de Gómara söz konusu metinde Türklerin Akdeniz'deki başarılarının sebebinin Barbaros Hayreddin olduğunu iddia etmekte ve Sultan Süleyman'ın deniz gücünün yanı sıra Barbaros gibi muazzam bir kaptanın tavsiyeleriyle Türklerin İspanya'ya kadar gelmeye cüret ettiklerini belirtmektedir. López de Gómara, yine

Avrupa'nın içindeki bölünmüşlüğe vurgu yaparak, İspanyolların kendi deniz güçlerini Venedik'le birleştirmedikleri ve kendilerini savunmadıkları takdirde büyük bir tehlike içinde olacaklarını ileri sürmüştür (López de Gómara, 1989: 34).

Barbaros Hayreddin'in Akdeniz'de yayılan ünü, açık denizlerdeki becerisi ve Türklerin himayesinde olması, Habsburg diplomasisini harekete geçirmiş ve bu deniz korsanını kendi taraflarına çekmek için pazarlıklara başlamışlardır. İspanya Barbaros'a Becaye, Trablus ve Bone kentlerini teklif etmiş, ancak Barbaros Hayreddin Şariken'i diplomatik bir şekilde oyalamıştır. Barbaros Hayreddin veziriazam Lütfü Paşa'nın bilgisi dâhilinde Andrea Doria ile mektuplaşarak, sözde pazarlıklara başlamış ve Doria'dan Şariken'in elçilerini Cezayir'e göndermesini istemiştir. Barbaros Hayreddin Cezayir'de yerine vekâlet eden evlatlığı Hasan Paşa'yı da durumdan haberdar ederek, muhtemel bir kuşatma durumunda kenti savunmak için gerekli hazırlıkların yapılmasını salık vermiştir. İspanyol elçileri Cezayir'e geldiklerinde, Hasan Paşa Barbaros Hayreddin adına pazarlıklar yapıp elçileri oyalamış, ardından da elçileri Cezayir'den kovmuştur (Önalp, 2005 :83-4).

Bu olay üzerine, 1541 yılında Şariken, 50.000 kişilik ordusunu taşıyan 500 parçalık bir donanmayla Cezayir önüne gelmiştir. En seçkin askerlerinden başka 400 Saint Jean Şövalyesi ve Meksika fatihi Hernán Cortes de bulunmaktadır. Barbaros Hayreddin'in evlatlığı Hasan Paşa'nın başarılı savunması neticesinde İspanyollar amaçlarına ulaşamamışlardır (Önalp, 2009: 23) Bu seferde 150 gemi kaybeden İspanyol donanması büyük bir darbe almış ve söz konusu sefer Şariken'in son deniz seferi olmuştur (Rahn Phillips, 2005:16).

Fuad Carım bu sefere katılanları şöyle aktarmaktadır:

...14 Kasım 1541, Çarşamba günü 12.330 tayfa, 20550 yaya er ve 1500 atlı taşıyan ve 65 tanesi güçlü kadirga olan 516 parçalık bir donanma Cezayir yakasına yanaşıyor. Çıkarma 23 Pazar günü yapılıyor ve ufak bir çarpışmadan sonra kaleye hücum başlıyor. İspanyollardan, Almanlardan, İtalyanlardan ve Malta Şövalyelerinden kurulu bu güçlü ve kalabalık kuvvetin başkumandanı: Şarlken. Beraberindeki kumandanların hepsi tanınmış, hepsi ünlü: İspanya'nın yetiştirdiği en büyük generallerden, Duque de Alba; iki oğlu ile birlikte katılan Meksika fatihi, Fernando Cortes; Papa 3 üncü Paolo'nun yeğeni Don Camillo Colonna; en ünlü savaşçılardan ve Sicilya Kral Naibi, Ferdinando Gonzaga; Afrika savaşlarında pişmiş olan Oran Valisi, Conde de Alcaudete; tanınmış amiral, Andrea Doria... (Carım, 1962:55)

Bu zaferin, elbette Osmanlılar için büyük bir önemi vardı. Osmanlı Devleti, Akdeniz'deki hâkimiyetini devam ettirmek zorundaydı, bu yüzden Kuzey Afrika'nın kilit noktalarından Cezayir şehrine serhat gözüyle bakıyorlardı. Cezayir gibi Tunus ve Trablus da deniz gazileri tarafından ele geçirilmiş ve yönetilmekteydiler. Osmanlı Devleti bu toprakların tamamına Garp Ocakları adı verilen bir sistem kurmuştu. Bu ocakların özellikle Cezayir Ocağı'nın geçim kaynaklarının başında korsanlık geliyor ve korsanlar İspanya'yı taciz etmeyi ve zarara uğratmayı amaçlıyorlardı (Samih, 1936: 112; Önalp, 2009: 47).

Garp Ocaklarına dâhil olan deniz gazilerine, İspanya'da Berberi korsanlar anlamına gelen *corsarios berberiscos* terimi kullanılmakta ancak bu terim bir anlam karışıklığına sebep olmaktadır. Osmanlı kaynaklarında da bu denizcileri nitelemek

maksadıyla korsan teriminin kullanımına rastlanılmasına karşın, Osmanlı'da o dönemlerde Cezayirli denizcilere “gazi” denilmekteydi. İspanyolcada bu deniz gazilerini nitelemek için *corsario* ve *pirata* olarak iki ayrı kelime kullanılmaktadır. Bu iki kelime Türkçe'ye “korsan” olarak çevrilmiştir. Bu karışıklığı ortadan kaldırmak maksadıyla, Önalp'in önerdiği şekilde *corsario* kelimesini korsan, *pirata* kelimesini ise deniz eşkıyası olarak çevirmek anlam karışıklıklarını ortadan kaldırmaya yardımcı olacaktır (Önalp, 2009: 46-7).

Korsanlık faaliyeti yürüten Müslüman ya da Hristiyan denizciler bu faaliyetlerini korsanlık beratıyla yürütmekte ve çoğunlukla ganimetten pay verdikleri yerel bir otoriteye tabi olmak durumundaydılar. Müslüman korsanlar ganimetlerinin beşte biri ile sekizde birlik bir kısmını vergi olarak ödemekteydiler. Öte yandan deniz eşkıyaları hiçbir otoriteye ya da kanuna tabi olmaksızın, karşılarına çıkan gemilere din kardeşliği ya da millet farkı gözetmeksizin saldırarak yolcuları soymakta ve kazanılan ganimeti tayfalar arasında paylaşmaktaydılar (Önalp, 2009: 47).

İleride Lope de Vega'nın eserlerinin bir kısmında göreceğimiz için korsanlıktan bahsetmekte, konunun daha iyi anlaşılabilmesi bakımından, yarar görüyoruz. Cezayir'de korsanlık faaliyeti yürüten denizcilerin gelirleri ikiye ayrılmaktaydı: Hristiyanlarla yapılan çatışmalar sonucu elde edilen ganimetler ve bu çatışmalarda ele geçirilen esirler. Esirler mesleklerine ve becerilerine göre gruplandırılmakta ve beylerbeyinin huzuruna çıkarılmaktaydı. Beylerbeyi işe yarar mesleği olanları kendine ayırmakta, geriye kalanlar ise gemiciler arasında paylaştırılmaktaydı. Esirler köle pazarlarında satılabilir ve bir ailenin evinde köle statüsünde yaşayabilirlerdi. Esirlerin özgürlüklerine kavuşmaları için efendileri

tarafından belirlenen bir miktar parayı, başka bir deyişle fidyelerini ödemeleri gerekmektedir. Fidyeye miktarı esirin ya da kölenin kökenine, mesleğine ya da mevkisine göre değişiklik göstermekteydi. Esirler fidyeleri ödenene kadar köle olarak satılabilmekte ve efendilerinin uygun gördükleri işlerde çalıştırılabilmekteydiler. (Samih, 1936: 170-1).

Esirlerin yiyecek ve giyecek ihtiyaçları efendileri tarafından karşılanmaktaydı, ancak esirlerin durumu efendinin insafına bırakılmıştı. O dönemde esir olarak yaşayanların anlatılarında görüldüğü üzere, bir taraftan yeterli olanağa sahip esirler/köleler ve bunlara hoşgörüyle yaklaşan insafli efendiler bulunmakta; diğer taraftan sadece ekmek ve suyla yaşamlarını idame ettirmek zorunda kalan esirlere ve zalim efendilere de rastlanmaktaydı. Busbecq bazı esirlere sadece ekmek ve su verildiğini, bunların battaniyeye, ayakkabıya ve giyeceğe dahi muhtaç olduklarını aktarmakta ve zindancıbaşların esirlere son derece zalimce davrandıklarını, esirlerin ihtiyaçlarını karşılamamanın ve benzer sorunlarının çözümünün ise zindancıbaşlara ödenecek bir miktar para olduğunu ifade etmektedir (Busbecq, 2013 :194)

1575 yılında Türklerin eline esir düşen Cervantes de, Cezayir'deki esaret hayatına ve Türklerle ilgili çeşitli bilgilere gerek tiyatro oyunlarında gerekse kısa anlatılarında yer vermiştir. Cervantes'in başyapıtı olan *Don Quijote*'de de yazarın Cezayir'deki söz konusu tecrübesine yer verdiği görülmektedir. Eserin 39. Bölümünde Don Quijote'nin karşılaştığı bir yüzbaşının ağzından Cervantes kendi deneyimlerinden yola çıkarak Cezayir'deki esirlerin durumunu şu sözlerle aktarmaktadır:

İşte bu şekilde, Türklerin bina dedikleri, ev şeklindeki hapishanede hayatımı geçiriyordum. Hristiyan esirleri buraya kapatıyorlardı; hem beylerbeyine, hem de başkalarına ait esirleri, hem de mahzen esiri dedikleri esirleri. Bunlar belediye esiri diyebileceğimiz, şehrin çeşitli işlerinde çalıştırılan esirlerdir ve hürriyetlerine kavuşmaları çok zordur; çünkü kamuya ait olduklarından, belli bir sahipleri olmadığından, ödeyecek paraları olsa bile, fidye verilecek kimseleri yoktur. Şehirdeki esir sahipleri, özellikle fidye bekleyen esirlerini bu dediğim binalara götürürler; esirler orada fidyelerini beklerken emniyette, aylak aylak otururlar. Beylerbeyinin fidye bekleyen esirleri de, fidyeleri gecikmemişse diğer forsalarla birlikte işe koşulmazlar. Fidyeye gecikmişse, bu konuda gayret gösterebilirler diye ötekilerle birlikte çalıştırılıp odun kesmeye gönderirler ki, pek kolay iş değildir (Cervantes, 1996 :346).

Kuzey Afrika'daki bir başka önemli merkez olan ve 1510 yılında İspanyol egemenliğine girmiş olan Trablus'u, Şariken 1530 yılında, Rodos'un fethinden sonra Malta'ya yerleşen Saint Jean Şövalyeleri'ne bırakmıştı. 1551 yılında Kaptanıderya Sinan Paşa komutasındaki Osmanlı ordusu Trablus'a bir sefer düzenleyerek Turgut Reis'in de yardımıyla kentin tekrar Osmanlı topraklarına katılmasını sağlamıştır. (Yücel, 1987:81).

Esaret edebiyatının en önemli eserleri arasında gösterilen ve XVI. yüzyılın İspanyol klasiklerinden biri olarak kabul edilen yazarı belirsiz *Viaje de Turquía*'da Trablus'un Türklerin eline geçmesinden şu şekilde bahsedilmektedir:

Yola çıkacakları gün Büyük Türk (Sinan Paşa'ya) hıl'at giydirir ve şöyle der: "Bu donanmayı al ve şuraya git, orada benim yazıp mühürlediğim mektubu danışmanınla beraber açacak ve içinde yazanları yapacaksın"; böylece ayrılır. Verdiğim örnek Sinan Paşa Trablus'u aldığı zamandandır, (padişah) ona Sicilya'ya gitmesini ve Rigoles adındaki hisara varmasını ve oraya kadar kimseye dokunmamasını ve mektubu orada açmasını emretmişti. Mektupta şöyle yazıyordu: "Sicilya kral naibi Juan de la Vega'ya bir elçi göndereceksin ve aramızdaki ateşkese aykırı ve haksız olarak aldıkları Afrika kentini sana versin, şayet hayır derse dilediğin kötülüğü yap." Juan de Vega kentin onların değil Turgut'un olduğunu, kenti ondan aldıklarını ve çok da iyi yaptıklarını, elinden bir şey gelemeyeceğini, imparatora yazacağını ve onun emrine göre hareket edeceğini söylemişti. Aynı mektupta kimseye bağlı olmayan korsan Turgut'la karşılaşırsa istediğini yapabileceği de yazıyordu. Sinan Paşa'nın beklediği cevap gecikti, bu sırada elinden geldiği kadar zarar vermeye karar verdi, önce Rigoles ve Kalabriya'dan koparabildiğini aldı ve tam bu esnada Turgut geldi, onunla buluşmuş ve onu iyi karşılamıştı, zira beraberinde 12 galera ve fusta getirmişti, toplamının onaltı olduğunu düşünüyorum hala; namussuz çok iyi bir kaptan olduğundan onunla beraber gelmesini ve ün ve kazanç sağlayacağını söylemiş. Onu Malta'nın yanındaki Gozo adasına götürmüş, altı bin insan aldıkları adayı ele geçirmişler. Oradan Berberistan'da bulunan Trablus'a saldırmışlar ve kentin valisi fransızmış, ihanet ederek, Saint Jean şövalyelerinin tamamının kenti terk etmesine izin vermeleri kaydıyla barış imzalamış. Hepsini olmasa bile onları koruyabilmiş. Valinin adı Chambarin'miş. Orada (Sinan Paşa) Turgut'u

affetmiş ve onunla Konstantinopolis'e gelmesini ve Büyük Türk'ün sevgisini kazanacağını söylemiş, Turgut onunla Konstantinopolis'e gelmiş, büyük bir zaferle dönmüşlerdi; Turgut, Büyük Türk tarafından iyi karşılanmış ve ona yüz elli bin akçe yıllık bağlamış, bu da yaklaşık üç bin eskudo eder... (Villalón, 1980: 250-1).

Barbaros Hayreddin, Hasan Paşa ve Turgut Reis gibi Müslüman korsanlara “deniz eşkıyaları” gözüyle bakan Avrupalılar için bu insanlarla anlaşmaya varmak hoş karşılanmamaktaydı; hatta Avrupa, Osmanlı sultanlarının kendi “çıkarları” doğrultusunda bu “eşkıya”larla işbirliği yapmasını, hatta asil kandan olmamalarına karşın onlara büyük topraklar verilmesini mantık dışı bulmaktaydı. Ancak bu durumla çelişkili bir biçimde, daha önce belirtildiği gibi Şarlken'in, Avrupa'nın hoş karşılamadığı bu “eşkıya”lardan bazılarıyla, onları kendi tarafına çekmek adına pazarlık yaptığı da bilinmektedir. Kendisine böyle bir teklif gelen Barbaros Hayreddin İspanyolların teklifini reddetmesi halinde, başka bir denizciyle pazarlığa girebileceğini düşündüğünden İspanyolları oyalamayı tercih etmiştir (Önalp, 2005 :83). Nitekim II. Felipe de daha sonra Kılıç Ali Paşayı kendi saflarına çekmek için başarısız girişimlerde bulunmuştur (Sola, 2010:148-9) .

1553 yılına gelindiğinde, Osmanlı Devleti Avrupa'nın ilgisini bu kez cephede değil, bir taht kavgasıyla çekmiştir: Sultan Süleyman halkın ve askerinin gözdesi Şehzade Mustafa'ya kıymış ve bu durum, Osmanlı tebasından bir kısmın kabul ettiği gibi, Avrupalı kaynaklara da Hürrem Sultan'ın ve Rüstem Paşa'nın bir oyunu ve büyük bir zaferi olarak yansıtılmıştır. Bu hadisenin ardından bir yıl sonra Osmanlı'ya gönderilen Busbecq ilk mektubunda Şehzade Mustafa olayına şöyle yer vermiştir:

(...) Süleyman'ın, yanılmıyorsam, Kırım'dan gelmiş bir cariyeden oğlu olmuştu. Adı Mustafa olan bu Şehzade o zamanlar gençliğinin zirvesindeydi. Asker olarak büyük bir şöhrete sahipti. Hâlbuki Süleyman'ın Roxolana'dan başka çocukları da vardı. Bu cariyesine öyle çok bağlıydı ki ona meşru zevce payesi ve çeyizler verdi. (...) Süleyman bunu yapmakla kendisinden önceki Sultanların geleneğini bozmuş oldu. (...)

Mustafa yaradılışındaki yüksek meziyetler ve yaşının uygunluğu nedeniyle asker tarafından çok seviliyordu. Onların da halkın da isteği yaşlanan babasına halef olmasıydı. Öte yandan üvey annesi tahtı kendi çocukları için muhafaza etmek gayesiyle elinden geleni yapıyordu. Sultan'ın nikâhlı karısı olarak nüfuzunu kullanıp Mustafa'nın en büyük Şehzade sıfatıyla hakları ve meziyetlerini bertaraf etmek istiyordu. Amacına erişmek için Rüstem'in aklına ve desteğine başvurdu. Süleyman'ın Roxolana'dan olan kızı Rüstem ile evliydi, dolayısıyla ikisinin de çıkarları müşterekti.

(...)

Haber ordugâha yayılınca [Mustafa'nın öldürülmesi] bütün asker kedere boğulmuş ve bu acı manzarayı görmeye gelmeyen kalmamıştı. En çok dikkat çeken yeniçerilerdi. Hissettikleri dehşet ve öfke öyle büyüktü ki ümitlerini bağladıkları Mustafa cansız yerde yatarken biri başlarına geçseydi onları hiçbir şey durduramazdı. (...) Osmanlı hanedanının bu en parlak yıldızını birlikte söndüren Mustafa'nın üvey annesiyle Rüstem'e sövüp saymışlardı (Busbecq, 2013:30-5).

Böylece Avrupa’da bir kez daha gözünü “hırs bürümüş”, “tamahkâr” ve “zalim” Osmanlı padişahı imgesi ortaya çıkmıştır. Avrupa’nın gözünde kendi hükümdarlığını kaybetmemek için evladını katleden Sultan, “şeytanî”, “zalimce” ve “akıl dışı” davranışlarda bulunmak gibi niteliklerini güçlendirmiştir. Esasen Türkleri bir “öteki” olarak gören Avrupa için olayların iç yüzü ya da gerçeklikle ilgisi önem teşkil etmemekte ve Avrupalı yazarlar, tarihçiler ve devlet adamları tarafından yaratılan imgeyi desteklemek için hikâyelerin, efsanelerin ve söylentilerin kullanılmasında bir sakınca görülmemektedir.

1494 – 1559 yılları arasında İspanya ve Fransa’nın İtalya’nın hâkimiyeti için yaptığı savaşlar, 1559 yılında imzalanan Cateau-Cambrésis Antlaşmasıyla sona ermiştir. Ertesi yıl Turgut Reis idaresindeki Trablus’u fethetmek amacıyla İtalya, İspanya ve Almanya yeni bir Kutsal İttifak oluşturmuş, donanmalarıyla Cerbe önlerine gelmiş ve adayı kısa sürede ele geçirmişlerdir. Bunun üzerine Sultan Süleyman derhal Piyale Paşa komutasında iki yüz gemiden oluşan bir filoyu Cerbe’ye göndermiştir. Piyale Paşa’nın filosu denizde büyük bir zafer kazanmış, Turgut Reis bu zaferden altı gün sonra gelerek Cerbe kalesinin kuşatmasına katılmış ve kalenin alınmasında büyük pay sahibi olmuştur (Önalp,1998: 6-15).

Osmanlıların Kuzey Afrika’daki başarıları ve onların yenilmez olduğu düşüncesi Avrupa’da giderek yayılmakta ve Türklerin neden daha iyi savaşçılar oldukları sorusuna cevap aranmaktaydı. Vasco Díaz Tanco, Türklerin Hristiyanlardan askerî bakımdan üstün olmalarını üç nedene bağlamıştır:

Birincisi kendi aralarında sonsuz bir itaat duygusuna sahip olmalarıdır: bizim savaşçılarımızda günümüzde bulunmayan bir meziyet bu.

İkincisi, çatışmalarda çılgınca bir itikatla göz göre göre ölüme gitmeleri: her birinin alınlarında ne zaman ve nasıl öleceğinin yazdığına ve yazılmış sonda kaçamayacaklarına inanırlar. Üçüncüsü ise ekmek, şarap ve et olmadan yaşamaları: pirinç ve su ile beslenirler (Díaz Tanco: 161).

Daha önce de bahsettiğimiz yazarlarda olduğu gibi, Vasco Díaz Tanco'ya göre de Avrupa dünyası bir bütündür, Hristiyanlığın hâkim olduğu Avrupa'yı “biz”, onun dışında kalan Türkleri ve Müslümanları ise yalnızca “los turcos” (Türkler) olarak nitelendirilmekte ve bu sayede “biz” ve “onlar” arasındaki fark belirginleştirilmektedir. Busbecq'in üçüncü mektubunda da benzer bir yaklaşıma rastlanmaktadır:

Onlarda güçlü bir imparatorluğun bütün kaynakları, yıpranmamış bir güç, dövüşte ustalık ve tecrübe, savaş görmüş askerler, zafere alışkanlık, zorluklara tahammül, beraberlik, düzen disiplin, kanaatkârlık ve tedbir var. Yoksulluk, kişisel israf, zayıf bir güç, maneviyat bozukluğu, tahammülsüzlük, eğitimsizlik ise bizde. Asker itaatsiz. Subaylar para canlısı. Disiplin küçümseniyor. Başıbozukluk, umursamazlık, ayyaşlık ve ahlaksızlık yaygın. En kötü olan da şu: düşman zafere alışkın biz ise yenilgiye. Sonucun ne olacağından şüphe edebilir miyiz? (Busbecq, 2013 :122)

Díaz Tanco'nun ve Busbecq'in bu tespitleri, Hristiyan askerlerinin zaafalarını gözler önüne sererek askerlerin daha iyi idare edilmesi için dönemin önemli şahsiyetlerini uyarır niteliktedirler. Öte yandan Türklerin askerî alandaki üstünlüklerinin altı çizilerek, Hristiyanların aldıkları zaferleri yüceltme gayesi güttükleri de anlaşılmaktadır.

Díaz Tanco'nun Türklerin alinyazısına olan derin inançlarına yaptığı vurguya Busbecq de değinmiştir. Evinde veba salgını olan Busbecq, bu durumu ve bu evden taşınma arzusunu Rüstem Paşa'ya iletmiştir, o da durumu Sultan'a arz edeceğini söylemiştir. Ertesi gün Rüstem Paşa Sultan'ın cevabını bir mektupla Busbecq'e iletmiş ve Türklerin bu salgın hastalığa “Yazgı neyse o olur!” anlayışıyla yaklaşımları Busbecq'i oldukça şaşırtmıştır:

Bu illetin Tanrı'nın oku olduğunu ve takdir edilen hedeften şaşmadığını bilmiyor muydum? Onun menzili dışına çıkmak için nereye saklanabilirdim ki? Eğer Tanrı beni yok etmek istiyorsa kaçmak ve saklanmak beni kurtaramazdı. Kaderden kaçmanın faydası yoktu (Busbecq, 2013:198).

Busbecq'in “akıldışı”, Vasco Díaz'ın ise “çılginca” olarak ifade ettiği bu tutumla, yine bir ötekileştirme yapılmakta, mantığa ve akla uygun hareket etme ve düşünme özelliğinin yalnızca Avrupa'ya ait bir nitelik olduğu varsayılmaktadır.

Türklerin XVI. yüzyılın ikinci yarısında Akdeniz'deki son büyük başarısı Kıbrıs'ın fethi olmuştur. Venedik hâkimiyetinde olan Kıbrıs stratejik konumundan dolayı özel bir öneme sahipti ve Osmanlı Venedik'le ticarî ilişkilerini bozmak istemediğinden uzun süre adayı fethetmeyi düşünmemişti. Ancak Kıbrıs, Hristiyan korsanların uğrak yeri haline gelmiş ve Hristiyan korsanlar Türk ticaret gemilerine ve yolcu gemilerine saldırarak güvenliği tehdit etmeye başlamışlardı.

1569 yılında İskenderiye'de Venedik korsanlarının Müslümanları esir alarak Kıbrıs'ta satmaları üzerine Osmanlı Kıbrıs'a bir sefer hazırlığına başlamıştır.

Osmanlı donanması 3 Temmuz 1570 tarihinde kolaylıkla Lefkoşa'yı himayesine almış, Magusa kalesini ise bir yıl sonra ele geçirerek adanın fethini tamamlamıştır.

Kıbrıs'ın Türklerin eline geçmesi Avrupa'da büyük bir üzüntüyle karşılanmış ve Miguel de Cervantes *El amante liberal* (Cömert âşık) adlı öyküsünde Lefkoşa'nın harabeye dönmüş surlarını seyreden Kıbrıs valisinin kölesi Ricardo'nun ağzından duyulan üzüntüyü şöyle yansıtmıştır:

Ey yiğit ve bahtsız savunucularınızın kanları henüz kurumuş olan, talihsiz Lefkoşa'nın iç sızlatan harabeleri! Duygularınız olsaydı sizin de, bu ıssızlık içinde beraberce dert dönebilirdik ve belki de, kurduğumuz bu dert ortaklığı acımızı hafifletirdi... (Cervantes, 2004:103).

Cervantes öykünün devamında bir Türk'ün ağzından adanın fethinden önceki halini ise şu şekilde ifade etmiştir:

“Bu düşüncelere dalarsan daha çok ağlarsın” dedi. “Çünkü iki yıl önce bu ünlü ve zengin Kıbrıs adasını huzur ve sükûn içinde, sakinlerini toplumsal mutluluğun insanlara sunabileceği her şeyden faydalanır bir halde görmüş olanlar, şimdi o insanları, adadan sürgün edilmiş veya adada esir yahut sefil bir halde bulurlarsa onların felaket ve talihsizliklerine acımayıp da ne yaparlar? (Cervantes, 2004:104).

Aynı yıl Don Juan de Austria komutasındaki Haçlı donanması İnebahtı açıklarında Osmanlı donanmasıyla karşı karşıya gelmiş, 438 savaş gemisinin katıldığı bu büyük deniz muharebesinden, savaşa 230 gemiyle katılan Osmanlı donanmasının sadece 30 gemisi kurtulmuştur.

İspanyol kaynaklarında İnebahtı'yla ilgili en önemli metinler Cervantes'in kurgusal eserlerinde görülmektedir. Cervantes kendisinin de katıldığı İnebahtı deniz muharebesini *Don Quijote*'de Türklere esir düşen bir yüzbaşının ağzından aktarmıştır:

Bütün dünya milletlerinin, Osmanlıların denizde yenilmez oldukları, yenilgisinden kurtuldukları, Osmanlıların kibir ve küstahlığının kırıldığı, Hristiyan âleminin o mutlu gününde, orada bulunan onca talihli insan arasında, bir ben talihsizdim (Cervantes, 1996: 340).

İnebahtı deniz muharebesi Akdeniz dünyasında dengelerin tamamen değişmesine sebep olmuştur. Cervantes'in de ifade ettiği gibi Türklerin yenilmez olduğu düşüncesi hâkimiyetini yitirmiş ve Akdeniz'deki Türk egemenliği kısa bir süre için zayıflamıştır. İnebahtı yenilgisinden bir yıl sonra Osmanlılar bu deniz savaşında kaybettikleri gücü telafi etmek maksadıyla 230 parçalık donanmayı suya indirmişlerdir. Bu tarihten birkaç yılsonra, 1574 yılında Kılıç Ali Paşa Tunus'u kesin olarak Osmanlı hâkimiyetine dâhil etmiştir. Bu süreçte korsan filoları Akdeniz'deki faaliyetlerine çeşitli kollardan devam etmişler ve Endülüs, Katalunya, Cebelitarık Boğazı, Roma kıyılarına akınlar yapmışlardır. Avrupa için Türk korsanlarıyla mücadele etmek adeta olağan bir iş haline gelmiştir (Braudel, 1994: 270).

İspanyolların Osmanlı'yla yaşadığı bu mücadele sadece Osmanlı sultanlarına değil, Türk toplumuna, adetlerine ve özellikle İstanbul'a karşı da bir merakın uyanmasına neden olmuştur. Bu sebeple dönemin yazarlarının Türklerle ilgili

eserlerinde sadece savaşlardan, padişahların kronolojisinden değil, Osmanlı'daki gündelik hayattan da bahsetmeye başladıkları görölmektedir.

Altın Çağ edebiyatında İstanbul'u bizzat gören İspanyol tarihçilerin ve yazarların sayısı çok az olmasına karşın, bu yazarların büyük bir kısmının ortak özelliği Cezayir yakınlarında esir alınmış ve oradan İstanbul'a getirilmiş olmalarıdır. Esirler Osmanlı topraklarında yaşadıkları olayları ve Türklerin günlük hayatlarına ilişkin bilgileri okuyucularına aktarmışlardır. Öte yandan daha önce de belirtildiği gibi o dönemde Osmanlı topraklarına elçi vasfıyla gönderilen kişiler tarafından kaleme alınan mektuplar da kaynak metinler olarak kabul edilmektedirler. şüphesiz Busbecq'in mektupları da bu açıdan Yarımada'da Latince'den İspanyolcaya çevrilerek yayımlanması bakımından özel bir öneme sahiptir (Bunes Ibarra, 2006:103).

Osmanlı'ya elçi olarak gönderilen Busbecq'in mektupları sadece İspanyolların değil, diğer Avrupalıların da Türklerle ilgili bilgilerinin genişletilmesine yardımcı olmuştur. Ancak bir Avrupalı gözüyle yazılmış mektupların tarafsızlıktan uzak ve Türkleri anlamaktan ziyade bir kıyas gayesi içinde yazıldıkları görölmektedir. Busbecq'in mektupları kaleme alırken takındığı bu tutum, Avrupa'nın gözünde Türklerin "zalim", "hain", "yalancı", "kibirli" ve "şehvet düşkünü" olarak yansıtılmalarına zemin hazırlayan etkenlerden biridir.

İspanya'da Altınçağ'da Türklerin adetleri ve İstanbul'daki esirlerin hayatıyla ilgili basılmış üç önemli eser bulunmaktadır. Yazıldığı tarihlere göre sınıflandırıldığında bunlardan ilki yazarı belli olamayan ve 1557 yılında kaleme alındığı tahmin edilen *Viaje de Turquia*; ikincisi Diego Galán tarafından yazılan *Cautiverio y trabajos de Diego Galán, natural de consuegra y vecino de Toledo*

(1589-1600). Üçüncüsü ise Rahip Octavio Sapienza'nın 1622'de yayımlanan *Nuevo Tratado de Turquía* adlı eseridir²¹.

Söz edilen eserlerden, XIX. yüzyılda basılan *Viaje de Turquía* kurgusal bir metin olması sebebiyle diğer iki eserden ayrılmaktadır. Eserin yazarı hakkında bir fikir birliği ya da kesin deliller bulunamamışsa da, tartışmalar iki yazar üzerinde yoğunlaşmıştır: Andrés Laguna²² ve Cristóbal de Villalón²³. Atıfta bulunulan her iki yazarın da Osmanlı topraklarında hiç bulunmamış olmaları sebebiyle, eserde yer alan ayrıntılar özel bir önem kazanmıştır. Yazar Osmanlı topraklarına ayak basmadan bu kadar ayrıntılı bir tahlili nasıl yapabilmıştır? Bu konudaki varsayımlara göz atacak olursak, bunların tamamı bu kitabın Osmanlı topraklarında esaret hayatı yaşamış kişilerce aktarılan bilgilerden derlenmiş olduğu yönündedir; eserin karşılıklı konuşma şeklinde yazılmış olması ve bazı yerlerde metnin bütünlüğünün kopması da bu fikri onaylar niteliktedir.

Viaje de Turquía, Pedro de Urdemalas isimli bir İspanyol'un Türklere esir düşmesini ve Osmanlı İmparatorluğu'nun payitahtı İstanbul'da esir olarak yaşadığı dört yılı konu almaktadır. Eser, Pedro'nun Juan de Voto a Dios ve Mátalas Callando adlı iki arkadaşıyla yaptığı sohbetlerden oluşmaktadır; bu sohbetler eserin bir söyleşiymiş gibi yazılmasına ve eserde okurun merak edebileceği soruların tam da

²¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Miguel Angel de Bunes Ibarra (2006) "Modern Çağın İspanyol Tutsak Anlatılarında İstanbul" *İspanya – Türkiye 16. Yüzyıldan 21. Yüzyıla Rekabet ve Dostluk*. İstanbul: Kitap Yayınevi.

²² Marcel Bataillon (1956) "Andrés Laguna, auteur de *Viaje de Turquía*" *BH*. LVIII, 2,.

²³ Antonio García de Solalinde bkz. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viaje-de-turquia--0/html/000423ea-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html

yerinde sorulmasına neden olmuş, bu durum da eseri ayrıntılı bir Osmanlı tahlili²⁴ haline getirmiştir. Pedro'nun arkadaşlarının sorduğu sorular, dönemin İspanyol halkının Osmanlı ve Türkler hakkındaki bilgilerinin ne kadar sınırlı olduğunu göstermektedir. Özellikle XVI. yüzyıl metinlerinde Türk Sultanları, Türk tarihi ve Türklerin kökeniyle ilgili çok sayıda bilgi olmasına karşın Türk kadınlarına, gelenek ve göreneklerine ilgili bilgilerin yok denecek kadar az olması bu duruma önemli bir örnek oluşturmaktadır.

Viaje de Turquía yukarıda belirtilen konulara yer vermiş olmasıyla, diğer dönem eserlerinden ayrılmaktadır. Eserin yazarı, Pedro'nun ağzından Türklerin yaşayışlarına, gelenek ve göreneklerine ayrıntılı bir biçimde değinmektedir. Dönem eserlerinde Türk kadınlarıyla ilgili bilgilere rastlanmaması ve Osmanlı toplumunun kapalı yapısı İspanyolların bilhassa Türk kadını hakkındaki bilgilerinin yetersiz kalmasına neden olmuştur. Eserde geçen bir diyalog dönem insanının Türk kadınlarıyla ilgili bu cehaletini gözler önüne sermektedir:

Mata - (...) Türkiye'de kadın var mı?

Pedro- Yok, erkekler mantar gibi yerden bitiyorlar (Villalón, 1980: 232)

Görüldüğü üzere, İspanyollar Türk kadını hakkında hiçbir bilgiye sahip değildirler. Pedro'nun arkadaşlarına verdiği bu alaycı cevap, onların cehaletine vurgu yapmaktadır. Eserin ilerleyen bölümlerinde Juan ve Mata Türk kadınlarının bir Hintli ya da Arap kadını gibi esmer olduklarını düşündüklerini ifade etmişlerdir. Pedro

²⁴ Eserin geçtiğimiz yüzyıla kadar basılmamış olmasını Fernández Lanza, yazarın Türklerin *nispeten iyi bir portresine çizmesine* bağlamakta ve eserin asıl amacının bu yolla İspanyolların kusurlarını eleştirmek olduğunu belirtmektedir (Fernández Lanza, 2008: 95).

Türk kadınlarının İspanyol kadınları gibi beyaz tenli ve güzel olduklarını, ancak çarşaf giydikleri ve peçe taktıkları için onları sokakta kendi kardeşleri, babaları ve kocaları da dâhil olmak üzere kimsenin tanıyamayacağını belirtmiştir. Türk kadınlarının rahibeler gibi bir örnek giyindiklerini, her ne kadar kıyafetlerinin rengi ya da kumaşı farklı olsa da kıyafetlerinin birbirine benzediğini belirtmiştir. (Villalón, 1980: 439)

Busbecq de üçüncü mektubunda Türk kadınlarına değinmiş ve Pedro'nun aktarımlarını yinelemiştir:

Türkler karılarının iffetine diğer milletlerden çok daha fazla önem verirler. Bu nedenle onları eve kapatır ve öyle bir saklarlar ki kadınlar nerdeyse gün ışığı görmez. Eğer sokağa çıkmaları gerekirse o derece örtülü ve kapalı gönderirler ki yoldan geçenlere hayalet gibi görünürler (Busbecq, 2013:127).

Viaje de Turquía'nın başkahramanı Pedro her ne kadar tıp tahsili görmemiş olsa da, hekim olduğunu söyleyerek, esirler arasında ayrıcalıklı bir konuma ve daha geniş bir özgürlüğe sahip olmuştur. Eserin yazarı bu şekilde, okuyucularda Pedro'nun aktardıklarının gerçeğe uygun olduğu izlenimi uyandırmak istemiştir, zira sıradan bir kölenin Pedro'nun aktardığı ayrıntıları bilmesi mümkün değildir. Pedro, doktor kisvesi altında dönemin önemli kişilerini muayene etmiş, onlara tedaviler uygulamış, Türklerin arasına karışmış ve âdetlerini öğrenmiştir. Bu duruma örnek olarak Pedro'nun düğün geleneklerini okuyucuyla paylaştığı bölümün gerçeğe uygun ve tutarlı olduğu görülmektedir:

Kendisinin *Eulemet* olarak ifade ettiği evlenmek İspanya'da yapılanın tam tersidir; çünkü erkek kadının çeyizini verir, yani onu alan erkektir ve kızın ebeveynleri erkeğe, miras kalacaklar ve kızın kendi sahip oldukları dışında hiçbir şey vermezler. Evlilik gerçekleşene kadar erkek kızı göremez ve damadın kızın babasına bütün çeyiz parasını kız evden çıkmadan vermesi gerekir. Kızın babası da bu parayla kıza kıyafetler ve mücevherler alır. Kızın annesi ise ev ev dolaşarak düğün için kadınları toplar. Gelinin evinde toplanan kadınlar hep beraber damadın gönderdiği hediyeı karşılarlar, ertesi gün ise gelinle birlikte yemek yemek için dönerler çünkü damat hiçbir kutlamada orada bulunmaz, hep evindedir (Villalón, 1980: 232).

Pedro düğün adetlerine mehir, kına gecesi, sağdıç gibi ayrıntıları dâhil ederek tam bir düğün tasviri yapmış, aktarımları düğünle de sınırlı kalmamış ve Osmanlı toplumunun boşanma usullülerini de bütün ayrıntılarıyla okuyucusuyla paylaşmıştır:

Juan- Boşanmaya izin var mı?

Pedro- Geçerli bir sebep varsa evet; ama erkeğin, evlenirken kadına verdiği ve kadının gelirken getirdiği bütün çeyizi kadının beraberinde götürmesi şartıyla ve kadın da bunlarla babasının evine gider. Ancak erkek eğer tekrar aynı kadınla evlenmek isterse kadına tekrar çeyiz verir, bütün geri kalanları da tekrar yapar ve kadın ondan önce başka biriyle evlenmek zorundadır (Villalón, 1980: 212).

Pedro'nun boşanmayla ilgili bu anlattıklarının kısmen tutarlı olduğu görölmektedir. Osmanlı Devleti'nde boşanma durumunda kadınlara başvurulurdu. Boşanmanın gerçekleşeceği durumlarda kadınların mehir, nafaka, kişisel malları ve haklarına dikkat edilirdi. Bir kadının boşanma işleminden sonra tekrar evlenebilmesi

için ise “iddet” adı verilen belirli bir süre beklemesi gerekiyordu (Arık, 1997: 52). Üç boşama hakkı da kullanılarak evlilik akdinin sona ermesi durumunda (İslam Hukukunda *bain talak*) kadın bir evlenme engeli ile karşı karşıya kalır; hukukî şartların uygun gördüğü yeni bir evlilik ya da boşanma gerçekleştirmediği sürece ne yeni bir kişiyle ne de eski eşiyle tekrar evlenemezdi (Dağcı, 2000:170). Bu noktada, Pedro boşanan her çiftin birbirleriyle tekrar evlenebilmesi için kadının başka biriyle evlenmesi gerektiğini söyleyerek çok önemli bir ayrıntıyı gözden kaçırmıştır.

Sosyal hayata dair Avrupa’nın ilgisini çeken Osmanlı kurumlarından bir başkasıysa kuşkusuz haremdir. Eserlerde Türk erkeklerinin birden fazla kadınla evlenebiliyor olması bir taraftan aşağılanmakta, diğer taraftan ise merak uyandırmaktadır. Bu konuya değinenlerden biri yine Pedro’dur. Pedro, efendisi Sinan Paşa’nın haremde 73 kadını olduğunu ve bunlardan hiç biriyle resmi nikâhlı olmadığını belirtmektedir. Buna göre Sinan Paşa esir aldığı kadınlardan hoşuna gidenlerle geceyi geçirebilmekte ve efendilerine çocuk doğuran kadınlar dışında diğerlerini satabilmektedir. (Villalón, 1980: 235).

Çokeşlilik konusuna Busbecq de yer vermiştir. Elçi, üçüncü mektubunda Türklerin istedikleri sayıda kadınla evlenmelerini yasaklayan hiçbir yasanın olmadığını yazmış ve meşru eş dışındaki kadınların satın alma yoluyla ya da ganimet olarak elde edilebileceğini ve erkeğin onlardan bıkınca köle pazarında satabileceklerini ifade etmiştir (Busbecq, 2013:127).

Türlere atfedilen özelliklerden bir başkası olan “Şehvet düşkünlüğü”, Türklerle ilgili eserlerde sık sık yinelenmiş ve erkeklerin istedikleri kadınla beraber olmaları ve harem daima bu özellikle bağdaştırılmıştır. Ortaçağda Kilise evliliği

kutsal bir kurum olarak görmekte, cinsel hazza dayanan ve üreme amacı gütmeyen cinselliği hoş görmemekteydi. Bu görüş, ölçülülüğün üstünlüğünü savunuyor ve tek eşliliği yüceltiyordu. Cinselliğe dair bu bakış açısı Rönesans'ta da çok da fazla değişmemiştir; Kalvinizm'e göre cinsel ilişki ancak çocuk yapmaya yönelik olduğunda anlam kazanmakta ve sadece haz içeren cinsel birleşme kınanmaktaydı (Servantie, 2008: 33).

Hristiyanlığın cinselliğe ilişkin bu yaklaşımı, Osmanlı'daki hareme duyulan öfkenin ve aşağılamanın başlıca sebebi olarak görülmektedir. Harem bedensel zevklerin mekânı olarak düşünülmekte, Sultan ise kendini dünyevi hazlara adanmış, baştan çıkarıcı, şehvet düşkününü bir Don Juan olarak kabul edilmektedir (Servantie, 2008: 33) .

Görüldüğü üzere Harem, Avrupa'da gerek erkek gerekse kadın için şehvet düşkünlüğünün bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Haremde düzenlenen eğlenceler, kadınların padişahı baştan çıkarmak için yaptıkları danslar ve oyunlar, çoklu ilişkiler, eşcinsel ilişkiler hep bu göstergenin bileşenleri olarak kabul edilmekte ve Harem vesilesiyle XVI. yüzyıl İspanya'sında yaratılan Türk imgesinin son parçası da şehvet düşkünlüğüyle tamamlanmaktadır.

Kısaca özetlenecek olursa, XVI. yüzyıl boyunca devam eden İspanya – Osmanlı mücadelesi, İspanya'da tarihsel metinlere yansımakta gecikmemiş ve bu güçlü düşmanı, Türkleri tanımak ve tanıtmak amacıyla pek çok eser kaleme alınmıştır. Bu eserlerden kimileri tarihsel gerçeklere yer verirken, kimileri gerçeklikten uzaklaşmışlardır.

XVI. yüzyılda Türklerle geliştirilen ilişki metinlerde belirleyici bir rol oynamış, Türklerle ilgili ilk metinlerde, Türklerin kökenine ve sultanlarına, onlarla yapılan savaflara yer verilmiştir. Türklere karşı olan düşmanlık derinleştikçe ve Türk tehdidi arttıkça, onu tanıma arzusu da giderek artmış, diplomasinin de gelişmesiyle elçi mektupları ve esirlerin aktarımları sayesinde İspanya Türklerin sosyal hayatına ilişkin bilgilere ulaşma imkânı bulmuştur.

Dönemin eserlerinde sıkça vurgulanan “biz” ve “onlar” gibi ayrıştırmalar, Türklerin ötekileştirilerek, Hristiyanlığın karşısında ve Hristiyanların karşıtı bir konuma yerleşmesine neden olmuştur. Buna göre, Hristiyanlar nezih, iyi ahlaklı, insana saygı duyan, kadına değer veren, tok gözlü ve namusludurlar; Türkler ise akıl dışı hareketlerde bulunan, zalim, tamahkâr, yalancı ve şehvet düşkünü olarak resmedilmişlerdir.

Bütün bunlara karşın, Türklerin iyi savaşçılar olması dönemin metinlerinde sıkça vurgulanan bir nokta olarak belirginleşmektedir. Yazarların bu özelliğe saygı duymalarının yanında, bu vurgu Türklerin karşısında kazanılan zaferleri yüceltmek ya da alınan yenilgileri hafifletmek için de yinelenmiştir.

Türkler arasında herhangi bir ayırım gözetmeksizin yapılan tek tipleştirme, ortak bir düşman imgesi yaratmayı amaçlamakta ve hem korkulan, hem merak edilen ancak daima savaşılması gereken bu düşmanın eline düşmemek içinse Hristiyanların birbirleriyle savaşmayı kesip ayrılıkları bir kenara bırakmaları gerektiği sıklıkla vurgulanmaktadır.

Ötekileştirme Konstantinopolis’in fethiyle başlamış, Avrupa’nın gözbebeği bu kentin Türklerin eline geçmesi ve Doğu Roma İmparatorluğu’nun yıkılması,

ardından Türklerin hızlı bir şekilde Avrupa'ya yayılmaları ve Kıbrıs'ı ele geçirmeleri, onlara duyulan öfkeyi daha da perçinlemiştir. Artık Türkler Avrupalıların hem hoşlanmadıkları hem de çekindikleri ve aralarına asla kabul etmeyecekleri kapı komşularıdır.

II. Lope de Vega döneminde İspanya’da Tiyatro

II. 1. Tiyatroya Genel Bir Bakış

Daha önce giriş bölümünde ifade edildiği üzere, İspanya XVII. yüzyılda refah ve yoksulluk çelişkisini yaşıyordu. Aydınlar sınıfı bir taraftan ülkeyi eleştirirken, diğer taraftan aşırı bir “ulusçuluk”la hareket ediyor ve bu ideoloji hem siyasete hem de sanata yansıyor. Halka bu ideolojinin benimsetilmesinde ise tiyatro bir araç vazifesini üstlenmişti.

XVI. yüzyıl ortalarına kadar İspanya’da, profesyonel anlamda oyun yazarlarının olmaması sebebiyle oyun yazmak kişisel bir olay halini almıştı. Bu dönemde yazılan oyunların bir kısmı halka yalnızca dini kutlamalar zamanı ulaşırken bir kısmı sahnelenme şansı bulamıyordu. Gerçek anlamda bir tiyatro geleneğinden yoksun olan İspanya’da, söz konusu dönemde yazarlardan ziyade sadece bir takım oyunlar dikkati çekiyordu (McKendrick, 1989:41). Ancak 1540 ve 1550’li yıllarda aktör, dramaturg ve tiyatro sahibi sıfatlarıyla ortaya çıkan bazı kimseler İspanyolların tiyatroya ilgisinin artmasında önemli bir rol üstlenmişlerdir ve bu sürece katkıda bulunan en önemli oyun yazarlarından biri şüphesiz Lope de Rueda olmuştur. Rueda ve Sevilyalı ortağı Alonso de la Vega İspanya’nın ilk tiyatro kumpanyalarından birini kurmuş (McKendrick, 1989: 42) ve İspanya’nın hemen her önemli kentini ziyaret etmişlerdi. Rueda’nın gezici kumpanyası ve sahnelediği komedi ağırlıklı oyunları sayesinde İspanyol halkı artık tiyatroyu bir eğlence aracı olarak görmekte ve bunun sonucu olarak düzenli tiyatro seyircisi sayısı da giderek artmaktadır.

Lope de Rueda'nın açtığı yolda ilerleyen oyun yazarları sayesinde XVI. yüzyılın son çeyreği ve XVII. yüzyılın ilk yarısında İspanya'da tiyatrolar halkın en önemli eğlence kaynağı haline gelmiştir. Gerek halk arasında gerekse özel eğlencelerde en ihtişamlı dönemini yaşayan tiyatrolar, hem mesleki olarak hem de ticari açıdan büyük bir başarı elde etmiş ve bu başarı yarımadanın büyük bir bölümünde yeni temsil mekânlarının açılmasına olanak sağlamıştır. Tiyatro sahnesi olarak kullanılan bu mekânlar ya belediyeler tarafından görevlendirilen yetkililerce ya da Hristiyan kardeşlik cemiyetlerince işletilmeye başlamıştır.

Dönemin İspanya'sında oyun temsilleri çoğunlukla *corral* adı verilen, birbirine bitişik birkaç evin orta avlusunda gerçekleştirilmekteydi. Üstü çadır beziyle kapatılan avlunun bir ucuna *teatro* adı verilen ve sahne işlevi gören bir tahta tabla yerleştirilmekteydi. Sahnede temsil edilen oyunun özelliklerine uygun olarak hazırlanmış bir perde ve oyun mekânında dekor amacıyla kullanılan birkaç panel bulunmakta ve kimi temsil mekânlarında sahne hilelerinde kullanılmak amacıyla bazı eklemeler yapılmaktaydı. (García García, 1999: 53). *Corral*'lerde sahnelenmek üzere yazılan *comedia*'lar esasen perdesiz, dekorsuz ya da ışıksız sahneler için yazılmaktaydı, zira dönem tiyatrosu gözden çok kulağa hitap ediyordu, bu sebeple bu dönemde İspanyollar için tiyatro “izlenen” ya da “seyredilen” bir sanattan ziyade “dinlenen” bir niteliğe sahipti (McKendrick, 1989: 76).

Dönemin tiyatrosu belirli bir toplumsal sınıfın tekelinde değildi, kraldan alt sınıflara kadar halkın bütün tabakalarından insanların bir eğlenme aracıydı, ancak sosyal yapıdaki katılık tiyatrolarda da farklı oturma yerleri ve çeşitli ücretlendirmelerle kendini göstermekteydi (Díez Borque, 1988 :28). *Corrallerde*

avluya bakan odalar ya da *apostolar* en önemli seyircileri ağırlamak için kullanılmaktaydı. Sahnenin hemen önünde bulunan sıra kiliseye ya da önemli eleştirmenlere ayrılmakta, bu sıranın arkasında ise *mosqueteros* adı verilen oyunu ayakta izleyen sıradan halka ayrılmış bölüm yer almaktaydı. Zamanla halkın tiyatroya olan ilgisi artınca sahnenin yan tarafları ve önü birer revakla yükseltilmiş ve kadınlar için özel bir bölüm ayrılarak buraya *cazuela* adı verilmiştir (García García, 1999: 53).

Oyunların başlamasından çok önce dolan avlunun kapısında bulunan bir görevli avluya giriş ücretini, *corralde* bulunan başka bir tahsilât görevlisi ise oturulan yere göre ek bir ücret toplamaktaydı: *apostolar*, yan oturaklar, revaklar ve avlu için ek bir ücret ödenmesi gerekmekteydi. Genellikle üç saat süren oyun temsillerinin, gün ışığından faydalanmaya özen gösterilmekte ve kışın ikindi vakti, yazın ise sıcaklığın azaldığı daha geç saatlerde başlamasına dikkat edilmekteydi. Hava karardıktan sonra sahnelenen oyunların ek bir masrafa sebep olan mumla aydınlatma gerektirmesi, akşam temsillerinin sadece saray ve asiller için yapılan gösterilerle sınırlı kalmasına neden olmaktaydı (García García, 1999: 54).

Dönemin oyunlarında dekorun kısıtlı kullanımı, kullanılan kostümlerin önemini arttırmış ve büyük bir masraf kalemi olarak beliren kostümlerin bir nevi yatırım işlevi görmelerine sebep olmuştur. Kumpanyalar ihtiyaçları doğrultusunda borçlarını karşılamak için kimi zaman kostümleri rehine bırakmakta, kimi zamanda başka tiyatro kumpanyalarına kiralamaktaydılar. Kostümlerin kumpanyanın turneleri için taşınması kolay ve hafif olması gerekmekteydi. Kostümlerin özenle taşınmalarına ve muhafaza edilmelerine karşın, sahne üzerindeki çiviler, kıymıklar

ve kapaklar elbiselerin yıpranmasına ve yırtılmasına sebep olmaktaydı; öte yandan kumpanyaların repertuar değişiklikleri, turneleri ya da oyunların sahne ömürleri de kostümlerin sıklıkla değiştirilmesini gerektirmekteydi (García García, 1999: 54).

Dönemin İspanya'sında oyun temsilleri *corralde* sessizliği sağlamak amacıyla gitar sesi ve giriş niteliğindeki *loa* adı verilen oyunculardan birinin seyircinin ilgisini çekmek için oyunu tanıttığı kısa bir gösteriyle başlamaktaydı. Seyircinin ilgisini sürekli canlı tutmayı amaçlayan *comediaların* oyun aralarında *entremés*, *jacara* ve *mojiganga* adı verilen eğlenceli kısa oyunlar ve çeşitli danslar sahnelenmekte ve oyun *fin de fiesta* adı verilen bir gösteriyle sona ermekteydi (García García, 1999: 54).

Paskalya ile başlayan tiyatro sezonu Kül Çarşambasından (Son Çarşamba) önceki gün sona ermekte ve Büyük Perhiz süresince oyun sahnelenmemekteydi. Tiyatro temsilleri Noel ve Karneval gibi bazı tatil dönemleri dışında bütün tatil günlerinde ve hafta içi iki ya da üç gün yapılmaktaydı. Tiyatro sezonun en önemli zamanlarından Katolik yortusunda kumpanyalar tarafından daha fazla gelir elde ettikleri *auto sacramental* adı verilen dini ve alegorik oyunlar sahnelemek tercih edilmekteydi (García García, 1999: 55).

XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tiyatro mekânlarının ve kumpanyalarının gelişmesi ve artması, oyun yazarlarını da olumlu etkilemiş ve oyunlar geniş bir halk kesimine hitap edebilmişlerdir. Bu dönemde İspanyol *comedialarının* kitlelere ulaşan bir niteliğe sahip olduğu kabul edilmektedir (Maravall, 1975: 210). Ancak tiyatrolara ilginin çok olmasına ve çok sayıda insanın tiyatroya gitmesine karşın, o dönem tiyatrosunu günümüz kitle iletişim araçlarıyla

kıyaslamak çok doğru bir yaklaşım olmayacaktır (Perez-Magallon, 2003:213), zira o dönemde bütün oyunları takip eden düzenli tiyatro seyircisinin sayısı son derece azdır.

Tiyatroya yoğun bir ilginin olduğu bu dönemde, İspanyol oyun yazarları, Fransız tiyatrosundan ziyade Rönesans İtalya'sından ilham almakta, ancak İtalyan tarzına tamamen bağlı kalmak yerine kendi *commedia dell'arte*lerini yaratmayı amaçlamışlardır. Söz konusu dönemde İspanya'nın sanatsal ideali, İtalyan tarzını ya da *commedia dell'arte*'yi taklit etmek yerine, onu İspanya gelenek ve göreneklerine uyarlamaktır. Bu sebeple değişimi yüreklendiren İtalya'nın İspanyol şiirinde ve tiyatrosunda, doğrudan bağlantılı olduğu Fransa'dan çok daha fazla etkisi olmuştur (Parker, 1998: 1). Dönemin ünlü oyun yazarlarından Lope de Rueda *comedialarını* İtalyan komedyalarını İspanyolların zevkine uyacak şekilde adapte ederek yazan ilk oyun yazarları arasında yer almaktadır (Ruiz Ramón, 2000:97). Lope de Rueda'nın getirdiği bu yenilik, hem tiyatroya olan ilgiyi arttırmış, hem de sonraki dönemlerde İspanyol tiyatrosunun izleyeceği yolu belirlemiştir.

İspanya'da Barok sanatın ne zaman başladığı, ne zaman bittiği hatta edebiyatta Barok sanatın özelliklerinin yer alıp almadığı pek çok araştırmacı için tartışmalı bir konudur. Geleneklerine bağlı olan İspanya önceki dönemlerle bağlarını koparmakta her zaman büyük zorluk yaşamıştır: Damaso Alonso'nun *İspanyol Rönesans'ı Ortaçağ'a sırtını dönmemiştir* ifadesinin bir izdüşümü olarak İspanyol Barok edebiyatı da Rönesans edebiyatını kendine benzetmiştir (Wardropper, 1983:7).

Rönesans'ın klasik sanatının anlayışı düz, yalın, kapalı, çeşitli ve aydınlık bir yapıya sahip olmasına karşın, Barok sanatı pitoresk, derin, açık, yapay ve karanlık

olarak nitelendirilmektedir. Ancak İspanya’da Barok dönem olarak nitelenen XVII. yüzyıl başlarında her iki dönemin özelliklerini yansıtan eserlerle karşılaşmaktadır. Bu sebeple İspanya’da bu iki dönemi net bir çizgiyle ya da kesin bir tarihle birbirinden ayırmak mümkün olmamaktadır. Öte yandan pek çok Katolik uzman, İspanya’yı Barok’a iten nedenlerin başında *Contrarreforma* (Reform karşıtı) hareketini görmektedir: XVII. yüzyılda Reform hareketine bir cevap olarak, Kilise’yi içeriden yeniden yapılandırma gayesi, *Contrarreforma* hareketine sebep olmuş ve böylece İspanya’da dini gelenek güçlenmiş ve derinleşmiştir (Wardropper, 1983: 10). Bu durum tiyatroya da yansımış ve bu dönemde çok sayıda dini içerikli eser kaleme alınmıştır.

İspanyol Tiyatrosunun başlangıcından XVII. yüzyıla gelişimine bir göz attığımızda, esasında tiyatro ile din arasındaki bağın hiçbir zaman kopmadığını ve hatta İspanyol Tiyatrosunun ortaya çıkmasında ve gelişmesinde dini geleneğin önemli bir yere sahip olduğunu görmekteyiz. Erken İspanyol Tiyatrosunda oyun yazarları bölgesel folklordan, İsa’nın doğumu ve çilesi gibi Kutsal Kitap hikâyelerinden ilham almışlardı (Parker, 1998: 2). Sağlam bir dini geleneği olan İspanyol tiyatrosunda dindışı konuların tiyatroya girmesi 1490’larda Fernando de Rojas’ın *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*²⁵ (*Celestina Calisto ve Melibea’nın Trajikomedyası*) adlı oyunu ve Juan del Encina’nın *autoları*, *farsları* ve *eglog* olarak anılan kısa oyunları ile başlamıştır (Parker, 1998: 2). Rojas’ın söz konusu eserinin gerek tiyatroyu gerekse düzyazıyı karakter ve olay çeşitliliği ve kötü karakterlerin iyi bir edebiyat eserinde hayat bulabileceğini göstermesi açısından

²⁵ Celestina, Lope de Vega tiyatrosunda sanatsal ya da yapısal açıdan değil, *comedia*’nın tipik karakterlerini yaratırken bu eseri kaynak aldığından önemli bir yere sahiptir (Weber de Kurlat, 1981: 50).

etkilediği kabul edilmektedir. Rojas kendinden sonraki yazarlara iyi bir gözlem yaparak meydanlardaki ya da pazaryerlerindeki insanların edebi bir yapıtta canlandırılabilceğini ve anti kahramanın, kahraman kadar önemli olabileceğini göstermiştir (Asensio, 1971: 30). Öte yandan Juan del Encina 1492 yılının sonlarında İsa'nın doğumunu ve kırsal motifleri konu alan birkaç kısa oyun yayımlamıştır. *Auto de los Reyes Magos*'tan sonra Ortaçağ boyunca suskunluk içinde olan İspanyol tiyatrosu için bu küçük ve basit parçalar sonraki tiyatro geleneğinin oluşmasında önemli bir rol oynamıştır (Kidd, 2004:6). Encina'nın bu kısa oyunları, İspanyolcada *sayagués*²⁶ olarak bilinen Salamanca diyalektinde nazım şeklinde yazılmış çobanlar ya da köylüler arasında geçen diyaloglardan oluşmaktaydı (McKendrick, 1989: 11). Rojas'ın ve Encina'nın eserlerinde din dışı öğelere yer vermesi, İspanyol tiyatrosunda yeni bir geleneğin doğmasına neden olmuştur. Rojas'ın büyük bir ustalıklı kaleme aldığı *La Celestina* ve özellikle eserin başkahramanı çöpçatan Celestina karakteri XVI. yüzyılda ortaya çıkan Pikaresk Roman'a da öncülük etmiş, gerek Encina'nın gerekse Rojas'ın eserlerinde günlük dil kullanmaları, sıradan insanların hayatlarını yansıtmaları gibi unsurlar özellikle Lope de Rueda tarafından örnek alınarak ve İspanyol tiyatrosunda yeni türlerin doğmasına neden olmuştur.

II. 2. Lope de Vega döneminde Tiyatroda Türler

İspanyol Barok Tiyatrosunda tamamen İspanyol yazarlarca geliştirilmiş üç önemli tür dikkati çekmektedir: Sokaklarda ya da kiliselerde sahnelenen *auto sacramental* türü oyunlar dini konulara ağırlık verirken, *comedialar* ve alt bir tür olarak kabul edilen *entremésler* çoğunlukla dindışı öyküleri konu almaktadırlar.

²⁶ Lope de Vega'dan önce Çoban tipinin belirleyici özelliği bu diyalekte konuşmasıydı.

II.2.1. Tiyatro sokakta: *auto sacramental*

XVII. yüzyılda dönemin önemli yazarları tarafından sıkça kaleme alınan *auto sacramental*lerin ilk örneği olduğu ileri sürülen ve XII. yüzyılda yazıldığı varsayılan *Auto* ya da *Representación de los Reyes Magos* (Üç Mecusi Kral *autosu* ya da Temsili) İspanyol dilinde yazılmış ilk tiyatro eseri olarak kabul edilmektedir. Çeşitli hece ölçüsünde yazılmış, 147 mısradan oluşan ve esasen Matta İncil’inde geçen İsa’nın doğum öyküsünün²⁷ bir uyarlaması olan bu eserde oyun kişileri Gaspar, Melchor, Baltasar, Kral Herodes, iki hahamdan oluşmaktadır²⁸.

²⁷“İsa’nın Kral Hirodes devrinde Yahudiye’nin Beytlehem Kenti’nde doğmasından sonra bazı yıldızbilimciler doğudan Yeruslaim’e gelip şöyle dediler: “Yahudiler’in Kralı olarak doğan çocuk nerede? Doğuda O’nun yıldızını gördük ve O’na tapınmaya geldik.” Kral Hirodes bunu duyunca kendisi de bütün Yeruslaim halkı da tedirgin oldu. Bütün başkâhinleri ve halkın din bilginlerini toplayarak onlara Mesih’in nerede doğacağını sordu. “Yahudiye’nin Beytlehem Kenti’nde” dediler. “Çünkü peygamber aracılığıyla şöyle yazılmıştır: ‘Ey sen, Yahuda’daki Beytlehem, Yahuda önderleri arasında hiç de en önemsizi değilsin! Çünkü halkım İsrail’i güdecek önder Senden çıkacak.’ ” Bunun üzerine Hirodes yıldızbilimcileri gizlice çağırıp onlardan yıldızın görüldüğü anı tam olarak öğrendi. “Gidin, çocuğu dikkatle arayın, bulunca bana haber verin, ben de gelip O’na tapınayım” diyerek onları Beytlehem’e gönderdi. Yıldızbilimciler, kralı dinledikten sonra yola çıktılar. Doğuda görmüş oldukları yıldız onlara yol gösteriyordu, çocuğun bulunduğu yerin üzerine varınca durdu. Yıldızı gördüklerinde olağanüstü bir sevinç duydular. Eve girip çocuğu annesi Meryem’le birlikte görünce yere kapanarak O’na tapındılar. Hazinelelerini açıp O’na armağan olarak altın, günnük ve mür sundular. Sonra gördükleri bir düşte Hirodes’in yanına dönmemeleri için uyarılınca ülkelerine başka yoldan döndüler.” (<http://incil.info/kitap/Matta/2>) [29.4.2014]

²⁸ Autolar hakkında bilgi vermesi açısından bu eserin özetini vermenin faydalı olacağı kanaatindeyiz: Eserin ilk sahnesi Gaspar, Melchor ve Baltasar’ın ayrı ayrı monologlarından oluşur. Üç Mecusi Kral, gökyüzünde parlayan bir yıldız görüp bunu Tanrı’nın oğlunun doğuşunu müjdeleyen bir işaret olarak kabul ederler ve onu aramaya karar verirler. İkinci sahnede Gaspar, Melchor ve Baltasar birlikte gökteki yıldızı takip ederek yeni doğan bebeği aramaya karar verirler. Melchor, onun fani mi, yeryüzünün kralı mı yoksa gök kubbenin hâkimi mi olduğunu nasıl anlayacaklarını sorduğunda Baltasar ona altın, mür ve buhur teklif edeceklerini söyler. Şayet yeryüzünün kralıysa altını isteyeceğini, bir faniyse mürü alacağını, gök kubbenin hâkimiyse buhuru alacağını söyler. Üçüncü sahnede mecusi krallar, kral Herodes’in huzuruna çıkarak kendilerini tanıtır ve ona Yeryüzünün Efendisi olacak bir kralın doğduğunu müjdelerler. Kral Hirodes onlara gidip o kralı bulmalarını, dönüp ona haber vermelerini söyler, Mecusi Krallar Herodes’in huzurundan çekilirler. Dördüncü sahnede Herodes tek başınadır ve kısa bir monologda kendisinin kral olduğunu, daha ölmediğini söyler ve din adamlarını, kâtiplerini, münecimlerini gerçeği öğrenmek üzere yanına çağırır. Sonraki sahnede Herodes’in yanına iki haham gelir. Herodes onlara Mecusi Kralların getirdiği haberin doğru olup olmadığını sorar. İki haham kendi aralarında tartışırken metin yarıda kesilir. *Auto de los Reyes*

Her ne kadar İspanya’da *auto sacramental* geleneğinin *Auto de Reyes Magos* ile başladığı iddia edilse de, *auto sacramental*²⁹ler bu ilk türden oldukça farklıdır (Cilveti; vd., 1994: 9). Ancak *auto* geleneğinin İspanya’da uzun yıllar devam etmesi, özellikle XVI. yüzyılda Hristiyan cemiyetleri tarafından finanse edilen *auto sacramentallerin* gelişmesinde önemli rol oynamış ve oyunlar *Corpus* kutlamalarının temel ögesi haline gelmiştir (McKendrick, 1989: 238).

Auto sacramentallerin ortaya çıkmasında İspanya’nın içinde bulunduğu dini ayrışmanın önemi büyüktür. Daha önce ifade edildiği gibi, XVI. yüzyılda İspanya’da Katolik gelenek kendi öğretisini tehdit eden Protestanlığa karşı önemli bir mücadele vermektedir. 1521 yılında Luther’in eserlerinin Engizisyonca yasaklanmasının ardından ortaya çıkan *auto sacramental* Katolik öğretisinin halka benimsetilmesinde önemli bir yere sahip olmuştur (Andrachuk, 1985: 10).

Tek perdelik, nazım şeklinde yazılmış kısa oyunlar olan *auto sacramentallerde* alegorik oyun kişilerine yer verilmekte ve Bakire Meryem’in hayatı, İsa’nın Çilesi ya da Komünyon gibi dini konular işlenmektedir. Genellikle dinî bayram zamanlarında kilisede ya da bir meydanda neredeyse hiç dekor kullanmadan sahnelenen bu oyunların amacı İnsanoğlu’nun günahlarından arınmasını temsil etmektir (McKendrick, 1989 :239).

Magos’un İspanyolca tam metni için bkz. http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01372708666804614200802/p0000001.htm#I_1_
²⁹ 1726 tarihinde I. Cildi yayımlanan *Diccionario de Autoridades*’e göre *auto sacramental*: Alegorik figürlerin yer aldığı ve *Corpus* kutlamaları sırasında Efkariya Sakramentine bir şükran ve övgü olarak tiyatrolarda sahnelenen nazım şeklinde yazılmış tiyatro oyunu türüdür. Bu sebeple *sacramental* olarak adlandırılırlar. Komedyalar gibi perde ya da gün bölümleri yoktur, arsız devamlı temsillerdir.

Arco y Garay, İspanyol tiyatrosunda *auto sacramental* türünde ilk eseri kaleme alan kişinin hümanist yazar Hernán López de Yaguas olduğunu ve bu türde oyunların XVI. yüzyılın başlarında sahnelenmeye başladıklarını belirtmektedir (1920:266). Dönemin İspanya’ında *auto sacramental*lerin nasıl sahnelendiğine ilgili bilgiler kısıtlı olmasına karşın, bu oyunların özellikle geçit töreni olarak nitelendirebileceğimiz *procesión* ayini güzergâhında sokakta ya da *carro* adı verilen taşınabilir bir sahne üzerinde sahnelendikleri bilinmektedir. Özellikle XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tiyatronun profesyonelleşmesiyle, bu tür oyunların sahne ve dekoru önem kazanmış, bu sebeple daha önceleri mütevazı bir sahne olarak işlev gören *carrolar* giderek daha görkemli ve masraflı hale gelmişlerdir. *Carrolar*ın artan masraflarını karşılayamayan Hristiyan cemiyetlerinin yerini *Corpus* kutlamalarından sorumlu belediyeler almıştır. Bu geleneği başlatan Madrid ve Sevilla belediyelerine başvuran kumpanyalar arasında yapılan seçimin ardından, kumpanyaların kutlamalara katılmasına izin verilmekteydi. Söz konusu kutlamaların sonunda belediye tarafından en çok beğenilen kumpanyaya *la joya* adı verilen bir ödül verilmesi, kumpanyaların bu kutlamalara katılmasında önemli bir etkendi (McKendrick, 1989: 240-1).

XVII. yüzyılda *auto sacramental* türünde en önemli eserleri Pedro Calderón de la Barca vermiştir. 1635 yılında Saray’ın himayesine girdikten sonra Madrid’te *Corpus* kutlamalarında Calderón’un oyunlarına yoğun bir şekilde yer verilmiş ve Sevilla’daki, Toledo’daki ve Granada’daki *Corpus* şenliklerine de oyunları sahnelenmiştir. Calderón’un en önemli *auto sacramental* oyunları arasında *La cena del Rey Baltasar*, *El gran teatro del mundo* dikkati çekmektedir.

Calderón de la Barca'nın *El gran teatro del mundo*³⁰ adlı *auto sacramental* türündeki tiyatro oyunu perde bölümlemesi yapılmamış olmasına karşın üç bölümden oluşmaktadır. Oyunda Calderón *auto sacramental* türünün özelliklerine uygun olarak Güzellik, İhtiyat, Dünya gibi çeşitli alegorik karakterlere vermiş ve Katolik öğretisine uygun olarak hayatın geçiciliği ve bu dünyada yapılan iyiliklerin ve kötülüklerin diğer dünyada karşılığı olduğu fikirleri işlenmiştir. Ancak *auto sacramental*lerin alegorik oyunları olması ve yazarın kendini bir nevi Tanrı yerine koyması gibi sebeplerle, bu tür oyunlar çeşitli eleştirilere maruz kalmaya ve XVIII. yüzyıldan itibaren değerlerini yitirmeye başlamışlardır. Bu sebeple 11 Haziran 1765 tarihinde çıkarılan bir Kraliyet emriyle *auto sacramental*lerin temsilleri yasaklanmıştır.

II. 2. 2. Tiyatroda alt bir tür: *entremés*.

³⁰ Eser iki kapının yer aldığı bir sahnede başlar, kapılarının birinin önünde ölümü simgeleyen bir tabut, diğer kapının önünde ise doğumu, dolayısıyla dünyaya girişi simgeleyen bir beşik bulunur. Sahnede ayrıca yerküreyi ve gökkubbeyi simgeleyen iki de küre yer almaktadır. İlk olarak sahneye Yazar çıkar ve Dünya'ya seslenerek Büyük Dünya Tiyatrosunu yazacağını, Dünya'nın da bu oyunu sahneye koymakta ona yardım etmesini söyler. Dünya bu teklifi kabul eder ve uzun bir monologla Eski Ahit'te geçen Yaradılış'a uygun olarak oyunu sahne ve perdelere ayırır. Dünya, ilk perdeyi Doğa Kanunu, İkinci perdeyi Yazılı Kanun, üçüncü perde ise (İlahi) Takdir Kanunu olarak üçe ayırır. Yazar oyun kişilerine rollerini dağıtır: Yoksul, Kral, İhtiyat, Güzellik, Zengin, Çiftçi ve Çocuk. Ardından oyun kişileri, karakterlerine uygun olan bazı nesneleri Dünya'dan talep ederler; örneğin Zengin mücevherler, Güzellik bir çiçek demeti, Çiftçi ise bir kazma ister. Sonraki sahnede, Yoksul sahnenin bir köşesinde dilenmeye başlar ve her bir oyun kişisi rolüne göre hareket eder, örneğin Zengin sadaka vermez, Çiftçi de Yoksula sadaka vermez ama çalışması gerektiğini öğütler, İhtiyat ise ona ekmek verir.

Sonraki sahne ölümü temsil eder ve bir ses oyun kişilerine dünyadaki rollerinin bittiğini ve orayı terk etmelerini söyler. Oyun kişileri tabutun olduğu kapıdan çıkarak sahneyi terk ederler. Ardından Dünya onlara verdiklerini iade etmelerini ister ancak bu isteği hepsi gerçekleştiremez.

Oyunun sonunda yazar her bir oyun kişisini yargılayarak hak ettikleri yere gönderir: Yoksul ve İhtiyat doğru davrandıkları için Cennet'e; Güzellik, Kral ve Çiftçi daha sonra yargılanmak üzere Araf'a; Zengin Cehennem'e gider. Çocuk ise hiç doğmadığı için hiçbir yere gidemez. Oyunun özeti http://www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca_nacional_de_mexico/obra-visor-din/el-gran-teatro-del-mundo--0/html/ff39e206-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html internet sitesinde bulunan özgün metin üzerinden yapılmıştır.

Türkçeye “ara oyunlar” ya da “perde arası oyunları” olarak çevrilebilecek *entremés*ler ise, bir nevi alt tür sayılabilecek kısa oyunlardı. Toplumun alt tabakasından insanları konu alan bu esrler, üç perdeden oluşan bir oyunun perde aralarında halkın ilgisini çekmek ve seyirciyi eğlendirmek amacıyla sahneleniyorlardı.

Önceleri *paso* olarak adlandırılan *entremés*ler Lope de Rueda tarafından belirlenmiş iki ana noktadan oluşuyordu: ilki zamanın toplumunun geleneklerini ve konuşmasını resmetmek; ikincisi ise kıssa niteliğinde öykülere, tasvirlerle ya da dramatik unsurlara yer vermek (Asensio,1971:25).

Ruiz Ramon, pek çok araştırmacının ifade ettiği gibi Lope de Rueda’yı İspanyol tiyatrosunun atası olarak nitelendirmek yerine, bir alt tür olan *entremés*lerin atası olarak değerlendirmenin daha doğru olacağını savunmuştur (2000:98). İspanyol Tiyatro tarihinde önemli bir yere sahip olan Lope de Rueda hem bir oyun yazarı hem de bir aktör olarak, gezici tiyatrosuyla İspanya’yı dolaşmış ve halkın büyük bir beğenisini kazanmıştır. Sadece tiyatro yaparak geçimini sağlayan Rueda, oyunlarında insanları eğlendirmeye ve zengin bir repertuara sahip olmaya önem vermiştir. Lope de Rueda halkın zevkini tatmin etmek için gülünç sahneler yer vermiş ve klasik sanat kurallarını göz ardı etmiştir (Ruiz Ramón, 2000:97). Rueda’nın komedyelerinin konusu genellikle ilkel niteliktedir ve ana olay örgüsü sık sık gülünç öğelerle kesintiye uğramaktadır. Ruiz Ramón’a göre, Rueda Tiyatrosunun en önemli özelliği oyunların epizodik olmasıdır; komik tipleri genellikle uşaklar temsil eder (2000:98). Rueda’nın oyunlarının dramatik gerilim yaratma ya da şaşırtma gibi bir amacı yoktur; seyirci konuyla ilgili bütün bilgilere hemen oyunun başında ulaşırdı,

oyunlarda ana olay örgüsüyle bağlantısına ya da sahnenin uzunluğuna bakılmasızın, neye göre yapıldığı belirsiz bir sahne bölümlenmesi yapıldı (McKendrick, 1989: 44).

Lope de Rueda İspanyol tiyatrosuna getirdiği önemli yeniliklerden biri de, günlük konuşma dilini kullanması ve düzyazı şeklinde kaleme aldığı diyaloglardan oluşmasıydı. Rueda içinde yaşadığı zamana önem vermesi ve oyunlarında kullandığı tiyatro dili vesilesiyle dönemin insanı yansıtarak gerçekçi bir hava yaratmış ve halkın beğenisini kazanmıştır. *Rufian* (Hergele, Serseri), *Bobo* (Aptal) ve *Negra* (Siyahî Kadın) gibi oyun kişileri Rueda'nın halk tiyatrosundan önceki dönemde de görülmekteydi, Rueda'nın bu kişilere getirdiği yenilik ise gündelik dilde konuşmaları olmuştur (Ruiz Ramón, 2000: 98).

Miguel de Cervantes 1615 tarihli *Ocho Comedias y Ocho Entremeses nuevos nunca representados* (*Sahnelenmemiş Sekiz Yeni Komedya ve Sekiz Ara-Oyun*) eserinin “*Okura Önsöz*” başlıklı bölümünde Lope de Rueda'yı şu sözlerle övmüştür:

Bu arada, İspanya'da ilk olarak kimin komedyaları bulundukları yerden alıp yücelttiği, çehrelerini değiştirdiği konusu da konuşuldu. Orada bulunanların en yaşlısı ben olduğum için şöhretli ve zeki oyuncu büyük Lope de Rueda'yı sahnede izlediğimi anımsadığımı söyledim. (...) Lope de Rueda'yı pastoral şiir alanında ne o dönemde ne de daha sonra aşan olmamıştı; (...) Bu ünlü İspanyol'un zamanında yönetmenlerin kullandığı tüm sahne aksesuarları bir çuvala sığıyor ve bunlar aşağı yukarı, yıldız işlemeli birkaç beyaz çoban abası, birkaç takma sakal, peruka ve bastondan oluşuyorlardı. Komedyaalar, egloglar gibi, iki ya da üçü erkek ve de biri kız çoban arasında geçen konuşmalardan oluşuyordu. Bu komedyalar, zenci kadın, pezevenk,

*soyтары ya da Vizcaya'lı gibi oyun kişilerinin yer aldığı iki ya da üç ara-
oyunla süslenip gösterinin süresi uzatılıyordu. Bu dört figürü ve diğerlerini,
Lope de Rueda, hayal edilebilecek en mükemmel, en doğru biçimde
canlandırıyordu. (...) Sahnede kullanılan tek aksesuar eski bir battaniyeydi;
iki ucundan ipe gerilen battaniyenin arkasında giyinme odası dedikleri yer
oluşturuluyor ve burada müzisyenler gitar çalmadan eski romansları
söylüyorlardı. (Cervantes, 2005: 46-7).*

McKendrick Cervantes'in bu ifadelerini abartılı bulmakla birlikte, çocukluk anıları olduğu için çok da güven vermediklerini ifade etmektedir (1989:2). Ancak yine de Cervantes'in Lope de Rueda ile ilgili yaptığı bu yorumlara gerek dönem yazarları gerekse günümüz Tiyatro araştırmacıları önem vermektedir, zira İspanyol tiyatrosunun gelişmesinde Lope de Rueda'nın tiyatrosu önemli bir yer teşkil etmektedir: özellikle Lope de Rueda'dan sonraki nesil oyun yazarları İspanyol tiyatrosunu başlatan kişi olarak Lope de Rueda'yı benimsemişlerdir (McKendrick: 1989 :42)

Lope de Rueda'nın oyunlarının edebi ya da sanatsal açıdan büyük bir ustalıkla kaleme alınmış eserler olmamasına karşın, Rueda ticari açıdan başarılı bir tiyatro yaratmak için İspanya'da o dönemde ilgi çeken konuları İtalyan oyunları ile harmanlamıştır, bu sebeple Rueda'nın amacı ileriye yönelik oyunlar vermektense, zamanın ruhunu yakalamaktır. Esasen Rueda'nın oyunlarının dramatik öğelerinden ya da konularından ziyade onun girişimciliği ve oyunların eğlenceli ve sahnelenebilir olması gibi nitelikleri İspanyol tiyatrosunun sonraki nesillerine ilham vermiştir (McKendrick, 1989:45-6).

Yukarıda sayılan niteliklerinden dolayı kanaatimizce Lope de Rueda Tiyatrosu'nun asıl önemi, tiyatroyu halkın seviyesine indirerek seyircinin beklentisine ve beğenisine önem vermek ve bu sayede İspanya'da Tiyatronun bir iş sahası olarak gelişmesine katkıda bulunmak olmuştur. Bunların yanında Lope de Rueda'nın sanatsal açıdan İspanyol tiyatrosuna getirdiği en önemli yenilik yeni bir alt türün doğmasına imkân sağlamış olmasıdır.

Lope de Rueda'nın paso adını verdiği ilk *entremés*³¹ler, Rueda tiyatrosunun bütün özelliklerini içlerinde barındırıyorlardı. Günlük dilde yazılmış bu kısa ve gülünç oyunlar, özellikle XVI. yüzyılın sonlarına doğru dönemin oyun yazarlarınca geliştirilerek, oyunların perde arasına renk katmak ve seyircinin ilgisini canlı tutmak amacıyla sıklıkla sahnelenmişlerdir.

XVII. yüzyılda en önemli *entremés* yazarlarından kabul edilen ve türün hatlarını belirleyen Luis Quiñones Benavente'nin *Jocosería* adlı eserinin önsözünde *entremés*'in tiyatrodaki işlevine dair yapılan bir açıklama bu tür oyunların neden sahnelendiğini anlamak açısından faydalı olacaktır:

Kötü komedya yazmış olan bir oyun yazarı [oyununun arasına]bu dâhinin [Benavente] iki entremésini koyduğu zaman yere düşmemek için koltuk değneklerine, iyi komedya yazmış bir oyun yazarı ise havalanmak için kanatlara sahip oluyordu. (Quiñones Benavente: 1872: 19)

³¹ 1732 tarihinde III. Cildi yayımlanan *Diccionario de Autoridades*'e göre *entremés*ler şu şekilde tanımlanmıştır: *Bir komedyanın bir günüyle [perde] diğer günü arasına çeşit olması ya da seyirciyi neşelendirmek amacıyla yerleştirilen, kısa, gülünç ve müstehzi temsil. (http://web.frl.es/DA.html)[3.2.2013]*

*Entremés*ler dönemin başka bir türü olan Pikaresk romanla basit arzuların ağırlıklı olduğu toplumun alt kesimini yansıtmaları bakımından benzerlik göstermekteydi. Ancak anlatım tekniği bakımından bu iki türün arasında büyük bir fark bulunmaktaydı: Pikaresk roman eserin başkahramanın yaptığı bir monologdan oluşmakta ve olaylar anlatıcının bakış açısından anlatılmaktaydı, oysa *entremés*³²ler çeşitli kişilerin konuşmalarından ve karşıt görüşlerinden hareketle değişik bakış açıları kullanılarak sahnelenmekteydi (Asensio, 1971: 30).

Entremés, *comedia nueva*'nın doğmasında önemli bir yere sahiptir; *comedia nueva*, bu basit alt türden günlük dilin kullanılması, halktan kişilerin eylemlerine yer verilmesi ve komik tip gibi özellikleri alarak, daha bilinçli ve daha karmaşık bir tiyatro geleneğinin doğmasına sebep olmuştur. *Comedia* ile *entremés* arasında belirgin farklılıkları şu şekilde ifade edebiliriz: *comedia* yaşamın içinde bulunduğu

³² *Entremés*lerin daha iyi anlaşılabilmesi için Cervantes'in *El juez de los divorcios* adlı *entremés*'inden bir bölümüne yer vermenin faydalı olacağı kanaatindeyiz:

Sahneye önce HÂKİM, hemen ardından da AVUKAT ve KÂTİP çıkar. HÂKİM bir sandalyeye oturur; İHTİYAR ve karısı MARİANA girerler.

(...)

Hâkim: Meseleniz nedir, güzel insanlar?

Mariana: Efendim, boşanmak, boşanmak, daha da boşanmak ve binlerce kez boşanmak!

Hakim: Kimden ve hangi gerekçeyle hanımefendi?

Mariana: Kimden olacak? Burada bulunan şu ihtiyardan.

Hakim: Neden?

Mariana: Çünkü daha fazla onun ne münasebetsizliklerine katlanmak ne de bitmek tükenmek bilmeyen hastalıklarını tedavi etmek istiyorum. Anam babam beni hastabakıcı ya da hemşire olayım diye bugünlere getirmede. Ömrümü tüketen bu kemik yığınının yüklü bir çeyizle gelin geldim. Onun himayesine girdiğimde yüzüm ayna gibi parlıyordu, oysa şimdi çuval bezine döndü. Sayın hâkim, şayet kendimi asmamı istemiyorsanız, beni bu adamdan boşayın. Bu iskeletle evlendiğim için her gün döktüğüm yaşlarının yüzümde oluşturduğu şu kırışıklıklara bakın!

Hakim: Ağlamayı bırakın, hanımefendi. Sesinizi alçaltın ve gözyaşlarınızı silin. Adaletin yerini bulmasını sağlayacağım.

Mariana: Bırakın ağlayayım, efendim, ağladıkça rahatlıyorum. İyi yönetilen krallık ve cumhuriyetlerde evlilik süresinin kısıtlı olması, kira sözleşmelerinde olduğu gibi, her üç senede bir evliliğin feshedilmesi ya da yenilenmesi, iki tarafın da sürekli acı çektiği yaşam boyu süren bir anlaşma olmaması gerekir. (...)(Cervantes, 1990:660)

düzenlen yola çıkarak, bu düzenin bozulmasını ve yeniden kurulmasını konu almaktadır, *entremés* ise karışıklıklarla barışık bir şekilde toplumun kusurlarını gözler önüne sermektedir. *Comedia* seyircisini kahramanın arzuları ve umutlarıyla özdeşleştirmekte, onu duygusal olarak oyuna dâhil etmektedir. *Entremés* ise seyirciye oyundaki karakterlerden üstün oldukları hissini uyandırmak üzere yazılmaktaydı, bu sebeple seyirci oyun kişilerile herhangi bir yakınlık kurmamakta, yalnızca insanoğlunun zayıflığında kendini görmekteydi. *Comediada* asil duygulara hizmet eden ve bir ahenk unsuru olarak tercih edilen komik öğelerin aksine *entremésde* bu öğeler her şeyin bozulmasına sebep olmakta, acılar ve kötölükler bir gülme malzemesine dönüşmektedir. Her iki tür de basit dekorla sahnelenmelerine rağmen, *comediada* hikâyeleme ve mekân sözle ifade edilmekte ve oyunlar daha çok kulağa hitap etmektedir; ancak daha görsel bir tür olan *entremésde* önemli olan oyuncunun jestleri ve mimikleridir (Asensio, 1971: 39-40).

Lope de Vega'nın en önemli eserlerinin *comediaları* olduğu kabul edilmesine karşın, yazar dönemin diğer türlerinde de oyunlar kaleme almıştır. *Auto sacramental* ve *entremés* türleriyle Lope de Vega'nın sanatına zemin hazırlayan unsurlara değinmiş bulunuyoruz, görüldüğü üzere her iki tür de halkın tiyatro olan ilişkisinin gelişmesine yardımcı olmuştur. *Auto sacramental* türü oyunlar Katolik öğretisinin gereklerinden yola çıkarak halka dini duyguları aşılarken; *entremésler* ise komik unsurları kullanarak seyircinin eğlenmesini amaçlamaktaydı. Lope de Vega ile doğacak yeni bir tür olan *comedia nueva* ise, hem Hristiyanlığı yüceltecek ve halkı eğlendirecek hem de İspanyol kimliğinin oyunlarda vazgeçilmez bir yere sahip olmasını sağlayacaktır.

II. 2. 3. Lope'nin yeni oyun yazma sanatı: *comedia nueva*

Bu çalışmanın temel konusu olan *comedia*³³lar XVII. yüzyıl İspanya'sında en çok ilgi çeken oyunlardı. XVII. yüzyıla hâkim olan Barok Tiyatronun öncüsü Lope de Vega dönemin *comedialarının* ana hatlarını çizmiş ve halkın beğenisinin tiyatrosunun başlıca amacı olduğunu vurgulamıştır. Lope'nin tiyatro izleyicisine sadece istediği eğlenceyi verdiği için başarılı olduğunu söylemek ona haksızlık olacaktır, Lope aynı zamanda kendinden öncekilerden ya da çağdaşlarından çok daha iyi bir oyun yazarı ve şairdir. Lope de Vega'nın sadece yazarlık mesleğini icra etmesi ve hayatını bu meslekten kazanması zamanında nadir görülen bir özelliktir; ancak Lope yazarlığı meslekten ziyade bir *dürtü* olarak görmekteydi (McKendrick, 1989:84). Lope'nin bu yazma dürtüsü çeşitli konularda pek çok oyun kaleme almasını sağlamış, oyunları ona kısa sürede büyük bir ün kazandırmıştır.

1562 yılında doğan Lope de Vega'nın profesyonel anlamda oyun yazmaya yirmili yaşlarının başında başladığı tahmin edilmektedir. Henüz yirmi beş yaşındayken Lope Madrid'in önde gelen tiyatro yazarları arasında yer almaktadır. Lope de Vega, Encina'dan beri devam eden tiyatronun demokratikleşme süreci tamamlamış ve *comedia nueva* adı verilen yeni bir türün doğmasını sağlamıştır. İspanyol kimliğine sıkı sıkıya bağlı bu yeni tiyatro türü kraliyet başkentinin toplumsal hayat ve ideolojisinin bütünleştirici bir parçası olmuştur (McKendrick, 1989: 67).

³³ 1729 tarihinde ikinci cildi yayımlanan *Diccionario de Autoridades*'e göre *comedia*:

Eskiden tiyatrolarda sahnelenmek üzere halkın davranışlarını ve ortak yaşamda meydana gelen olayları anlatan eserlerdi; ancak günümüzde evrensel biçimlere uygun olarak, tiyatrodaki sahnelenmek üzere yazılan gerek komedya, tragedya, trajikomedya gerekse pastoral her tür manzum oyuna *Comedia* denilmektedir. *Comediaları* İspanya'da bir yöntem şeklinde üreten ilk kişi Lope de Vega'dır.

Comedia nueva'nın genel ideolojisi, halkın hoşuna gidecek oyunlar yazılması, namus, şeref ve haysiyetin ön plana çıkarılması, kraliyetin savunulması ve ulusal onurun yüceltilmesi olmak üzere dört ana prensibe dayanmaktadır. Bu sayılan prensiplerin Rönesans'a bir tepki olarak gelişen Barok edebiyatın etkisiyle geliştikleri muhakkaktır. Rönesans hümanistlerinin savundukları evrenin dengeli ve ahenk içinde olduğu görüşü Barok dönemde etkinliğini yitirmiş, ülkenin içinde bulunduğu ekonomik ve siyasal buhran ve Rönesans ideallerinin başarısız olması bu dönem yazarlarını büyük bir karamsarlığa sürüklemiştir. Rönesans'ta yüceltilen insan ve insanın evrenin merkezi olduğu görüşüne karşın Barok dönemde insanın fani bir varlık olduğu ve her şeyin bir sonu olduğu düşüncesi benimsenmekte ve Katolik öğretinin etkisinin artmasıyla zaman kavramı dönem insanında büyük bir endişe uyandırmaktadır (Wardropper, 1983:9).

Rönesans döneminde Yunan ve Latin klasiklerine verilen değer ve bu dönemde belirlenen kuralların kesin biçimde kabul edilmesine Barok'un tepkisi daha serbest bir yapı oluşturmak ve sanata, özellikle tiyatroya döneme uygun yenilikler getirmek olmuştur. Buna ek olarak Yunan ve Latin klasikleri yerine İspanyol Barok Edebiyatı, kendi sanatsal ve tarihsel mirasına sahip çıkarak ulusal değerlere önem vermiştir. Buna karşın, özellikle Rönesans'tan miras olarak alınan Yunan ve Roma mitolojisine yönelik oyunlarda da bir artış gözlenmektedir.

XVII. yüzyıl boyunca İspanya'da 10.000 oyun ve 1000 *auto* yazıldığı tahmin edilmektedir; Pérez de Montalban bunlardan 1800 *comedia*'yı ve 400 *auto sacramental*'i Lope'nin kaleme aldığını ifade etmiştir. Öte yandan dönemin önemli yazarlarından Tirso de Molina'nın 400, Calderón'un 180 oyun yazdığı (McKendrick,

1989:73) göz önüne alındığında verilen bu sayının gerçeğe uygun olduğu anlaşılmaktadır.

Barok yazarlar dönemin zorluklarını aşmak ve yaşanan buhrana karşı durabilmek için çeşitli yollar denemişlerdir. Geçmişte kazanılan zaferler yüceltilerek halka millî duygular aşılanmış ve halka zorlukların üstesinden gelinebileceğini göstermek adına çıkan bütün aksiliklere ve karışıklıklara rağmen her şeyin çözüme ulaştığı “mutlu” sonla biten eserler kaleme alınmıştır. İspanya’nın askerî gücünü yitirdiği, toplumsal gerilimlerin ve ekonomik buhranların yaşandığı bu dönemde tiyatro, geçmişteki başarılarla ve kimliğe odaklanarak, İspanyolların kendi imgelerini güçlendirmelerini ve evlerine güven içinde dönmelerini (McKendrick, 1989:74) sağlamakta önemli bir araç görevi görmüştür. Öte yandan dönemin yazarları da içinde yaşadıkları dönemi bir çöküş dönemi olarak görmekte, bu dönemin hiç yaşanmamasını arzulamakta ve bu sebeple oyunlarında “mutlu” sonu zamanın gerçeklerinden kaçmak için bir çıkış olarak kullanmaktadırlar (Wardropper, 1983:17).

Dönemin oyunlarında belirginleşen gerçekten kaçışın en önemli temsili oyunlarda adalete yapılan vurgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Kötülüğün cezasız kalmasına izin vermeyen dönem yazarları, kimseyi de hak etmeden cezalandırmazdı. Bu sebeple dönemin seyircisinin beklentisine göre gelişme gösteren çözüm bölümleri çoğunlukla adaletin yerini bulmasıyla mutlu sonla bitmektedir (Parker, 1959: 45). Oyunların adalet duygusuna bu kadar önem vermeleri ahlaki bir zorunluluk halini almış ve dönemin oyun yazarları kötü alışkanlıkları ve kötü niyetleri eleştirerek halka ahlak dersi vermeyi amaçlamışlardır. Reform karşıtı hareketin yazarların eserlerinden

ahlaki açıdan sorumlu oldukları fikrini aşılması, Barok dönem yazarlarının büyük bir bölümünü bu ilkeye uymasına yol açmıştır (Wardropper, 1983: 11).

Dönemin yazarlarının oyunlarını “mutlu” sonla bitirme arzusu Klasik sanatta açık bir şekilde belirlenen tragedya ve komedyanın arasındaki çizgilerin belirsizleşmesini de beraberinde getirmiştir. Tragedyalardaki trajik sonun aksine oyunların “mutlu” sonla bitmesi klasik sanatta görülen iki âşığın aşk uğruna şehit düşmeleri ilkesini hiçe saymaktadır (Parker, 1959:45). Buna karşın dönemde “trajik son”a yer veren *Los amantes de Teruel* gibi oyunlar da bulunmaktadır; bir halk efsanesine dayanan bu hikâye bütün dünya edebiyatında benzeri görülen ve pek çok kez yinelenmiş, sevgilerin kavuşamadığı bir aşk hikâyesini konu almaktadır³⁴. Altın Çağ yazarlarından Andres Rey de Artieda ve Tirso da Molina, kökeni ortaçağa dayanan bu halk efsanesini yeniden kaleme almışlardır. Rey de Artieda’nın *Los Amantes*’i üç birlik kuralına çok özen göstermemesi ve asıl sınıfa ait olmayan insanların hikâyesini anlatması bakımından önem arz etmekte ve oyundaki karakterlerden biri olan uşak da *comedia nueva*’daki komik tipte (*gracioso*) büyük benzerlik göstermektedir. Daha sonra göreceğimiz üzere oyundaki bütün bu özellikler *comedia nueva*’da ön plana çıkacaktır. Ancak yine de oyun, yapısal açıdan iyi kurgulanmamış olması ve çok fazla hikâyeye yer vermesi sebebiyle iyi bir tiyatro oyunu olmaktan uzaktır (McKendrick, 1989: 59).

³⁴ Teruel kentinde yaşayan Juan Diego ve Isabel birbirlerine âşık iki gençtir, ancak Juan Diego’nun zengin bir ailenin kızı olan Isabel ile evlenebilmesi için aradaki sınıf farkının ortadan kalkması gerekir. Bunun üzerine genç adam sevdiği kadının babasından ona beş yıl mülhet vermesini ister ve babanın bu isteği kabul etmesiyle Juan Diego kentten ayrılır. Beş yıllık sürenin dolduğu gün genç adam yaşadığı bazı talihsizler sonucu kente ulaşamaz ve kente vardığında sevdiği kadının başka bir adamla evlendiğini öğrenir. Isabel, Juan Diego’u sevmesine karşın, kocasına ihanet edemeyeceğini söyler ve kalbi kırılan genç adam üzüntüden ölür, ardından sevdiği kadın da onun tabutu başında bu acıya dayanamayarak hayata gözlerini yumar.

Tirso de Molina ise *Los Amantes de Teruel* adını verdiği oyunun zamanını Ortaçağdan İspanya – Türk mücadelesinin sıklıkla yaşandığı XVI. yüzyıla taşmış ve Ortaçağda mağriplilere karşı savaşan eserin başkahramanı Diego, Tirso'nun eserinde Türklere karşı Kuzey Afrika'da Halkulvaad'ın (Goleta) fethinde savaşmıştır. Böylece Tirso bu oyunda, dönemin özelliklerine uygun olarak kökeni Ortaçağ'a dayanan bir efsaneyi Şarlken'in Kuzey Afrika'daki Tunus seferi sonunda Türklere karşı kazandığı nisbî bir zaferle harmanlayarak iki konuyu birleştirmiştir.

Tirso'nun söz konusu oyunu milli duygulara ağırlık veren Barok dönem oyunlarının savaşa bakış açılarıyla ilgili önemli ipuçları içermektedir. Eserde savaş, özellikle Türklere karşı yapılan savaş, insanları zenginliklere ulaştıran ve sınıf atlamalarına yardımcı olan bir araç olarak da temsil edilmiş ve yüceltilmiştir³⁵.

Daha önce değindiğimiz gibi, gerçeklerden bir nevi kaçış arayan Barok Tiyatronun en önemli özelliği oyunların halkı eğlendirmeyi ve onun maneviyatını yükseltmeyi amaçlamasıdır. Bu nedenle *comedialarda* halkın hoşuna giden konular tercih edilmektedir. Lope *Arte Nuevo de hacer comedias*'ta kendisine bu konuda yöneltilen eleştirilere karşı kendini şu sözlerle savunmuştur:

Halkın alkışını arzulayanların

kurdukları düzene göre yazarım;

zira parayı onlar ödediğine göre, adildir

gönüllerini eğlemek için ahmakça konuşmak. (Vega, 2011: 293)

³⁵ 2. Asker: *Savaşı bulan kişi huzurlu olsun, amin./Bir anda zengin oluveriyor insan, / Ömründe hiç görmemiş olsam da inci beyazını/Götürüyorum iki Türk koşum takımını / Süleyman'ın bile yoktur böylesi* (Molina, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-amantes-de-teruel--1/html/0043c3ba-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_4_)

Bu tutumuyla Lope oyunların “tek gerçek otorite” (McKendrick, 1989: 110) olarak kabul edilen halkın zevkine ve zamanın gereklerine göre yazılması gerektiğinin altını çizmiş ve bu tutumundan hiçbir zaman ödün vermemiştir.

Lope, sanatının bir nevi manifestosu olarak kabul edilebilecek *Arte Nuevo de hacer comedias*’ı, 1604- 1608 yılları arasında, *Academia de Madrid*’de okunmak üzere muhtemelen söz konusu Akademi’nin yöneticisi olan Saldana Kontu’nun arzusu üzerine İspanya’nın en gözde oyun yazarıyken kaleme almıştır (McKendrick, 1989: 109). Lope’dan oyun yazma “sanatı” hakkında bir konuşma yapmasını isteyen *Academia de Madrid*’e bir cevap olarak yazılan ve 1609 yılında basılan bu metin, esasen Lope’nin kendi sanatının savunmasıdır. Lope’nin tiyatro anlayışı, Aristoteles’ten kalma klasik tiyatro anlayışına uymadığı için onu eleştiren dönemin önde gelen sanat otoritelerinin Lope’dan böyle bir konuşma yapmasını istemelerinin nedeni aslında kendilerini eğlendirmek ve Lope’yi küçük düşürmektir (Montesinos, 1968:6-7). Ancak Lope daha ilk satırlardan bu tuzağa düşmediğini göstermek ve tiyatroyu eleştirmekle oyun yazmak arasındaki çizgiyi belirginleştirmek için Akademi’nin eleştirmenlerine şöyle seslenmiştir:

Basit görünüyor konu, basittir de

Yazma sanatı hakkında çok bilip

Çok az comedia yazmış olana;

Beni bu konuda yaralayan ise

Onları sanat kullanmadan yazmış olmak (Vega, 2011 :290)

Bu zekice hamleyle Lope Akademi’ye kendisini küçük düşürme fırsatı vermeyeceğini göstermek ve metin boyunca klasik tiyatronun kurallarından ve

önemli yazarlarından bahsederek, Akademi'nin sandığı gibi cahil bir adam ya da şans eseri ünlü olmuş bir oyun yazarı olmadığını ispatlamak istemiştir. Menendez Pidal'e göre Lope küçük yaşlardan³⁶ beri okullarda öğretilen sanat ilkelerinden şüphe duymuştur; şiir sanatıyla ilgili kitapları tekrar tekrar okumuş ve nihayetinde *Arte nuevo*'da bu kitaplara ve savundukları ilkelere karşı çıkmıştır (Pidal, 1958:82-4).

Lope'nin oyunlarını sanat kullanmadan yazmış olduğunu söylerken asıl ifade etmek istediği klasik sanat anlayışını kullanmadığıdır; Lope'nin bu metnin tam adı “*Bu devirde comedia yapmanın yeni sanatı*” olduğuna dikkat çekmekte yarar görüyoruz. Lope eğer baştan iddia ettiği gibi oyunlarını sanat kullanmadan yazıyorsa, metnin başlığını neden böyle koymuştur? Kanaatimizce bu sorunun cevabı çok basittir: Lope Akademi'ye bir ders vermek istemiştir. Lope'nin yaşadığı “devir”de tiyatro klasik sanat anlayışının kalıplarına uyduğu takdirde sanat olarak kabul ediliyordu, ancak Lope zamanın değiştiğini, artık klasik sanat kurallarına göre eser yazmanın mümkün ve hatta gerekli olmadığını, sanatta yeniliğe gidilmesi gerektiğini bu başlıkla vurgulamak istemiştir. Öte yandan Lope'nin söz konusu metindeki tiyatro ile ilgili yaptığı yorumlar sadece oyun yazımıyla ilgili de değildir; Lope oyunları sahneye konması ve temsilleriyle ilgili de çeşitli fikirler öne sürmüştü ve bu sebeple kanaatimizce metnin başlığını oyun *yazmanın* değil, oyun *yapmanın* yeni sanatı koymuştur.

Lope bu metni kaleme aldığı sırada İspanya'da Klasik sanata yoğun bir ilgi vardı; 1596 yılında Alonso López “el Pinciano”, *Philosophia antigua poética* (Antik Şiir Felsefesi) adlı çalışmasında Aristoteles'in ve Horatius'un şiir felsefelerinden

³⁶ Lope *Arte nuevo*'da onyaşından beri bu şüpheyi geliştirdiğini ifade etmektedir.

yola çıkarak dram sanatının tanımını yapmış (Carlson, 2007: 60-1)ve sanat çevreleri Klasik sanatı yeniden yorumlayan bu kuram metninin ateşli savunucuları olmuşlardır (McKendrick, 1989: 111).

Lope'nin *Arte nuevo de hacer comedias*'ı dönemin İspanyol tiyatrosunda belirgin bir rol oynamasına karşın İspanya'da tiyatro hakkında yazılmış ilk kuram metni değildi; Lope'nin bu metni kaleme almasından neredeyse yüz yıl önce Bartolomé de Torres Naharro 1517 yılında yayımlanan *Propaladia*'nın önsözünde dramaturgi ile ilgili görüşlerini okurlarıyla paylaşmıştı³⁷.

Öte yandan Cervantes de 1605 yılında yayımlanan *Don Quijote*'nin I. kitabında oyun yazarlarının Klasik sanat anlayışını izlemeleri gerektiğini vurgulayarak, dram sanatıyla ilgili çeşitli yorumlarda bulunmuştur. Cervantes döneminde rağbet edilen oyunları *ipe sapa gelmez zırvalıklar* (1996: 409), *aptallık örneği* ve *şehvetin resmi* (410) olarak nitelendirmiş, oyunların gerçeğe uygun olmadıklarının altını çizmiştir. Dönemin oyun yazarlarının Klasik sanatta belirtilen kurallardan ne tipe uygunluğa³⁸ ne de zaman³⁹ ve mekân⁴⁰ birliklerine dikkat etmediklerini ifade etmiştir. Cervantes'in bu eleştirilerinin hedefinde Lope de Vega ve onun *comedia nuevas*ı olduğu açıktır, ancak aynı Cervantes Don Quijote'den on yıl sonra yayımlanan *Ocho comedias y ocho entremeses* adlı eserinde yer alan *El rufian dichoso*'da (Talihli Serseri) belirgin bir şekilde eski kalıplardan uzaklaştığını

³⁷ Bu metin sadece İspanya'da değil, Avrupa'da dramaturgi üzerine yapılan ilk incelemedir (Carlson, 2007:60)

³⁸ “Bize cesur bir ihtiyar, korkak bir delikanlı, konuşkan bir uşak, nasihat veren bir paj, hamal bir kral, bulaşıkçı bir prenses çizmekten daha büyük bir saçmalık olur mu?” (Cervantes, 1996: 410).

³⁹ “Birinci perdenin birinci sahnesinde gördüğümüz kundaktaki bebeğin, ikinci sahnede sakallı bir adam olmasından büyük zırvalık olur mu?” (Cervantes, 1996: 410)

⁴⁰ “Ben öyle bir oyun gördüm ki, ilk perde Avrupa'da açılıyordu, ikincisi Asya'da, üçüncüsü de Afrika'da kapanıyordu. Dört perdelik olsaydı, dördüncüsü de Amerika'da son bulacak, böylece dünyanın dört bir yanı tamamlanmış olacaktı” (Cervantes, 1996: 410).

göstermektedir. Eserin alegorik karakterleri *Curiosidad* ve *Comedia* arasında geçen diyalogda Cervantes, sanatın zamanla değiştiğini vurgulamış ve kuralların yerini sanata boyun eğmeyen adetlerin aldığını ifade etmiştir.

Lope de Vega, Klasik sanat savunucuları ve Cervantes gibi yazarlar tarafından kendisine yöneltilen eleştirilere cevaben kaleme aldığı 389 mısralık *Arte nuevo*'da tiyatrosunun bütün özelliklerini gerekçeleriyle sıralamıştır. Lope'nin tiyatrosunu daha iyi kavrayabilmek için bu metinde yer verdiği tiyatro ile ilgili düşüncelerine daha ayrıntılı değinmenin yararlı olacağı kanaatindeyiz.

Lope bu kısa metnin 157. mısrasına kadar kendi tiyatro anlayışıyla ilgili bir yorumda bulunmamış, sadece *comedialarını sanat kullanmadan yazmış olduğunu* ifade etmiştir, ancak 157. mısradan metnin bitimine kadar, kendi tiyatrosunun özelliklerini bütün ayrıntılarıyla okuyucu ile paylaşmıştır.

Lope tarihî *comedialarında* geçmişte yaşanan bir takım olaylardan yola çıkarak çeşitli konuları ele almıştır; komediyi, duygusal ilişkileri ve kahramanlıkları konu alan eserleri, dönemin İspanya'sında giderek artan yenilgileri unutturarak, geçmişte kazanılan zaferlere odaklanmış ve İspanyolların kimliklerini tarihî ve efsanevî geçmişten yola çıkarak inşa etmelerini sağlamıştır (McKendrick, 1989: 99). Lope *Arte nuevo*'da oyunlarda konunun seçilmesiyle ilgili olarak kendi yolunu izleyeceklerle *konuyu* dikkatli seçmelerini salık vermiş, eğer kralları konu olarak alacaklarsa onları yermemeleri gerektiğini vurgulamış ve kraliyetin düşük bir sınıf olan sıradan halkla birlikte temsil edilmemesi gerektiğini belirtmiştir (Vega, 2011: 310). Barok tiyatronun en önemli ideolojik özelliklerinden birinin kraliyetin ve temsil ettiği değerlerin savunulması olduğu göz önünde bulundurulduğunda, kralların

eserlerde adil ve ahlaki değerleri yüksek insanlar olarak temsil edilmesinin bu ilkenin doğal bir sonucu olduğu anlaşılmaktadır. Lope'nin kralları haksızlıkların karşısında adaletin bir temsilcisi olarak çizdiği en önemli eseri, namusu konu alan *Peribañez y el Comendador de Ocaña* adlı oyunudur⁴¹. Oyunun son sahnesinde karşımıza çıkan kral, namusuna sürülen lekeyi temizlemek için cinayet işleyen Peribañez'i sınıf farkı gözetmeksizin affederek adaletin yerini bulmasını sağlamıştır.

Lope'nin bu oyunu, *Fuenteovejuna* ve *El mejor alcalde, el rey* oyunları ile çeşitli açılardan benzerlik göstermektedir. Lope bu üç oyunda da krallara benzer roller vererek, onları halkın namusunun koruyucusu ve adaletin temsilcisi olarak

⁴¹ Oyunun konusu kısaca şöyledir: Peribanez ve Casilda düğünde, Kumandan bir boğa tarafından yaralanır. Casilda Kumandan'a iyileştirirken, Kumandan Casilda'ya aşık olur. Peribanez Kumandan'ın Casilda'ya aşık olduğunu anlar ve böyle güzel bir kadınla evlendiğine pişman olur. Kumandan Peribanez'in olmadığı sıralarda evini ziyaret ederek Casilda'yı görür. Kumandan Peribanez'in gönülünü kazanmak için ona hediyeler verir, onu Mağriplilere karşı yapılacak bir savaşta ona eşlik etmesi için ikna eder ve Peribanez Toledo'ya doğru yola çıkar. Peribanez'in gitmesini fırsat bilen Kumandan, Casilda'ya tecavüz etmeye çalışır. Bu sırada gizlice eve geri dönmüş olan Peribanez, saklandığı yerden çıkarak Kumandan'ı öldürür.

Kral olayı duyunca sıradan bir köylünün bir Kumandan'ı öldürmesine çok öfkelenir ve Peribanez'in öldürülmesini emreder. Ancak kraliçe araya girerek hikâyenin bir de Peribanez'in ağzından anlatılmasını ister:

(...)

Peribanez: *Kapımı kırılmış
Ve karımı el sürülmemiş buldum.
kurdun pençesine düşmüş
bir kuzu gibiydi.
Bağırtılarına yetişerek,
Böyle hazin bir kahramanlıktan ziyade,
Size hizmet etmek için bilediğim
kılıcımı ve bıçağımı çektim
Göğsünü delip geçtim;
İşte o zaman kurt beyaz kuzuyu bıraktı
Bir çoban olduğumdan
bilirim kuzuyu kurtarmayı kurttan.*

(...)

Kral: *Ne düşünüyorsunuz?*

Kraliçe: *Ağladım demek,
Cevabımı göstermeye yetecek
bir suç değil bu
Bilakis bir fazilet.*

yansıtmıştır. Ancak oyunların benzerlikleri sadece bununla sınırlı değildir; her üç oyunda cinsel bir saldırıya maruz kalan bir kadının namusunu ön plana çıkarmış ve toplumsal bir sınıfın ya da temsilcilerinin onurunu geri kazanırken yaşadıkları çatışmayı ele almışlardır. Lope de Vega namusun sadece soylu sınıfın tekelinde olmadığını, her insanın onurunu korumasının bir hak olduğu ve gerektiği takdirde köylülerin de namuslarını korumak ve kaybedilen haysiyetini kazanmak için mücadele etmesi gerektiğinin altını çizmiştir.

Bu üç oyun da sadece aşk ve namus hakkında olduklarını iddia etmek oyunlara haksızlık olacaktır, bu oyunlar aynı zamanda kırsal yaşam, güven, sadakat, soylu sınıfın sahip olduğu gücü kötüye kullanması, soyluluk ve haysiyet gibi kavramların yanlış yorumlanması, kanun ve adalet arasındaki ilişki oyunların ana olay örgüsünün altında yatan derin anlamda ortaya çıkmaktadır (McKendrick, 1989: 87). Lope'nin üstün drama yeteneği, gerilimi yüksek bu oyunlara yerleştirdiği çatışmalarla kendini göstermektedir: Köylüler ve soylular; gerçek aşk ve şehvet; ahenk ve bozulma oyundaki çatışmaların temelini oluşturmaktadır (McKendrick, 1989: 87). Lope her üç oyununda da; hikâyenin çıkmaza girdiği son sahnesinde adaleti yerine getirmesi için krallara rol vermiştir: *Peribañez y el comendador de Ocaña*'da haysiyetini geri kazanmak için namus cinayeti işleyen Peribanez'i affetmiş; *Fuenteovejuna*'da Komutan'ı öldürdüğünü itiraf eden köylülere haklarında yeterli delil olmadığı için ceza vermemiş; *El mejor alcalde, el rey*'de ise Elvira'yı kendisine tecavüz eden Don Tello ile evlendirmiş, ardından Don Tello'yu idam ederek bu şekilde Elvira'nın zengin bir dul olarak sevdiği adamla evlenmesinin önünü açmıştır.

Lope'nin kraliyete bu kadar önem vermesi ve eserlerinde kralları bu kadar yüceltmesi, halkın gözünde kralın otoritesini sağlamlaştırmasına ve ona karşı sınırsız bir güven duygusu geliştirmesine yardımcı olmuştur. Sefalet içindeki halk bu sayede lüks içinde yaşayan krala ve monarşiye duyduğu öfkeyi bastırmış ve Lope, seyircilerinin kralın aslında halkın koruyucusu olduğuna ikna olmasını sağlamıştır.

Lope'nin oyunlarında eylemi belirleyen, aşk, kıskançlık ve şeref olmak üzere üç motif bulunmaktadır. Aşk, bir ailenin bireylerini birleştirebildiği gibi kimi zamanda genç âşıkların eylemlerinin sebebi olmaktadır. Meydan okumalara ya da entrikalara sebep olan kıskançlık ise karakterlerin kılık değiştirmesiyle ya da geceleyin kuytu köşelerde tedirgin bir şekilde beklemeleriyle kendini göstermektedir. Şeref motifi ise ailenin içinde namus ya da toplum içinde haysiyet ya da itibar mücadelesi olmak üzere iki şekilde karşımıza çıkmaktadır (Aubrun, 1981:31).

Bu motiflerden hareket eden Lope'nin eserlerini kaleme alırken gerilimi yüksek ana olay örgüsünü gülünç öğelerle birleştirmesi dönemin eleştirmenlerinin ona karşı cephe almasında önemli rol oynamıştır. Lope, *Arte nuevo de hacer comedias*'ta bu konuya değinerek, trajik olan ve komik olanın birlikteliğine yer vermiş, *bir taraftan ciddi, diğer taraftan komik olan unsurların halkı eğlendirdiğini* ifade etmiştir (Vega, 2011:312-3). Dönemin eleştirmenlerinin Lope'ye bu konuda yüklenmelerinin kaynağında Aristoteles'in Poetika'da bu iki türü birbirinden kesin çizgilerle ayırmış olması yatmaktadır: *Aristoteles tragedya ve komedy türlerini birbirinden konu bakımından ayırmakla kalmamış, iki türün yazarları arasında da mizaç, hatta ahlak düzeyi bakımından fark olduğunu ileri sürmüştür* (Şener, 1998: 51).

Bilindiği üzere Rönesans'ta Klasik eserlere büyük bir hayranlık beslenmekteydi, Rönesans eleştirmenlerinin Aristoteles'in kuramına verdikleri önem göz önünde bulundurulduğunda, XVII. yüzyıl başında Akademi'nin Lope'yi nasıl bir konumda gördüğü ve onu neden yermek istediğinin daha iyi anlaşılacaktır. Aristoteles'e göre *Şiir sanatı*, ozanların karakterlerine uygun olarak iki yön alır; *zira ağırbaşlı ve soylu karakterli ozanlar, ahlakça iyi ve soylu kişilerin iyi ve soylu eylemlerini taklit ederler; hafifmeşrep karakterli ozanlar ise, bayağı yaradılıştaki insanların eylemlerini taklit ederler* (Aristoteles, 1998: 17).

İşte Akademi'nin Lope'nin bu iki türü birbirine karıştırmasına duyduğu öfkenin altında Aristoteles'in bu ifadesi yer almaktadır. Lope soylu insanlarla bayağılığı birbirine karıştırarak, Klasik sanatın temelini sarsmıştır. Lope'nin oyunlarında sıklıkla başvurduğu komik öğeler Barok dönem öncesinde Lope de Rueda tiyatrosunda görülen komik tip vesilesiyle oyuna dâhil olmuştur. Oyunun konusu gerek bir aşk öyküsü gerekse tarihi bir olay olsun Lope bu komik tip sayesinde, oyundaki olayın ağırlığını ve ciddiyetini hafifleterek seyirciyi eğlendirmeyi amaçlamıştır.

Lope de Vega bir oyunun üç perdeden oluşması gerektiğini savunuyordu. *Arte nuevo*'da önceleri dört perdeden oluştuğunu ve üç ara verildiğini, bu aralarda üç kısa *entremés* sahnelendiğini belirtmekte, kendi zamanında ise oyun aralarında sadece bir *entremés*'e ve dansa yer verildiğini ifade etmektedir (Vega, 2011: 318-9) .

Dönemin oyunlarında perdelere gün anlamına gelen *jornada* denilmesinin sebebi Lope'nin *eğer mümkünse her bir perdenin bir günle sınırlandırılması gerektiğini savunmasıydı* (Vega, 2011: 318). Lope'nin bu görüşü Klasik tiyatro'nun

zaman birliği kuralı ile örtüşmüyordu, zira Aristoteles'in Poetika'sında savunduğu üzere bir oyunun bütün perdelerinin bir günde (24 saat içinde) geçmesi gerekiyordu. Esasında üç birlik kuralına dönem yazarları tarafından dikkat edilmemesi, İspanyol tiyatrosunun epizodik anlatıya önem veren Ortaçağ *Romancero* geleneğinden gelmesinin doğal sonucu olarak kabul edilmektedir (Toro-Garland, 1981: 105). Lope zaman birliği kuralının dikkate alınmamasını *Arte Nuevo*'da şu şekilde ifade etmiştir:

*Aristoteles'in önerisine rağmen, (Comedia'nın) bir günde geçmesine,
lüzum yoktur çaba sarf etmeye,
Zira zaten yitirdik ona olan saygımızı,
kariştirdiğimizde trajik ceza ile
avam komedinin fukaralığını* (Vega, 2011:314-5).

Lope de Vega tiyatrosunda oyun ana olay örgüsünün yanı sıra yan olaylarla renklendirilmekte, böylece aynı anda farklı yerlerde geçen olaylar verilerek seyircinin ilgisi canlı tutulmaya çalışılmaktadır. Ancak bu olayların ana olay örgüsüne bağılı olmasına ve bütünü bozmamasına dikkat edilmesi gerekmektedir. Aristoteles tarafından *Poetika*'da bahsedilen Olay ya da hareket (eylem) birliği kuralına göre bir oyunda rastlantısal olana yer verilmemeli ve oyun içindeki eylemler arasında neden sonuç ilişkisi gözetilmelidir:

Bütün öteki taklide dayanan betimlemelerde nasıl taklit, belli ve birlikli bir nesnenin taklidi ise, aynı şekilde öykü de bir eylemin taklidi olduğuna göre, birlikli ve tamamlanmış bir eylemin taklidi olmalıdır. Olayların parçaları da, onlardan birinin yerinin değiştirilmesi ya da çıkarılması halinde bütünün ortadan kalkacağı, parçalanacağı şeklinde bir

bağlılık içinde konmalıdır. Çünkü varlığı yahut yokluğu fark edilmeyen bir şey, bir bütün'ün (temel) parçası olamaz (Aristoteles,1998 :30).

Her ne kadar Altın Çağ tiyatrosunda eylem ön plana çıkmakta ve dönem tiyatrosu karakter odaklı bir tiyatro olarak kabul edilmese de (Parker, 1959: 43), bu özellik *comedia*'ların karakterlere önem vermedikleri şeklinde anlaşılmamalıdır; oyunlarda pek çok karakter karmaşık nedenlere ve tepkilere de sahiptir (McKendrick, 1989: 74). Oyun yazarları eserlerinde eyleme daha çok önem vermeleri, Aristoteles'in olay ya da hareket(eylem) birliği kuralının Lope de Vega tarafından da benimsenmesine neden olmuştur:

Konunun sadece bir eyleme (harekete) sahip olmasına dikkat edin;

Hikâyenin hiçbir surette epizodik olmamasına özen gösterin;

Demem o ki, başlangıçtaki gayenizi yoldan çıkaracak

Başka şeyler ilave etmeyin;

Veyahut çıkarıldığında bütünü yerle bir etmeyecek,

Herhangi bir öge dâhil etmeyin (Vega, 2011:313-4).

Lope yolunu izleyecilere oyunun yapısıyla ilgili de bilgiler vermektedir. Bir oyunun iki bölüme ayrılması gerektiğini savunan Lope'ye göre, düğüm ve çözüm olarak adlandırılabilen bu iki noktanın bağlantısı oyunun başında kurulmalı ve oyun ilerledikçe bu düğüm çözülmelisine dikkat edilmelidir. Ancak düğüm son sahneye gelene kadar çözülmemeli, böylece seyircinin ilgisi her daim canlı tutulmadır (Vega, 2011:320-21). Eylemin nedeninin izleyiciye aktarıldığı birinci perdenin ardından, yazar tarafından çizilmesi daha kolay olan ikinci perdede kahramanların etrafında bir dolambaç gibi şekillenen ağlar örülmektedir. Oyunun son perdesi beklenmedik olay (*peripecia*) ve çözüm (*desenlace*) olmak üzere iki bölüme

ayrılarak, çözümün tiyatronun sahneden yansıyan dünyasıyla, sıralarda oyunu izleyen toplumun dünyası arasında bir köprü işlevi görmesi sağlanmalıdır (Aubrun, 1981: 32).

Lope'nin oyunun sahne konulmasıyla ilgili dikkat çeken noktalardan biri sahnenin asla boş ya da sessiz kalmasına izin verilmemesidir:

Sahnede konuşmayan insan

nadiren bulunsun, zira kalabalıklar

huzursuz olur böyle fasılalardan... (Vega, 2011:321)

Lope'nin oyunda aksiyonun hiç kesilmemesi gerektiğine vurgu yapan bu ifadesi, dönemin seyircisi hakkında da bilgi vermektedir. Değişik bölümlerden ve katmanlardan oluşan bazı *corrallerde* seyirci sayısının bine ulaştığı bilinmektedir. Bu kadar büyük bir kalabalığın izlediği oyunlarda oyunun temsili sırasında meydana gelebilecek uzun bir sessizliğin, seyircinin dikkatini dağıtacağı ve sataşmalara sebep olabileceğini tahmin etmek güç değil.

Bu noktada Lope de Vega tiyatrosunda sık karşılaşılan karakterlere yer vermenin faydalı olacağı görüşündeyiz: Lope'nin oyunları dönemin kumpanyaları ve seyircisi tarafından kabul gören dört karakter etrafında şekillenmektedir; bunlar *el galan* (delikanlı), *la dama* (hanımefendi), *el barba* (yaşlı, bilge) ve *el gracioso*'dur (komik tip). Dönemin kumpanyalarında yaklaşık on beş oyuncunun çalıştığı göze alındığında, sekiz ila on kişi bu karakterlere bölünmektedir. Üç ya da dört delikanlı karakteri, üç ya da dört hanımefendi, bir ya da iki yaşlı ve bilge ve son olarak bir ya da iki komik tip *comedia nueva* geleneğine uygun rollere dağıtılarak oyunların ana olay örgüsüne yerleştirilmektedir. Oyunlardaki karakterlerin aile ve toplum olmak üzere iki çevre etrafında toplanmasına özen gösterilmektedir. Delikanlılar hem

ailenin bir bireyi hem de toplumun çeşitli mevkilerinde görev yapan kişileri temsil ederken, kadınlar sadece aile içindeki kimlikleriyle oyunlarda yer bulmaktadır. Yaşlı bilge karakterler ise aile çevresinde kimi zaman baba ya da amca rolünü üstlenirken, toplum çevresinde kralları, üst düzey devlet yöneticilerini ya da komutanları temsil etmektedir. Komik tip ise aile içinde uşağı canlandırırken, toplum içinde ise seyircinin ya da yazarın düşüncelerini yansıtan eleştirel bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır (Aubrun, 1981:31).

Barok Tiyatroda krallar iki şekilde temsil edilmektedir; söz konusu olan genç bir krala, kimi zaman kibirli ve kimi zamansa adaletsiz davranışlarda bulunabilen bir yapıya sahiptir, ancak eğer oyunda yaşlı bir krala yer verilmişse, bu karakter ihtiyatlı ve iktidarı temsil ettiği için düzeni ve adaleti sağlayan bir karakter olarak çizilmektedir. Oyunlarda adaletin temsilcisi kral yalnızca Tanrı tarafından cezalandırılmakta ve oyunlarda ne kadar haksızlığa uğrarsa uğrasın halkın krala karşı ayaklanması söz konusu olamamaktaydı, bozuk düzeni düzeltmenin yolu kralın hata yaptığını anlaması ve pişmanlık duyması sağlamaktır (Ruiz Ramón, 2000: 137).

Eserlerde başkahraman bütün erdemleri kendisinde taşıyan genç, cömert, sabırlı ve her türlü zorluğun üstesinden gelebilecek yapıdadır. Aşk, kıskançlık ve namus eylemlerinin başlıca hareket noktalarıdır. Oyunlarda bu delikanlının sevgilisi hanımefendi asil, idealist ve dirayetli bir yapıya sahip namuslu bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır. Başkahramanın bir tamamlayıcısı olan bu karakter, dönemin kadınlarını temsil ettiğinden erkeklerin işlerine karışmamakta ve eylemlere dâhil olmamakta, daha ziyade dışarıdan bir seyirci gibi olayları izlemektedir (Ruiz Ramón, 2000:138-9). Ancak yine de Lope de Vega'nın eserlerinde kadın, erkeklerden daha

aşağı ya da daha önemsiz bir karaktere sahip değildir. Lope'nin kadın karakterleri yaşadıkları dönem için alışılmadık davranışlar sergileyen rollerde karşımıza çıkmakta ve kadının benliği ve içinde bulunduğu sistemle yaşadığı çatışma da eserlerde yansıtılmaktadır. Buna karşın XVII. yüzyılda ataerkil bir düzen içinde yaşayan kadınların, erkeklerin toplumsal şerefının, onurunun ve erkek kimliğinin bir parçası olarak kabul edildiklerini de göz önünde bulundurmakta fayda var. Kadın karakterler her ne kadar oyunların ana olay örgüsünde önemli bir yere sahip olsalar da, olayın merkezinde aşağılanan kadınlar değil, bu durumun erkekler üzerinde oluşturduğu baskı ve itibarlarını geri kazanma mücadelesi yer almaktadır (McKendrick, 1989: 99).

Oyunlarda başkahramanın karşıtı (*antagonista*) esasen asil bir aileden gelen ancak, gücünü kötüye kullanarak bir zorba gibi hareket eden kötü yapıda olumsuz bir karakter olarak temsil edilmektedir. Sadece kral tarafından cezalandırılabilen bu karakter, Lope'nin *Fuenteovejuna* ya da *Peribañez y el Comendador de Ocaña* oyunlarında olduğu gibi halk tarafından da cezalandırılmaktadır. Bu gibi bir durumlarda, oyunun son perdesinde kral olay örgüsünün içine dâhil olmakta ve adalet dağıtma görevini yerine getirmektedir. Oyunlarda asilzadenin yaptıklarından pişman olarak af dilemesi bozulan düzeni yeniden kurmak ve oyuna denge getirmek için kullanılmaktadır (Ruiz Ramón, 2000 :137).

İspanyol Tiyatrosunun en önemli karakterlerinden biri olan komik tip (*gracioso* ya da *donaire*) başkahramanın tamamen karşıt karakteridir. Çoğunlukla başkahramanın hizmetinde çalışan ve ona yol göstererek, işleri yoluna koymasında yardımcı olan bir karakterdir. Komik tipin çizilmesinde dönemin halk tabakasının

eleştirilmesinin amaçlanması bu karakterin zeki, korkak, paragöz, zevkine düşkün ve obur gibi bir takım özelliklere sahip olmasına neden olmuştur. Komik tipin olaylara müdahale etmesiyle oyundaki gerilim azalmaktadır, ancak bu oyun kişinin asıl dramatik işlevi, genç adamın karşıt konumunda yer almasıyla, ideal olan ile gerçek olan arasında bir köprü işlevi görmesidir. Oyun yazarı, komik tip vesilesiyle halk ile baş oyun kişisi arasında yakınlık kurulmasına yardımcı olmakta, dönemin İspanyol toplumundaki hayatın bütün bir imgesini yansıtmayı amaçlamaktadır (Ruiz Ramón, 2000:137).

Altınçağ Tiyatrosunda yaratılan oyun kişileri şematik olarak yaratılmış olmalarına ve seyirciye belli bir tipi önermesine karşın, A. Parker da bazı oyunlarda bu oyun kişilerinin özelliklerinin değişkenlik gösterebildiğini ifade etmektedir. Buna göre seyirci oyunu izlerken oyun kişisi hakkında bir takım bilgilere sahip olmakta ve bu şekilde kendi hayal gücünde söz konusu karakterin özelliklerini yapılandırmaktadır (Parker, 1959: 43).

Lope de Vega, bu oyun karakterleri hakkında *Arte nuevo*'da gerçeğe uygunluğun gözetilmesi gerektiğini savunmuştur:

Eğer konuşacaksa kral, taklit edin mümkün olduğunca

Kralın ciddiyetini; yaşlı adam konuşunca,

Vecize kabilinden bir ağırbaşlılık için uğraşın;

Aşıkları dinleyenleri hislendirecek

tutkularla betimleyin;

kendi kendine konuşmayı öyle bir resmedin ki,

anlatıcıyı tamamen değiştirsin,

ve böylece değişirse kendisi, değiştirir dinleyeni.

Kendi kendine sorular sorup cevaplasın;

Şayet yakınacaksa birileri, daima

Bu niteliği kadınlara saklayın.

Hanımefendiler itibarlarına saygısızlık etmesinler

Eğer kılık değiştireceklerse, affedilebilir

Şekilde olsun, zira erkek kılığına girenler

Daima hoşla gider.

İmkânsızdan uzak durun, zira

Yalnızca hakikate uygun olanı taklit etmek gerekir:

Uşak soylu konulara dalmasın,

Ya da yabancı komedyalarda gördüğümüz

Fikirleri konuşmasın... (Vega, 2011:324-7)

Dönemin şartlarını sürekli göz önünde bulunduran Lope de Vega oyunların çok uzun olmaması ve seyirciyi sıkıkmaması gerektiğini savunmuştur. Bunun için her bir perdenin dört *pliego*⁴²’dan oluşmasına ve oyunun tamamı on iki *pliegoyu* geçmemesine özen gösterilmesi gerekmektedir. Bu hesaba göre *comedianın* bir perdesinin el yazması 32 sayfadan, tamamı ise 96 sayfadan oluşmaktadır. Lope’nin Real Academia tarafından basılmış günümüze kalan eserlerinin geneline bakıldığında oyunların genelinin iki sütundan oluşan kırk sayfa civarında olduğu gözlenmektedir; Bu durum Lope’nin oyunlarını yazarken sayfa kısıtlamasına dikkat ettiğini göstermektedir.

⁴² Pliego, esasen katlanmış kağıt demektir, ancak Lope’nin burada kast ettiği dört yapraktan oluşan bir defterdir (Rodríguez, *El arte Nuevo de hacer comedias*, s.331, 338-340 numaralı satırlar için açıklama).

Daha önce de vurguladığımız gibi, Altın Çağ'da tiyatro her ne kadar göze hitap etmeye başladıysa da, esasen o dönemde tiyatro dinlenen bir sanattır. Lope de Vega tiyatronun gözden çok kulağa hitap ettiğini *Arte nuevo*'nun son satırlarında şu şekilde ifade etmiştir:

Dikkatle dinleyin, sanatla ilgili münakaşaya girmeyin,

Comedia'da her şeye yer verilir,

Dinleyerek, her şey öğrenilir (Vega, 2011 :338)

Görüldüğü üzere, Lope'nin tiyatrosunu anlamak için *Arte nuevo de hacer comedias*'ı dikkatlice okumak yeterlidir. Lope bu metinde klasik tiyatronun bazı kurallarını görmezden gelerek kendi tiyatrosunun sınırlarını çizmiştir. Yine de Lope de Vega'nın özellikle İspanyol Tiyatrosunda büyük bir devrim yaptığını iddia etmek mümkün değildir; Lope, İspanyol tiyatro geleneğini yeniden yorumlamış ve *comedia nueva*'yı bu yorum doğrultusunda yapılandırmıştır. *Comedia nueva*, kaynağını Ortaçağ'dan beri devam eden *Romancero*'dan, *Celestina*'dan, Encina'nın kısa oyunlarından, *autolardan*, Lope de Rueda'nın *pasolarından* kısacası önceki gelenekten almış ve dönemin seyircisinin arzularına, beklentilerine ve tepkilerine göre dönemin ihtiyaçlarına cevap olarak doğmuştur.

Dönemin İspanyasının gerek toplumsal gerek siyasi ve ekonomik durumundan etkilenen yazarlarının bu buhran dönemindeki çıkış noktalarından biri kendi kökenlerine dönmek olmuştur. Bu amaç doğrultusunda Ortaçağ kahramanlık *romansları* yeniden kaleme alınmış, İspanya'nın yükselme dönemi olarak kabul ettikleri Katolik Kralların ve Şariken'in hükümdarlıkları boyunca yaşanan mücadeleler tiyatro oyunlarında yeniden canlandırılmıştır. Bir çöküş döneminde

olduklarını düşünen dönemin yazarları İspanyol kimliğini yüceltmek için çeşitli yollar aramış ve bu arayışın doğal bir sonucu olarak XVI. yüzyılda yaşanan Türk – İspanyol mücadelesine oyunlarında yer vermeye başlamışlardır.

II. 3. Lope de Vega'dan önce İspanyol Tiyatrosunda Türkler

Daha önce Birinci Bölüm'de ifade edildiği üzere, söz konusu dönemde İspanya'da Müslüman cemaat için *moro* ve *turco* terimleri kullanılmaktaydı. İspanya'da ve Kuzey Afrika'da yaşayan Müslümanları kapsamak için kullanılan *moro* İspanyol Tiyatrosuna çok önceden girmişti. Ancak *turco*'nun (Türk) İspanyol tiyatrosuna girişinin XVI. yüzyılın ikinci yarısına tekabül ettiğini belirten Albert Mas, Türklerle yapılan mücadelelere ve Türk karakterlere İspanyol *comedialarında* ilk kez Cervantes'in yer verdiğini ifade etmektedir. Bu sebeple Lope de Vega tiyatrosunda Türklerin temsiline değinmeden önce, İspanya'da bu dönemde Türklerle ilgili çeşitli eserler kaleme almış Cervantes'e değinmek faydalı olacaktır.

İspanyol Altınçağ'ının ikinci yarısı olarak nitelendirilebilecek Barok dönem tiyatrosunda en sık karşılaşılan konularından biri bir önceki yüzyılda Türklerle İspanyollar arasında geçen savaşların tiyatroya yansıtılmasıdır. Türkler çoğunlukla oyunlarda çeşitli olarak katılan karakterler ve esasen basitçe başkahramanın karşısına engel çıkaran, bazen bu engeli bizzat yaratan kişiler ya da savaş alanındaki “düşmanlar” olarak temsil edilmektedir.

Altınçağ'da Türklerle ilgili en önemli eserleri şüphesiz Türklere esir düşen ve Türklerin idaresindeki Cezayir'de beş yıl geçirmiş olan Cervantes vermiştir. Cervantes'in Türklerle ilgili oyunlarında günümüze ulaşanlar arasında *Trato de Argel* (Cezayir Anlaşması), *Los Baños de Argel* (Cezayir Zindanları), *La Gran Sultana*

Doña Catalina de Oviedo (Oviedo’lu Katalina Sultan) ve *El Gallardo español* (Cesur İspanyol)⁴³ bulunmaktadır.

Barok dönem yazarlarında farklı olarak, Rönesans’ta yetişen Cervantes’in oyunlarında bu dönemin özelliklerinin daha yoğun olduğu görülmektedir. Daha önce ifade edildiği gibi Rönesans tiyatro düşüncesi Antik kuramcıların önerdikleri biçimleme kurallarına uyulması gerektiğini ve tiyatronun okunmak için değil oynanmak için kaleme alınan bir sanat olduğunu savunmaktadır. Cervantes oyunlarında özellikle klasik tiyatronun gerçeğe benzerlik ilkesini gözetmiş ve tarihî konulara yer verdiği oyunlarını gerçek olaylardan ve kişilerden yola çıkarak kaleme almıştır.

Cervantes’in gerek oyunlarında gerekse düzyazılarında Türklere yaklaşımı da Barok dönem yazarlarından daha hümanist ve daha gerçekçi bir niteliğe sahiptir. Oyunlarında Cezayir’in sokaklarından, evlerinden, gündelik yaşantısından ve insanlarından izler açıkça görülmektedir. Cervantes *Don Quijote*’de Kılıç Ali Paşa, *Los baños de Argel*’de ve *El Gallardo Español*’da Cezayir beylerbeyi Hasan Paşa; Oviedo’lu Katalina Sultan’da ise Padişah III. Murad karakterlerini İspanyol edebiyatına kazandırmıştır. Tarihsel gerçeklerden yola çıkarak ve gerçek kişileri kullanarak kurguladığı eserlerindeki dönemin Cezayir’inde esirlerin konumu ve yaşantıları hakkındaki ayrıntılı tahlilleri, eserlerinin gerek tarihçiler gerekse edebiyatçılar için öneminin artmasına neden olmuştur.

Cervantes’in tarihî olaylara yaklaşımının Barok dönem yazarlarından oldukça farklı olmasına karşın, söz konusu yazar da XVI. yüzyıl İspanyol kaynaklarında

⁴³ Cervantes’in eserlerinde Türkler için bkz. Ertuğrul Önalp (2009) *Türklerin esiri Cervantes*. Ankara:Tiydem.

yansıtılan Türk imajını reddetmemiş, hatta sıklıkla Türklere atfedilen özellikleri yinelemiştir. Cervantes'in Türklere yaklaşımını daha iyi kavrayabilmek için, Türklerle ilgili en önemli eseri olarak kabul edilen *La gran Sultana Doña Katalina de Oviedo*⁴⁴ adlı oyununun tahliline yer vermenin uygun olacağı görüşündeyiz.

“Saray komedyaları” olarak nitelendirebilecek bir türün ilk örneği olan bu oyununda (Önalp, 2009:123) Cervantes mekân olarak İstanbul sokaklarını ve Padişahın haremını seçmiştir. Bu mekân seçimi Connor’a göre Cervantes’in Batıda geçen diğer oyunlara göre cinselliği daha açık bir şekilde ele almasını sağlamıştır (Connor, 1993: 512). Daha önce belirtildiği üzere padişahın sarayı, özellikle harem Batı’nın gözünde ölçüsüz cinselliğin ve ahlaksızlığın merkezi olarak kabul edilmektedir. Cervantes’in eserine iki yüz kadının bulunduğu haremi mekân olarak seçmesi şaşırtıcı değildir, zira ana motifi aşk olan oyunda sıklıkla Türklerin şehvet düşkünlüğü vurgulanmaktadır. Oyunda cariyesi Katalina’ya âşık olan Padişah aşktan gözü kör olmuş, esiri olan bu İspanyol kadının kölesi olmuştur. Padişah, Katalina’nın aşkını kazanmak için devlet işlerini ve sorumluluklarını bir kenara bırakmış, mantıksız davranışlar sergilemeye başlamıştır:

PADIŞAH: (...) Senin aramızda bir engel olarak gördüğün şeyi ortadan kaldırmak şu şekilde mümkündür: İşte önünde diz çöküp seni başımın tacı yapıyorum. Artık birbirimize eşitiz.
(...)

⁴⁴ İspanya’dan Oran’a anne ve babasıyla gitmekte olan Katalina çocuk yaşta Cezayirli Türk korsanlarına esir düşerek, İstanbul’da Sultan III. Murad’ın haremına dâhil edilir. Gizli bir Hristiyan olan harem ağası Rüstem Katalina’yı yedi yıl boyunca padişahın gizlemeyi başarır, ancak harem ağası Mami Padişah’a Katalina’dan bahseder, bunun üzerine Padişah Rüstem’i huzuruna çağırarak, güzelliği methedilen Katalina’yı görmek istediğini söyler. Padişah Katalina’yı görür görmez âşık olur ve ona zevcesi ve gözdesi olmayı teklif eder. Başlarda bu teklifi kabul etmek istemeyen Katalina, sonunda bunu dinini ve ismini değiştirmemek şartıyla Padişah’ın teklifini kabul eder ve böylece evlenirler.

KATALİNA: Sizden bir istirhamım var.

PADIŞAH: Her ne istersen tereddüt etmeden kabul ediyorum. Dilediğini serbest bırak, dilediğini mahkûm et. Gönlün ne isterse, onu yap; aşk imparatorluğunuzun sınırlarını genişletmiş bulunuyor. Benden imkânsız olan şeyler dile, hepsini yerine getireyim. Küçük isteklerle yetinme aşkım benim; bu günahkâr seni mutlu etmek için göreceksin ne mucizeler yaratacaktır (51).

Cervantes bu şekilde XVI. yüzyıl metinlerinde ön plana çıkan Türklerin “şehvet düşkünü”⁴⁵ ve “akıl dışı” davranışlarda bulunan kişiler olduğu görüşünü yinelemiştir. Ancak yine de Cervantes’in farklı dine mensup iki insan arasında aşkın filizlenebileceğini ve Rönesans’ta yüceltilen insani değerlerle doğru orantılı bir şekilde aşkın din, ırk ve sınıf ayrımı yapmadan herkesi birleştirebileceğini Katalina’nın Padişah’ın aşkını kabul etmesiyle göstermek istediği düşünülebilir. Öte yandan Lewis-Smith bu oyunun ana temasını “şehvet iradeyi tutsak edebilir” (Lewis-Smith, 2002: 158) şeklinde ifade etmiştir, bu yaklaşım da beraberinde şu soruyu getirmektedir: “Katalina Padişah’a karşı bir cinsel arzu mu duymaktadır yoksa Padişah’ın ona olan aşkı mı Katalina’nın boyun eğmesini sağlamıştır?”

Cervantes’in metninden yola çıkacak olursak, metnin içine yerleştirilmiş cinsellik vurgusu açıkça anlaşılabilmesine karşın Katalina’nın Padişah’a olan hisleri oyunda muğlâk bırakılmıştır. Oyunun bütününde Katalina’nın iç çatışması özellikle Rüstem’le yaptığı konuşmalarda ve dua ederken karşımıza çıkmaktadır. Bu konuşmalarda Katalina sıklıkla dinî farklılığa vurgu yapmakta ve hislerini açıkça

⁴⁵ Cervantes Türklerin şehvet düşkünlüğüne *El trato de Argel* adlı oyununda da yer vermiştir. Oyunda Yzuf (Yusuf) kölesi Silvia’ya, karısı Zahara (Zehra) da kölesi Aurelio’ya âşık olmuştur ve her iki Müslüman karakter de aşklarına karşılık bulabilmek için türlü entrikalar içine girmişlerdir. Öyleki Zahara’nın hizmetçisi Fâtima, Aurelio’nun Zahara’ya âşık olması için Şeytan’la bile işbirliği yapmaktan kaçınmamıştır.

dışa vurmamaktadır. Katalina'nın iki genç aşığı kurtarmak için kendini feda ettiği, Osmanlı soyunu İspanyol soyuyla karıştırarak iki devlet arasındaki çekişmeye son verdiği ve/veya Padişah'a olan hislerine yenik düştüğü gibi tespitler yapılabilir, kanaatimizce Cervantes seyirciye/okura bunların hepsini birden düşündürmek istemiştir.

Cervantes, oyunun Padişah'ın ve Catalina'nın aşkını konu alan ana olay örgüsünün yanına Lamberto ve Clara'nın aşkı, Madrigal'in maceraları ve Katalina'nın babasının onu araması gibi yan öyküler de yerleştirmiştir. Cervantes, yan olayları ana olay örgüsünün etrafında şekillendiren Lope ve diğer Barok dönem yazarlarının aksine birbiriyle paralel gelişen olaylar vesilesiyle bütünlüğü yakalamayı seçmiştir (Friedman, 1981: 21). Cervantes, eserin kurgusunda *epizodik* bir niteliğe sahip yan öyküler ana olay örgüsü ile iç içe geçirerek, birbirleriyle kesiştirmiş ve oyunun sonunda anlamlı bir bütün ortaya çıkarmaya başarmıştır.

Cervantes'in bu oyununun en dikkat çekici noktası, oyuna yerleştirdiği karakterlerin yaşadıkları kimlik bunalımıdır. Efendi – köle ilişkisiyle birbirine bağlanmış karakterlerin, kimliklerini kaybetme ve yeniden kazanma çabaları oyunun içine büyük bir ustalıkla yerleştirilmiştir. Türklere esir düştükten sonra hareme satılan Katalina kendi kimliğini kaybetmiştir, öte yandan devletin başı olan Padişah da Katalina'nın aşkını kazanmak için efendi kimliğinden vazgeçmiştir. Lamberto ve Clara da yine kendi kimliklerini yitirmiş ve Zelinda ve Zaida olarak köle statüsünde haremde cariye olarak yaşamaktadırlar. Lamberto sevdiği kadına kavuşabilmek için kılık değiştirip, erkek kimliğinden vazgeçerken, Clara da sevdiği adamdan hamile kalmış olmasından kaynaklanan bir kimlik bunalımı yaşamaktadır. Her iki karakterde

gerçekte kim olduklarını onlara sürekli bir şekilde hatırlatan sevdiklerinin yanındaki kimlikleriyle, onları bir çıkmaza sürükleyen çevre/harem koşullarındaki kimlikleri arasında sürekli bir çatışma içerisinde bulunmaktadır⁴⁶.

Cervantes'in bu oyunda ustalıkla ele aldığı kılık değiştirme ve kimlik bunalımı Barok dönem oyun yazarları tarafından da sıklıkla ele alınmış bir konudur. Sonraki bölümde görüleceği üzere Lope de Vega da oyunlarında bu iki öğeyi başarılı bir şekilde uygulamayı başarmıştır.

Oyunda cinselliğin sürekli bir şekilde bastırılması da, özellikle haremağaları Rüstem ve Mehmed'in karakterlerinde ön plana çıkmaktadır. Haremağası Rüstem aslında efendisi olan Padişah'tan sakladığı cariye Katalina'nın kölesi gibi hareket etmekte ve kendini onunla özdeşleştirmektedir. Öte yandan oyundaki bir diğer haremağası olan Mehmed ise efendisi Padişah'ın kimliğinde kendini yeniden yapılandırmaktadır (Weimer, 2000: 51).

Önceki bölümde ele alındığı üzere XVI. yüzyıl İspanyol yazarlarının Türklerle ilgili en sık yineledikleri özelliklerin başında zalim karakterli insanlar olmaları bulunmaktaydı. Cervantes de bu özelliğe oyunun daha ilk cümlesinde Roberto'nun ağzından yer vermiştir:

ROBERTO: Halkını ezerek yükselen bu zalim hükümdarın ihtişamı ve şaşıası gün geçtikçe daha da artmakta (Cervantes, 2007:27).

⁴⁶ Oyundaki kimlik bunalımları ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Mukadder Yayıcıoğlu (2011). "Akdeniz Canavarı Cervantes, La Gran Sultana ve "Osmanlı İspanyol" "Olmak ya da Olmamak" (Dramaturjik Çözümleme)" İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi. Sayı 16
<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iutiyatro/article/view/1023011423/1023010684> [12.10.2013]; Christopher Weimer. a.g.m.

Oyunun ilerleyen bölümlerinde Cervantes harem ağası Rüstem'in ağzından Padişah'ın zalimliğini yinelemiştir:

Donya Katalina: Padişah zalim biri midir?

Rüstem : Adı selim bile olsa zalimdir (Cervantes, 2007:35).

Oyunda padişah zalimliğini çeşitli kereler göstermektedir; Rüstem'i ve Mehmed'i Katalina'yı ondan sakladıkları için kazığa oturtmaya karar vermiş, Lamberto'nun erkek olduğu ortaya çıkınca onu boğmaya teşebbüs etmiştir; ancak Katalina'nın merhametli davranmasını ve onları affetmesini istemesi üzerine bu tutumundan vazgeçmiştir.

Cervantes'in bu oyununda, dönemin anlayışına uygun olarak, Hristiyanlar dini gereklerine yerine getiren ahlaklı ve merhametli insanlar olarak temsil edilirken, Türkler özellikle de Padişah İslam dininin gereklerini yerine getirmekte tereddüt etmektedir. Bilindiği üzere Osmanlı'da Padişah'ın başka dine mensup bir kadınla evlenmesi dini açıdan mümkün değildi. Bu sebeple hareme katılan genç kızların Müslüman adetlerini öğrenerek, dinlerini değiştirmeleri beklenmekteydi. Ancak Padişah bu geleneği görmezden gelmiş, İslam dinine aykırı olmasına rağmen evlendikten sonra Katalina'nın kendi dinini korumasına müsaade etmiştir.

Önceki bölümde ifade edildiği üzere, dönemin metinlerinde Türklere atfedilen özelliklerden bir başkası “kibirli” insanlar olmalarıdır. Cervantes de Oviedo'lu Katalina Sultan'da Türklerin bu özelliği hakkında da yorumda bulunmuştur:

PADIŞAH: Osmanlı adı insanı küçük düşürmez, bilakis yüceltir.

KATALİNA: Bunu inkâr etmiyorum, kibir ve gururda kimse sizinle yarışamaz (Cervantes, 2007:67).

Oyundaki karakterlerden en önemlilerinden biri komik tip olarak karşımıza çıkan Madrigal'dir. Oyun boyunca kılıktan kılığa giren bu karakter komik tipin bütün özelliklerini kendinde toplamıştır: oyunun çeşitli yerlerinde seyirciyi eğlendiren işlevinin yanında, oyunda yazarın ya da toplumun üstlendiği eleştirel bakışın da kaynağıdır Madrigal. Oyunun sonunda Madrigal *kendini tüm yanılısamanın yaratıcısı* olarak sunması görünen gerçekliği yeniden yapılandırmaktadır. Madrigal sadece oyunun parçası ve bir oyun karakteri olmadığını, İspanya'ya dönünce başından geçenleri anlatan bir oyun yazacağını söyleyerek aynı zamanda oyunun yazarı olduğunu ifade etmiş ve oyunun kurgusallığını vurgulamıştır (Sağlam, 2007: 9).

Cervantes'in bu eseri tarihsel açıdan çelişkilerle⁴⁷ dolu olmasına karşın yine de bir takım gerçeklere de yer verdiği görülmektedir: eserin başında Cuma selamlığına giden Padişah'a maruzatını iletmek isteyen insanlara ve II. Felipe'nin İstanbul'daki istihbarat kaynakları olan casuslara yer vermesi bu gerçekler arasında yer almaktadır. Söz konusu dönemde casuslar hem kralın istihbarat kaynağı olarak bilgi toplamakta hem de Hristiyan esirleri Osmanlı topraklarından kaçırmaktaydılar: oyunda çeşitli kereler karşımıza çıkan ve bazı esirleri İstanbul'dan kaçırdığını söyleyen casus, oyunun sonunda Madrigal'in İstanbul'dan kaçmasını sağlayarak tarihi gerçeklerle paralellik kurulmuştur (Önalp, 2009:129).

⁴⁷ Oyunun tarihi gerçeklerle uyuşmayan en önemli noktaları; oyunun geçtiği dönem, haremağalarının görevleri, yabancı erkeklerin hareme girmesine izin verilmesi, Padişah'ın Hristiyan bir kadınla evlenmesi vs. olarak sayılabilir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Önalp, a.g.e. s. 119-30

Oyunun son perdesinde *çok değişken hevesleri* olan Padişah, kadıfendinin tavsiyesiyle veliahdının olabilmesi için diğer cariyeleriyle de birlikte olması gerektiğine ikna olmuş ve *ateşini tazelemeye* ve *eski zevklerini yeniden yaşamaya* karar vermiştir(114). Cervantes'in bu tür ifadeleri Padişah'ın şehvet düşkünü ve tamahkâr yapıda bir insan olduğuna vurgu yaparken, diğer taraftan yine dönemin metinlerinde sıkça karşılaşılan Türklerin "güvenilmez" insanlar oldukları fikrini de yinelemiştir. Padişah Katalina'ya olan "büyük" aşkına rağmen, diğer kadınlarla birlikte olmaktan kaçınmamaktadır. Daha önce de ifade edildiği gibi dönemin yazarlarının en çok eleştirdiği kurumlardan biri olan Haremde Müslüman erkeklerin birden çok kadınla birlikte olması düşüncesi Katalina'nın Padişah hakkında söylediği *zevklerinin onu yozlaşmanın en büyüğüne sürüklediği* (Cervantes, 2007:122) ifadesiyle yinelenmiş ve evlilik dışı cinsellik yozlaşma olarak nitelendirilmiştir.

Görüldüğü üzere Cervantes Rönesans döneminde yetişmiş ve Türkleri yakından tanımış bir yazar olmasına rağmen, kendinden önceki İspanyol yazarların Türklerle ilgili görüşlerini tekrar etmiştir. Cervantes'in Türkleri gerçeğe "biraz" daha yakın olmalarına karşın, yine de "zalim", "kibirli", "şehvet düşkünü", "güvenilmez" ve "tamahkâr"dırlar. Buna karşın Hristiyan karakterler her zaman dinin gereklerine yerine getiren, iyi niyetli, merhametli ve faziletli insanlar olarak çizilmişlerdir. Bu derin ayırıştırma sebebiyle her ne kadar Cervantes'in oyunları bir takım tarihî olaylara ve kişilere yer verse de, karakterleri inandırıcılıktan uzaktır.

Tiyatro'da Cervantes ile başladığı kabul edilen Türk teması, Barok dönemde sıkça yerilen temalardan biri olmuş ve oyunlarda mekân olarak çoğunlukla Kuzey Afrika kıyıları seçilmiştir. Bu tür oyunlarda en sık rastlanan temalardan biri esaret

olarak karşımıza çıkmaktadır; kimi zaman Hristiyan karakterlerden birinin Türk korsanları tarafından esir alınması ve onun esaretten kurtarılması oyunun ana olay örgüsünü oluşturmuş, kimi zaman da Türkler ya da esaret ana olay örgüsünün içine çeşit olması amacıyla katılmıştır⁴⁸.

⁴⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. Albert Mas (1967). *Les Turcs dans la litterature espagnole du Siecle d'Or* Tome I & II. Paris: Centre de Recherchees Hispanique. Mas bu önemli çalışmasında dönemin eserlerinde sadece Türkleri değil Mağriplileri ve Berberileri konu alan eserleri de incelemiştir.

III. Lope de Vega Tiyatrosunda Türkler

İspanyol Altın Çağ tiyatrosuna ilk kez Cervantes tarafından dâhil edilen Türk teması, özellikle XVII. yüzyıl başlarında İspanyol oyun yazarları tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Bu yazarlar arasında Lope de Vega millî değerlere önem vererek yazdığı oyunlarında Türkleri İspanyol geleneklerinin karşısında bir nevi “öteki” olarak yerleştirmiştir. İspanya’da Ulusal Tiyatro’nun kurucusu olarak kabul edilen Felix Arturo Lope de Vega’nın, sonradan adına eklediği Carpio soyadını kimden aldığı bilinmemektedir, zira ne anne ne de baba tarafında bu ismi taşıyan biri yoktur. Bununla birlikte, toplumun alt tabakasından gelen Lope’nin Ortaçağ’ın efsanevi İspanyol kahramanı Bernardo de Carpio’ nun adını almasının, bu tarihî şahıs ile kan bağı olduğunu iddia etmek için seçtiği düşünülmektedir. Lope de Vega’nın böyle bir soyisim seçmesi bile kanaatimizce İspanya’nın kökenlerine, geleneklerine ve ulusal değerlerine ne kadar değer verdiğini göstermek açısından önemlidir.

Lope de Vega’nın millî tiyatrosunu ve Türk temasını işleyiş tarzını incelemeye geçmeden önce konuyu sağlıklı bir şekilde değerlendirebilmek için İspanya’nın kendi millî değerlerine nasıl kavuştuğunu ve bu ünlü İspanyol tiyatro yazarının nasıl bir yol izlediğini belli başlı araştırmacıların görüşlere yer vererek görmemiz yararlı olacaktır.

Bilindiği gibi, Rönesans’ın bireye önem veren yapısı, insanın kendi kökenlerine olan merakını arttırmış ve ilkel anlamda ulus kavramının ortaya çıkmasına neden olmuştu. Bunun doğal bir sonucu olarak, birbirinden kopan devletlerin kendi kökenlerini geçmişteki büyük medeniyetlere dayandırma arzusu,

özellikle İtalyan hümanistlerin kendilerini Antik Çağdaki Yunan ve Latin medeniyetleriyle ilişkilendirmesine neden olmuştur. İtalyan hümanistlerin bu köken meselesine İspanya da, İber yarımadasında antik bir *Hispania* yaratarak cevap vermiştir (Cuart Moner, 2004: 64). Bu amaç doğrultusunda dönemin yazarları da İspanya'nın kökenini mümkün olduğunca geçmişe dayandırarak kadim bir ulus oldukları iddiasını temellendirmeye çalışmışlardır⁴⁹. İspanyolların kendilerini yarımada ilk çağlardan itibaren varlığını sürdürmüş olan Got medeniyetinin bir uzantısı olarak kabul etmeleri, bu temellendirme çalışmalarının doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Rönesans dönemindeki toplumların kökenlerine ilişkin araştırmaların yanında Reform sürecinde önem kazanan anadil konusu da farklı dili konuşan toplumların birbirleri arasındaki farklılıkların belirginleşmesine yol açmıştır. Bilindiği üzere Reform öncesi dönemde özellikle basılı metinlerde Latince tercih edilmekteydi. Bu bağlamda Anderson, Latincenin XVI. yüzyılda itibar kaybetmesine kapitalist yayıncılığın sebep olduğunun altını çizerken önemli bir tespitte bulunmaktadır: Reform'un bir sonucu olarak ulusların kendi dillerinde basılmaya başlayan kitaplarla Latincenin hâkimiyetinde olan yayıncılık uluslararası niteliğini kaybetmiş, bu da Katolik inanç altında birleşen cemaatlerin parçalanma sürecine katkıda bulunmuştur (Anderson, 2009: 32-3).

Köken araştırmaları ve anadilin basılı metinlerde Latincenin yerini alması, ulusların kendi kimliklerinin inşa edilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu bağlamda İspanya'da Reform karşıtı hareket de diğer ülkelerdeki Protestan

⁴⁹ Bu amaçla XV. Yüzyıl sonunda kaleme alınan eserlerden bazıları: Rodrigo Sánchez Arevalo'nun *Compendiosa Historia Hispánica*, Joan Margarit i Pau'nun *Paralipomenon Hispaniae*; Antonio de Nebrija'nın *Muestra de la Historia de las Antigüedades de España*.

Reformunun rolünü üstlenerek, ortak bir kimliğin biçimlenmesine katkıda bulunmuştur (Alvarez Lunco, 2001: 316). Dolaylı bir kimlik yaratma çabası içindeki İspanya, kuzeydeki Protestanlık tehdidinin yanı sıra güneyde Müslümanlara karşı girdiği mücadelelerde, kendini Katolikliğin savunucusu ve birleştiricisi olarak kabul etmeye başlamıştır (Ryjik, 2011: 125). Bu iki tehdit karşısında İspanyol monarşisini kendini Katolikliğin savunucusu olarak görmesi, İspanyolluğun ve Katolikliğin birbiriyle sıkı bir bağ geliştirmesine sebep olmuş ve İspanya üstlendiği bu önemli görevi yerine getirirken para harcamaktan ya da insan kaybetmekten kaçınmamıştır (Schilling, 1995: 7). İspanyol monarşisinin kendini Katolikliğin savunucusu olarak kabul etmesi, esasında Katolik Hükümdarlar dönemine dek uzanmaktadır. Bu karı koca hükümdarın, Amerika kıtasında Katolikliği yaymak için yaptıkları girişimlerin yanı sıra yarımada'daki Yahudi ve Müslüman varlıklarına son verme gayesi taşıyan *Reconquista* hareketi de Katolik İspanya'nın yaratılmasında önemli adımlar olmuştur. Katolik İspanya'nın yaratılmasında önemli rol oynayan Katolik Hükümdarların İspanya'nın ve İspanyolluğun temsilcilerine dönüşmeleri, Kamen'in de belirttiği üzere, esasen kendi zamanlarında değil, sonraki dönemlerde gerçekleşmiş ve bu iki hükümdarın efsanevî şahsiyet haline gelmelerinde kraliyetin sonraki yıllardaki başarısızlıkları önemli rol oynamıştır (Kamen, 2008: 44).

Barok dönem yazarlarının içinde yaşadıkları dönemdeki başarısız siyasî tabloyu görmezden gelerek, büyük zaferlerin kazanıldığı geçmişe yönelmeleri ve eserlerini bu zamanlar üzerine kurgulamaları İspanyollara bir çöküş çağında ihtiyaçları olan umudu sağlamada yardımcı olmuştur. Dönemin yazarları özellikle kendilerinin Katolikliğin savunucusu olarak “seçilmiş” olduklarına inanan Katolik Hükümdarlara ve Şarlken'e özel bir önem vermişlerdir. Nitekim, bu hükümdarların

diğer toplumlara karşı başlattığı savaşlar, aralarında Lope de Vega'nın da olduğu farklı yazarlar tarafından tekrar tekrar kaleme alınmıştır.

Weber'in tüm "etnik" farklılıkların arkasında "seçilmiş halk" olma düşüncesinin yattığına ilişkin ifadesinden hareketle Assmann, başka halklarla arasına mesafe koyan her halkın "bir şekilde" seçilmiş olduğuna inanmasının hatırlama kültürüyle yakından ilişkili olduğunun altını çizmektedir. Buna göre hatırlama kültürü sosyal sorumluluğun devamını amaçlamakta ve "neyin unutulmaması gerektiği"ne önem vermektedir. Seçilmiş olmak, unutulmaması ve unutturulmaması gereken bir sorumluluk kurumunu gerektirmekte ve hatırlama kültürü planlamaya ve umut etmeye, başka bir deyişle sosyal ve zamansal ufkun geliştirilmesine yardımcı olmaktadır (Assman, 2001: 35). İspanyol İmparatorluğunun, Yeni Dünya'nın keşfinin ardından ekonomik, askerî ve siyasî alanlarda kazandığı büyük başarılar ve Amerika kıtasındaki misyonerlik faaliyetleri neticesinde evrensel bir imparatorluk kurmak için "seçilmiş" olduğuna inanmasının temelinde bu görüş yatmaktadır. Bu noktada Rönesans'ın bireyi merkez alan özelliği de, söz konusu "seçilmişlik" düşüncesi vasıtasıyla toplumlarda tarih bilincinin uyanmasına katkıda bulunarak, ulusal duyguların canlanmasını sağlamış ve böylece tarih araştırmalarında her halkın her siyasî toplumun bireyselleşmesi amaçlanmıştır (Maravall, 1998: 423).

Kökenlere duyulan merak, toplumların bireyselleşmesi dürtüsü, Katolikliğin savunucusu bağlamında "seçilmişlik" düşüncesi gibi unsurlar İspanya toplumuyla diğer toplumlar arasındaki farkları belirginleştirmeye başlamıştır. Rönesans döneminde kökenlerin araştırılmasına yönelik İspanyol tarihinin yeniden yazımı Fernández Albaladejo'ya göre erken modern dönemde İspanyol kimliğinin inşa edilmesi süreciyle yakından ilişkilidir (Fernández Albaladejo, 2007:46).Ortaçağdan

itibaren yarımada'daki tarih yazımı ve siyasi metinler devletin görüşünü desteklemiş, kralın kişiliğinde hayat bulan kraliyet kurumu, egemen olduğu topraklarda yaşayan halkın değerleriyle özdeş kabul edilmiştir. Ancak, XVI. ve XVII. yüzyıllarda dönemin gerçekleriyle aydın sınıfın fikirleri arasında bulunan ayrılık ve aynı dönemde yarımada'nın çeşitli bölgelerinde çıkan halk ayaklanmaları kraliyetin söz konusu toplumsal bilinci oluşturmada henüz tam anlamıyla başarılı olmadığını göstermektedir (Ryjik, 2011: 85).

Bu noktada devreye giren dönemin yazarları, kraliyetin tam anlamıyla başarılı olmadığı toplumsal bilincin oluşturulmasına dolaylı olarak katkıda bulunmuşlardır. Özellikle İspanyol Rönesans yazarlarının Ortaçağ kahramanlık destanlarına büyük ilgi göstermeleri tarihî olayların kurgusal metinlerde yeniden yazılmalarına sebep olmuştur. Esasen daha XV. Yüzyılda İspanyol yazarları, tarihçilerin İspanyol kahramanlarına hak ettikleri ilgiyi vermediklerini düşünmekteydiler (Lacadena, 1980: 51). Bunun bir sonucu olarak, XVI. ve XVII. yüzyıl yazarlarının bu eski halk kahramanlarının hikâyelerini yeniden yazmaya başlamaları vesilesiyle tarihte kazanılan başarılarla ve mücadelelere ilgi artmış ve dönemin İspanyol tiyatrosunda kahramanlık destanları önemli bir yer edinmiştir.

Ryjik, Lope de Vega'nın, her ne kadar eserlerinde tarihî olaylara geniş yer vermiş olsa da, onun İspanyol kimliğini inşa etmek için bilinçli bir çaba içinde olduğunu iddia etmenin abartılı olacağını düşünmektedir. Bu araştırmacı, İspanyol yazarın eserlerinde ön plana çıkan İspanyolluğun bu kimliğin yaratılışında nasıl bir rol oynadığını incelemenin daha doğru bir yaklaşım olacağı kanaatindedir. Bu noktadan hareketle, bir kimliğin inşasında pek çok etken olduğunu göz önünde bulundurarak, toplumun bütün katmanlarına ulaşan Lope de Vega tiyatrosunun

ideolojik ve kültürel çeşitli mesajların iletilmesinde önemli bir rol oynadığı kabul edilebilir (Ryjik, 2011: 25).

Oleza, Lope'nin eserlerinde tarihsel gerçekliği dikkate almadığını vurgulayarak, Lope'nin tarihsel oyunlarının sadece bir tarih dersi vermekten ziyade halkın bildiği olayları ve tanıdığı ünlü şahsiyetleri dramatik bir olay örgüsü içine yerleştirerek yazarın ve seyircinin hassasiyetlerini geleneklerle harmanladığını ifade etmiştir (Oleza, 1997: xli). Öte yandan unutulmaması gereken önemli bir husus da, oyun yazarlarının tarih yazarı olmadıklarıdır. Oyun yazarı tarihsel bir olaydan ya da kişiden yola çıkarak oluşturduğu kurgusal metninde, evrensel gerçeği ifade etmek için tarihî bir olayı araç olarak kullanabilir (Parker, 1957: 23). Ancak oyun yazarının ürettiği eserdeki tarih gerçek olarak kabul edilmiştir; bu gerçeği yaratan ise oyunun temsilidir. Oyunun kaynağı olan tarihî olaylar, yeni ve özgür bir yaşam için bir çıkış noktasıdır. Lope her bir *comedias*ında tarihî gerçekleri sanatsal ihtiyaçlarına ya da içgüdülerine göre değiştirmeye ve yönlendirmeye hakkı olduğunu düşünmüştür (Gilman, 1981:22).

Lope'nin tarihsel içerikli oyunları, geçmişe odaklanmak yerine, seyircisinin tarihsel bağlamda yaşanan zamana nasıl geldiğini yeniden canlandıran, seyircinin kendisinin “tarihî” bir varlık olduğunu vurgulayan dramatik oyunlardır (Rosaldo, 1978: 12). Oyun yazarları tarafından tarihin yeniden yazılması sürecinde tarihî gerçekliğin değiştirilmesi bu sürecin bir sonucu olarak ortaya çıkan ulusal ideallerle bağlantılı olarak çalışılması gerekmektedir (Ryjik, 2011: 43). Lope *La campana de Aragón* oyununda tarihi bilmenin ve aktarmanın önemini “bizden önce neler yaşandığını bilmemek, her zaman çocuk kalmak gibidir (835)” sözleriyle vurgulamıştır. Tarihi bilmek Lope'ye göre büyümenin, olgunlaşmanın bir gereğidir,

bu sebeple kanaatimizce Lope'nin tarihî oyunlarını yazarken bu dürtüyle hareket ettiği göz ardı edilmemelidir.

Lope de Vega çok boyutlu bir yazardır, aynı anda hem egemen ideolojinin savunucusu hem de bu ideolojinin eleştiricisi olmuştur. Lope de Vega eserlerinde bir taraftan kraliyeti ve İspanyol geleneklerini yüceltirken, diğer taraftan da içinde yaşadığı toplumun zaaflarını ve sınıf sistemine dayanan toplumsal yapıyı eleştirmiştir. Çeşitli konularda sayısız eser veren Lope de Vega'nın tarihî olaylardan yola çıkarak kurguladığı Türklerle ilgili eserleri, hem Hristiyan - Müslüman çatışmasının bir izdüşümü hem de dönemin toplumunda egemen olan Türk tehdidinin ve korkusunun bir uzantısıdır.

Ulusal kimliği, “dost” ve “düşman” terimlerinin tanımlanmasında toplumsal olarak inşa edilen ve “biz” ve “onlar” arasındaki sınırları belirginleştirme sürecinin bir uzantısı olarak (Sahlins, 1989: 270 -1) kabul edersek, İspanya'nın, yarımadasının Hristiyan geçmişiyle İslam arasına çektiği çizgi açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Yedi yüz yıl boyunca İber yarımadasında varlığını sürdüren İslamiyet'in söz konusu topraklardaki egemenliğine son verilmesinden kısa bir süre sonra ortaya çıkan Türk tehdidi, İspanyolların algısında “düşman” figürünün şekillenmesinde önemli rol oynamıştır.

Esasen Lope, Türklerle ilgili eserlerini, İspanyol- Türk mücadelesinin azalmaya başladığı XVI. yüzyıl sonlarında ve XVII. yüzyıl başlarında kaleme almıştır. Ancak Türk korsanlarının İber yarımadası kıyılarına saldırılarının hâlâ devam etmesi, Türk tehdidinin İspanyollar için geçmişte kalmadığını göstermektedir. Lope bu sebeple, eserlerinde özellikle İspanyolların Türklere karşı başarılar

kazandığı tarihî olaylara odaklanmış ve bu başarıları seyircisine hatırlatmayı tercih etmiştir.

Cervantes'in Türklerle ilgili eserlerinde Lope'nin eserlerinden ayrıldığı en önemli nokta Cervantes'in gerçeklere sıkı sıkıya bağlı kalmasıdır. Cervantes'in eserlerinde izleyici dönemin Cezayir'ini gerçekçi bir hava içinde teneffüs ederken, Hristiyan esirlerin yaşadıkları zorluklara şahit olma şansını yakalamaktadır. Lope'nin eserlerinde ise, tarihsel gerçeklikten koparak yazarın hayal gücünün bir yansıması ideallerinin bir izdüşümü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Lope'nin oyunlarında karşımıza çıkan Müslüman imgesi, tarihsel gerçeklikten ziyade seyircinin kabul etmeye hazır olduğu yazarın kendi yaratıcı hayal gücünün bir ürünüdür (Case, 1993:3). Başkahramanların her zaman Hristiyanlığın savunucusu, cesur, sadık ve yenilmez savaşçı erkekler olduğu oyunlarda, “öteki” hep daha kadınsı, zayıf ve ahlaksız yapısıyla karşımıza çıkmaktadır (Donnell, 2003: 42). Gerek Lope'nin oyunlarında gerekse dönemin diğer oyunlarında Hristiyan erkek, Müslüman kadınların bütün çekiciliklerine rağmen, erkekliğini bastırarak onlara karşı gelmeyi ve arzularını dizginlemeyi başarmıştır.

Hristiyan değerlerinin yüceltilmesi her iki yazarın da önem verdiği bir husus olmasına karşın, Cervantes'in aksine Lope İspanya krallığını ve geleneklerini öne çıkarmayı tercih etmiştir. Bu iki yazar aynı çağda yaşamış olmalarına karşın, aralarındaki nesil farkı, Lope'nin eserlerinin özellikle Barok dönemde önem kazanan sanat ve dünya görüşü etrafında şekillenmesine yol açmıştır.

Lope'nin Türklerle ilgili eserlerinde XVI. yüzyılda Türklere karşı kazanılmış zaferleri bir kahramanlık hikâyesi olarak çeşitli Türk karakterlerin kurguya dâhil

edilmesiyle yeniden yazılmıştır. Bu bağlamda Lope'nin eserleri yazarın hayal dünyasında yarattığı hikâyeler vesilesiyle bir ahlak dersi verme gayesi taşımaktadır. Bu sebeple Lope'nin Türklerle ilgili eserleri olayların gerçekliğe uygunluğundan ziyade, Türk karakterlerin kişilik özellikleri, zaafı ve İspanyol karakterlerin karşısına konumlandırılmaları bağlamında incelenmelidir. Bu unsurların daha iyi anlaşılması için Lope'nin Türklerle ilgili eserlerini ve bu eserlerdeki Türk karakterleri daha yakından tanımakta fayda görüyoruz.

III.1. *El Otomano Famoso*

Lope de Vega'nın uzun süre kayıp olan *El otomano famoso*⁵⁰ (Meşhur Osmanlı) adlı oyununun 1994 yılında Lola Becaria tarafından Madrid Kraliyet Kütüphanesinde bulunan kopyası sayesinde bu metine ulaşmamız mümkün olmuştur. Lope'nin 1598-1599 yılları arasında yazmış olduğu tahmin edilen bu oyunu Osmanlı İmparatorluğunun kuruluş hikâyesini tarihî gerçekliği göz ardı ederek yeniden yapılandırmaktır.

Lope, *El otomano famoso*⁵¹ oyununun perde bölümlemesini, önceki bölümde açıklandığımız *jornada* düzenine göre yapmıştır. Buna göre oyunun her bir perdesi farklı zaman diliminde geçen üç ayrı günden oluşmaktadır. Oyunda mekânların çeşitlilik göstermesine karşın oyun başladığı yer olan Otomán'ın (Osman'ın) köyünde son bularak bir nevi daire tamamlanmıştır.

Lope'nin oyununa mekân olarak seçtiği Negroponte (Eğriboz) adası, Hristiyan dünyasıyla Müslüman dünyası arasında yer almaktadır. Lope bu oyununda seçtiği isimlere dikkatli bir şekilde bakıldığında, Celín (Selim), Pirro (Pîrî), Aladino

⁵⁰ Eserin incelemesi için yararlanılan baskı: Lope de Vega (1996) *El Otomano famoso*. Ed. Lola Beccaria. Barcelona: Altera. Çalışmada yapılan alıntılar bu baskıdan yapılmış, okuyucuyu yormamak için sadece sayfa numaraları verilmiştir.

⁵¹ Bir çoban olan Otomán (Osman) rüyasında kral olduğunu görür, diğer çobanların onunla dalga geçmesi üzerine ormana giden Otomán orada dolaşırken Negroponte kralının yeğeni Lucinda'yı ölümünden kurtarır. Buna karşılık Lucinda da Otomán'a Kralın kızıyla evlenmesi için çözmesi gereken bilmeceyi açıklar. Lucinda'yı kendi köyünde bırakan ve kralın sarayına giden Otomán herkesin önünde bilmeceyi çözerek, kralın kızıyla evlenmeye hak kazanır. Oyunun ikinci perdesinde başka birine âşık olan Penses, Otomán'dan hoşlanmadığı için ondan olan Şeytan Çocuğun bir mücevherle birlikte bir kutuya koyarak nehre atılmasını emreder. Penses'in Saraydan ayrılan sevgilisi Riquelmo Şeytan Çocuğu bulur ve onu büyütmeye karar verir. Bu sırada Otomán Mısır'da esir düşmüştür. Mısır Kralı da Otomán'ın köyünden getirdiği Lucinda'ya âşık olmuştur. Otomán'ın araya girmesiyle Lucinda'ya kavuşan kral, Otomán'ı serbest bırakır. Oyunun son perdesinde Riquelmo'nun büyüttüğü Şeytan Çocuk, Otomán'ın oğlu hakkındaki gerçekleri öğrenmesinin ardından saraydan kovulan prensesi ormanda görür ve ona âşık olur. Oyunun sonunda Otomán, tesadüf eseri bulduğu oğluna gerçekleri açıklar ve karısını affeder.

(Alaattin), Soliman (Süleyman), Otomán (Osman) gibi Müslüman isimlerinin yanında Lucinda, Leonido, Silvera, Riquelmo gibi Hristiyan isimlere yer verdiğini görmekteyiz. Bu şekilde Lope iki dünya arasındaki sınırları belirginleştirmektedir.

Eserin ana olay örgüsünde üç farklı olay göze çapmaktadır: Otomán'ın rüyası, Otomán'ın oğlu olan Şeytan Çocuğun nehre bırakılması ve Osman'ın oğlunun annesine âşık olması. Çeşitli efsanelerden ve metinlerden yola çıkarak, Lope yeni bir oyun kurgulamaktadır.

Eser Osman Bey'in Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşunu gördüğü bir rüyaya atıf yaparak başlamaktadır. Gerçekliğinden şüphe duyulan rüyasında Osman Bey'in göğsünden bir ağaç çıkarak, büyümeye başlamakta ve ağacın dallarının gölgesi bütün dünyayı kaplamaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşunun bir alameti olan bu rüyanın, İmparatorluk tarihinde önemli bir yeri olduğu kabul edilmektedir. Lope, gerçekliği şüpheli olan bu rüyayı eserinin başında yeniden yaratmıştır.

Oyunda bir çoban olarak karşımıza çıkan Otomán rüyasını şu şekilde anlatmaktadır:

*Kendimi kral olarak gördüm,
ordularıyla ve kanunlarıyla
bütün krallardan daha güçlüydüm ve kendi neslimden
krallar benim emrimdeydiler (73)⁵².*

⁵² “Vime rey, en conclusión,
más fuerte que cuantos son,
por mis fuerzas y mis leyes;

Otomán'ın kral olacağının ilk alameti olan bu rüyanın ardından, çobanlar arasında bir eğlenceye dönüşen güneşi ilk kim görürse kral olacak oyununu Otomán'ın kazanması da hükümdar olacağının ikinci alametidir.

Sıradan bir çobanın kral olamayacağını düşünen diğer çobanlar Otomán'ı alaya almakta, hatta aklını yitirdiğini ileri sürmektedirler. Otomán'ın hikâyesinin bu oyunda toplumsal çevreyi temsil ettiğini göz önünde bulundurulacak olursa, toplumun sıradan insanların hükümdar olamayacağına olan inancının ne denli güçlü olduğu daha iyi anlaşılacaktır. XVI. yüzyıl tarihçilerinden olan Pedro Mexía ve Vasco Díaz Tanco Osman Bey'in soylu bir geçmişe sahip olmadığını özellikle belirtmişlerdir. Mexía Osman Bey'i “düşük sınıfa ait (...) gayretli, hevesli, güçlü yapıda, cesur ve çok zeki olan bir adam, onlar (Türkler) arasında isim yapmaya başlar(297).” Díaz Tanco ise Osman Bey'in kökenini *düşük statüye sahip* olarak tanımlarken yine zekâsına ve gücüne atıfta bulunmaktadır.

Ancak Lope'nin yarattığı Otomán karakterinin bu iki yazarın tasvir ettiği Osman Bey'le ilgisi, eserde ilk olarak Otomán'ın çoban olarak çizilmesi bu kökene yapılan bir gönderme olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak Otomán arzuladığı hükümdarlığa iyi bir asker olmasından ziyade, talihin yardımıyla zekâsını kullanarak erişmektedir. Lope, kanaatimizce eserde Osmanlı'nın kökeninin savaşma kabiliyetine dayanmadığını ve tesadüf eseri elde edilmiş bir hükümdarlık olduğunu ileri sürerek, İmparatorluğu itibarsızlaştırmaktadır.

Mescall bu eser üzerine yaptığı incelemede, eserin başında koyun sürüsüne saldıran kül rengi kurdun, Osmanlı'nın Batı'ya saldırışını temsil ettiğini

y tener vasallos reyes
los de mi generación.”

belirtmektedir (Mescall, 2011: 41-44). Bu saldırı sırasında Otomán'ın rüyasında kral olduğunu görmesi ve bozkurdun Türklerin sembolü olarak kabul edilmesi de Mescall'ın bu görüşünü desteklemektedir. Kurdun saldırdığı sürünün çobanlarının isimlerine baktığımızda, hepsinin Latince/Hristiyan kökenli isimler olduğunu ve bunlar arasında tek Türk/Müslüman ismin Otomán'a ait olduğunu görmekteyiz. Lope beyaz koyunlardan oluşan sürüye saldıran kurdun, beyaz tenli Avrupalılara/İspanyollara saldıran koyu tenli Müslüman/Türkler olduğunu ima etmektedir. Birinci bölümde de ifade edildiği gibi, İspanyol toplumunun Türkler hakkındaki sınırlı bilgisi, Türklerin Hintliler ya da Araplar gibi koyu tenli olduklarını sanmalarına sebep olmaktaydı.

Mescall aynı incelemesinde Prenses'in Batı'nın bir temsili olduğunu (Mescall, 2011: 48) iddia etse de, prensesin babasının adının Aladino olduğunu ve oyunun başında Lucinda'nın Tatar kökenli olduğunu söylediğini (84) hatırlatmakta fayda var. Eğer Prenses Mescall'ın iddia ettiği gibi, Batı'nın bir temsili olsaydı, Lope babasına Aladino adını vermek yerine bir Hristiyan adı vermeyi tercih ederdi. Öte yandan Kral Aladino'nun yeğeninin adının Lucinda olması dikkat çekici bir noktadır. Lope muhtemelen Kral Aladino ve Prenses ile aralarında din farklılığı olduğunu vurgulamak istemişti. Prenses'in zalimliği ve hizmetçisine âşık olduğu da göz önünde bulundurulacak olursa, Hristiyan olmadığı açıklık kazanacaktır, zira dönemin yazarları Hristiyan bir prensesi zaaflarıyla değil erdemleriyle ön plana çıkardıklarını unutmamak gerekmektedir.

Öte yandan diğer çobanların, Ergasto'ya, Otomán'ın rüyasını anlatmaları üzerine, güneşin doğuşunu ilk görenin kral olacağını söylediği bir oyun oynamaları

ve çobanlar arasından Otomán'ın bu oyunu fazla ciddiye alması da, Otomán karakterinin zayıf ve mantıksız kişiliğini ortaya koymaktadır. Sıradan köylüler arasında oynanan bir oyunu kazanınca “Kuş Kral” olduğunu ilan eden Otomán, diğer çobanların ellerini öpmelerini istemektedir:

Kudretim üzerine and içerim ki

ya öpersiniz elimi

ya da öldürürüm hepinizi (79)⁵³.

Otomán'ın elinde esasen hiçbir kudret yoktur, sadece kral olmayı çaresizce arzulayan basit bir çobandır, ancak kendi hayal dünyasına o kadar dalmıştır ki gerçekten kral olduğunu düşünmekte ve bu sebeple diğer çobanların onun elini neden öpmediğini anlayamamaktadır. Eserin birinci sahnesinde karşımıza çıkan bu olayla, Lope, Otomán'ın mantıksız bir insan, aklını yitirmiş bir zavallı olduğunu göstermektedir.

Oyunda Otomán'ın mantıksız davranışlarına vurgu yapan bir başka olay ise Osmanlı'da Harem'in kuruluşuna ve haremağalarının hadım edilmesine yapılan bir göndermedir. Lucinda'nın kendisine anlattıklarından karısı Prenses'in saray içinde bir sevgilisi olduğunu bilen Otomán, sarayında hizmetinde çalışan bütün erkeklerin hadım edilmesi emrini vermektedir. Otomán çobanken kendi sürüsünde de aynı şeyi yaptığını söyleyerek, bu arzusunun gerekçesini “erkek kalmak için (121)” olarak ifade etmektedir.

⁵³ “Pues juro por mi poder
Que me la habéis de besar
O que os tengo de matar.”

Eserin sonraki sahnesinde Otomán'ın Lucinda'yla ve onu öldürmek üzere emir almış olan Pirro ve Celín'le karşılaştığında:

Neler oluyor?

Benim huzurumda

bir kadın mı ağlıyor? (81)⁵⁴

şeklindeki ifadesiyle güçsüzün yanında olduğunu belirten Otomán'ın, daha sonra Lucinda'yı ölümden kurtarmak bu iki kişiye meydan okuması yiğit bir insan olduğunu göstermektedir. Daha sonra Lucinda'nın, kendisine saldırmaya teşebbüs eden çoban Leonido'dan kaçmak isterken karşılaştığı Mısır sultanına sarf ettiği sözler Otomán'ın kişiliği hakkında ipuçları vermektedir:

Şayet erdemli erkeklere mahsus ise

bir kadını savunmak,

kurtarmalısınız beni

namusuma göz dikmeye

cesaret eden bu köyliüden (112)⁵⁵.

Lope, oyun boyunca Otomán'ın başına gelen olaylar karşısında verdiği tepkiler ve davranışlarıyla kişilik özelliklerini parça parça şekillendirmekte ve seyirciye sürekli yeni ipuçları vermektedir. Buna karşın, Otomán karakterinin

⁵⁴ “¿Qué es aquesto? En mi presencia

Veo una mujer que llora?”

⁵⁵ “Si el defender la mujer

Es de un hombre bien nacido,

Vos me habéis de defender

Deste villano atrevido

Que me pretende ofender.”

erdemli bir insandan ziyade, aslında bir zorba olduğu oyunda çeşitli kereler yinelenmektedir.

Eserin ikinci perdesinde Prensese’in Otomán’a olan öfkeden ve nefretinden yeni doğmuş bebeğinin öldürölmesini emretmesi ancak daha sonra bu bebeğey kıyamayarak onu bir sandık içinde, koynuna bir mücevher koyarak nehreye atılmasına karar vermiştir. Oyunda Şeytan Çocuk olarak anılan bu karakterin hikâyesinin Yahudilerin peygamberi Musa’nın hikâyesine benzerliğı dikkati çekmektedir. Babasına benzediğı için annesi tarafından reddedilen bu Şeytan Çocuk için bu hikâye özellikle seçilmiştir, o sahte alametler sonucu dünyaya gelen sahte bir kurtarıcıdır. Babasının soyunu devam ettirecek bu Şeytan Çocuk babası gibi zorba, sahte ve kötücül olacaktır. Lope’nin oyundaki bu karakterin adını Şeytan Çocuk olarak seçmesinin temelinde bu görüş bulunmaktadır, hatta oyunun son perdesinde Riquelme’nin Otomán’ın oğluna seçmiş olduğı isim de, XVI. yüzyılda Avrupa’nın gözünü korkutan Osmanlı padişahının adıyla aynı olacaktır: Süleyman.

Bu şekilde Lope, Osmanlı hanedanının şeytanî bir soydan geldiğı, bir nevi Deccal olduğı görüşünü yinelemektedir. Birinci bölümde ifade edildiğı üzere, Türklerin özellikle “şeytanî” bir ırk olduğı, dönemin metinlerinde sıkça yinelenmekteydi. Lope de Vega da XVI. yüzyılın sonunda kaleme aldığı bu oyunun da bu görüşün altını çizmekte ve bu görüşü çeşitli efsaneleri harmanlayarak seyirciye sunmaktadır.

Şeytan Çocuk sadece soyundan dolayı Şeytan değildir; Şeytan’a duyduğu hayranlıktan dolayı da şeytandır:

Şeytan yanında olursa

hangi düşünce sende acıya sebep olabilir ki?(173)⁵⁶.

O aynı zamanda Sofokles'in ünlü Tragedyası Kral Oedipus'unu çağrıştıran bir olayın merkezinde yer almaktadır. Hiç tanımadığı annesi Prenses'le ormanda karşılaşan Şeytan Çocuk annesinin güzelliğine âşık olmuştur.

Oyunda Sofokles'in Kral Oedipus'undan bir başka esinlenme ise Otomán'ın talihini değiştiren bilmece ile karşımıza çıkmaktadır. Bilindiği üzere Oedipus da Sfenks'in bilmecesine doğru cevap vererek ölümden kurtulmuş ve kral olmuştur. Benzer bir şekilde Otomán da Prenses'in bilmecesinin cevabını bilerek kral olmuştur. Ancak Oedipus kendi akli ve zekâsıyla bilmeceyi çözerken, Otomán Lucinda'nın intikam arzusuyla ona bilmecenin cevabını vermesiyle, başka bir deyişle hileyle kral olmuştur.

Oyunda eski yunan tragedyalarına bir başka göndermeye Prenses'in çocuğunu öldürmeye karar vermesiyle Pirro'nun ağzından şahit olmaktadır:

*Onu doğurduğunda,
o kadar tiksindiği adamın
evladı olduğunu görünce,
'öldürün onu' dedi.
Pişman oldu sonra.
Çünkü Medea da olsa
annesidir nihayetinde (129)⁵⁷.*

⁵⁶ “estando en compañía
Del diablo, ¿qué pensamiento
puede causar agonía?

⁵⁷ “Al tiempo que lo parió,

Bilindiği üzere, Euripides'in Yunan Mitolojisi'nden esinlenerek kaleme aldığı Medea adlı ünlü tragedyasında Medea kendisine ihanet eden kocasından intikam almak için çocuklarını öldürmüştür. Kocasından nefret eden Prenses de benzer bir şekilde, kocasından intikam almak için çocuğunu öldürmeye niyetlenmiş, ancak daha sonra bunu yapmaktan vazgeçmiştir. Bununla birlikte, Prenses arzuladığı intikamı Otomán'a çocuğun ölü doğduğunun söyleyerek alır.

Oyunda Lucinda da kendi kökenlerine ihanet eden bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır. Otomán'a bilmecenin cevabını vermesinin gerekçesini şöyle açıklamaktadır:

*Daha büyük bir intikam yoktur
onun o zorba kalbine saplanacak,
ıstırabımın bedeli olarak
bir köylüyü kral
bir çobanı koca edeceğim ona [Prensese],
zira hükümdar olduğu zaman
bilmeyeceğinden hükmetmeyi
bütün krallığı mahvolacaktır (87)⁵⁸.*

Como vido que era hijo
Del que tanto aborreció,
«quitalde la vida», dijo,
Mas luego se arrepentió,
Que es su madre, aunque es Medea.”

⁵⁸ “Pues no hay venganza mayor
Para su pecho tirano
Que, en pago de mi dolor,
Darle por rey un villano
Y por marido un pastor;
Porque, en vienedo a reinar,
Todo su reino destruya

Lucinda bu şekilde “kurda” “kuzu”yu emanet ederek, bütün krallığın sonunu hazırlamaktadır. Lucinda’nın adıyla ilgili olarak onun Hristiyan kökenlerine daha önce değinmiştik; eğer amcası ve kuzeni Hristiyan bir devlet idare ediyor olsalardı, Lucinda böyle bir intikam planı hazırlar mıydı? Bundan da anlaşılıyor ki, onun davranışlarını yönlendiren dinî etkenlerdir.

Lope’nin oyunlarında Lucinda karakterinin, yazarın sevgilisi Micaela Lujan’ı temsil ettiği kabul edilmektedir. Bu noktadan hareketle Lucinda’nın Hristiyan değerleri hiçe sayan bir yapıda olması mümkün değildir, dolayısıyla Lucinda’nın amcasından intikam alma arzusunun kökeninde Prenses’in onu öldürmeyi istemesinin yanı sıra, kanaatimizce aralarındaki din farklılığı bulunmaktadır. Eğer amcasının krallığı Hristiyan bir devlet olsaydı, o devleti yıkmak ya da Müslüman bir Türk’ün ellerine bırakmak istemezdi. Öte yandan oyununun başında Tatar kökenli olduğunu söyleyen Lucinda’nın sonradan Hristiyan olmuş olma ihtimali de bulunmaktadır.

Oyundaki diğer Müslüman/Türk karakterler Pirro, Aladino, Celín ve Prenses sadakatsizlikleriyle ve yalancılıklarıyla ön plana çıkmakta ve çeşitli entrikaların içinde yer almaktadırlar. Oyunun başında Prenses’in Lucinda’yı öldürmek üzere görevlendirdiği Pirro ve Celín, Otomán’ın onlara sopayla saldırması karşısında korkak bir tavır sergilemiş ve oradan kaçarak saraya dönmüşlerdir. Prenses’in gazabından korkan bu iki hizmetçi, Prenses’e Lucinda’yı öldüremediklerini söylemek yerine yalana başvurmayı tercih etmişlerdir. Öte yandan Kral Aladino verdiği sözü tutarak, sıradan bir köylü olan Otomán’la kızını evlendirmiş olmasına

karşın, ondan kurtulmanın yollarını aramaktadır. Bu sebeple Mısır Sultanına karşı savaşa gönderdiği ordusunun başına Otomán'ı geçirmiş ve Pirro'ya savaş sırasında Otomán'ı yalnız bırakarak kaçmalarını söylemiştir. Aladino, savaşta itibarını gölgeleyecek böyle bir hamle yapmasının gerekçesini şu şekilde ifade etmektedir:

*Bizim için en hayırlısı
ölmesidir Otomán'ın,
zira bu kadar tehlikeli ve ölümcül
bir fırtınanın ortasında kalmamın
başlıca sebebidir o,
bu kadar haksız
bir evliliğin yanı sıra (131)⁵⁹.*

Pirro da kralın ordusundaki askerler de bu emri yerine getirmek için savaştan kaçmakta bir sakınca görmemişlerdir.

Oyunun başından beri bütün entrikaların içinde yer alan Pirro, önce masum bir insanı öldürmek için kendisine verilen emri uygulamak istemiş, ancak bu emri yerine getiremeyince efendisi Prenses'i kandırmıştır. Neticede Prenses'in Otomán'dan olan oğlunu nehre bırakmış, Aladino'ya ve Otomán'a çocuğun ölü doğduğunu söylemiş ve savaş alanında Otomán'ı yalnız bırakmıştır. Aslında hiç kimseye itaat etmeyen, güçlü olanın yanında olan bir karakterdir Pirro. Otomán,

⁵⁹ “Pero lo más provechoso
Es que Otomán quede muerto,
Que es la causa principal
De que paso yo un tormento
Tan peligroso y mortal;
Demás de que el casamiento
Ha sido tan desigual.”

saraydaki erkek hizmetçilerin hadım edilmelerini emrettiğinde, Pirro bundan rahatsız olmasına rağmen karşı duracak ya da saraydan kaçacak dirayete sahip değildir. Aynı şekilde Celín de bütün entrikalarda Pirro'ya eşlik etmiş ve onun bir nevi suç ortağı olmuştur.

Buna karşın saraydaki hizmetçilerden bir diğeri Riquelme, sadık, cesur ve merhametli bir yapıya sahiptir. Adından Hristiyan olduğu anlaşılan bu karakter, Prens'in gizli sevgilisidir, ancak başka bir adamla evlenen Prens'i bırakarak, hadım edilmemek için sarayı terk etmiştir. Nehirde bulduğu Şeytan Çocuğa acıyarak onu yanına alan Riquelme ona bakmış ve büyötmüştür.

Oyunda değişik boyutlarda çizilen efendi- köle ilişkisi, bir çobanın efendiliğini kabul etmeyen köleler ve köleliği kabul etmeyen bir efendiyle derinleştirilmiştir. Otomán, oyunun son perdesinde Aladino'nun öldüğü seyirciye aktarılan kadar saray hizmetçileri Pirro ve Celín'den sadakat ve itibar görmemiştir. Otomán'ın gerçek bir efendi statüsüne yükselmesi ancak Aladino'nun ölmesinin ardından mümkün olabilmiştir. Öte yandan yine aynı perdede kendi köyüne dönen Otomán'ın, kendi kökenlerini kabul etmesi ve artık bir sarayda değil, çoban gibi yaşayarak devleti idare edeceğini söylemesiyle, bu kişi adil ve merhametli bir efendiye dönüşebilmiştir.

Otomán'ın ordusu tarafından savaş meydanında terk edilmesi sonucu esere esaret motifi dâhil edilmiştir. Otomán'ın haksız bir şekilde sahip olduğu hükümdarlığı elinden gitmiş ve tekrar çobanlığa dönmüştür. Esaret, oyunun ikinci perdesinin sonunda Otomán'ın oyun boyunca bir taraftan erdemi, bir taraftan ise zorbalığı temsil eden bir nevi gelgitlerle çizilen karakterinin dönüşüm geçirmesine

neden olmuştur. Otomán'ın zaafı onun karakterinin önemli bir parçasıdır, ancak esaret ona bir hükümdarda olması gereken nitelikleri kazandırmış, geçmişiyile barışmasını sağlamıştır. Otomán'ın kendi özgürlüğü yerine Lucinda'nın hayatının bağışlanmasını istemesi fedakârca bir davranıştır ve bu şekilde Lucinda'yı ikinci kez kurtarmış olmaktadır. Esirinin bu davranışı Mısır Sultanını etkilemiş ve bu galip hükümdar ona özgürlüğünü vermekle kalmamış, aynı zamanda ele geçirdiği toprakları da ona geri vererek, onun yeniden hükümdar olmasını sağlamıştır.

Sonuç olarak, Lope'nin bu oyunu yazarken çok çeşitli eserlerden, efsanelerden ve hikâyelerden etkilendiği görülmektedir. Lope'nin *comedia nueva* geleneğine uymayan bu oyunda, geleneksel karakterler ya da tipler bulunmamaktadır. Oyun ideal bir dünya yaratmadığı gibi, o dünyaya ulaşmayla ilgili de yorumlara yer vermemiştir. Aşk oyunda neredeyse hiç karşımıza çıkmamaktadır: sadece güç elde etmek için yapılan bir evlilikte aşka yer yoktur. Oyunda ideal âşıklar ve komik tip gibi karakterler de bulunmamaktadır. Bir parodi tarzında yazılan oyunun bütününe yayılan komik unsurlar, karakterlerin zaaflarının ön plana çıkarılması, ideal bir dünya yaratılmaması gibi öğeler eserin Osmanlı'nın kuruluş efsanesini itibarsızlaştırmak için seçilmiş ayrıntılardır. Lope ana temayı daha oyunun ilk cümlesinden dikkatli seyirciye vermiştir:

Yakalayın kurdu!

Yakalayın kurdu!

Dağın eteğinden

sıçrayarak geliyor (71)⁶⁰.

⁶⁰ “¡Guarda el lobo! ¡Guarda el lobo,
Que por la vecina falda,

III.2. *La Santa Liga*

Lope de Vega'nın 1595- 1603 yılları arasında kaleme aldığı kabul edilen *La Santa Liga* (Kutsal İttifak)⁶¹ adlı eseri, İspanyol – Türk mücadelesinin dönüm noktaları olarak nitelenen iki olay üzerine kurulmuştur. Oyunun ilk iki perdesi Kıbrıs'ın Türkler tarafından fethedilmesine, son perdesi ise İnebahtı Deniz muharebesine ayrılmıştır. Lope'nin bu oyunu, *Peregrino en su patria*'nın önsözünde yayımladığı, kendisi tarafından yazılan eserler listesinde *Batalla Naval* (Deniz Muharebesi) olarak geçmektedir. Oyunun “con esto damos fin a la batalla naval (67)”⁶² cümlesiyle bitirilmiş olması da, eserin ilk adının *Batalla Naval* olduğunu doğrulamaktadır. Menéndez Pelayo'ya göre, Lope'yi bu eserin adını değiştirmeye iten nedenin, Cervantes'in de daha önce aynı konuda, aynı isimle bir eser kaleme almış olmasıdır (Pelayo: 101). Cervantes'in günümüze ulaşamamış bu eserinin içeriğinden bilgi sahibi değiliz, ancak ünlü yazarın İnebahtı savaşına bizzat katılmış olması ve Türklerle olan münasebetlerine eserlerinde sıklıkla yer vermesi sebebiyle bu eserin İnebahtı deniz muharebesini konu aldığı ortadadır.

Lope'nin bu eseri her ne kadar bir tiyatro oyunu olarak kaleme alınmış olsa da, oyundaki uzun diyaloglar ve monologlar, detaylı anlatılar ve tarihî olaylara/kişilere fazlaca yer verilmesi gibi nedenlerle, bir tiyatro oyunundan ziyade, *romancero* geleneğinin etkisinde bir nevi kahramanlık destanıdır. Birbirinden kopuk

Con uno y otro concorvo”

⁶¹ Eserin incelemesi için kullanılan kaynak: Lope de Vega. *La Santa Liga*. Ed. Miguel Renuncio Roba. España: The Association for Hispanic Classical Theater, Inc. <http://www.comedias.org/lope/SantaLiga.pdf> [3.11.2013]. Çalışmada yapılan alıntılar bu baskıdan yapılmış, okuyucuyu yormamak için sadece sayfa numaraları verilmiştir.

⁶² “Böylece deniz muharebesinin sonuna geldik.”

sahnelerden oluşan ve bir ana olay örgüsünden yoksun oyunun adı her ne kadar *Kutsal İttifak* olsa da, Kutsal İttifak ancak oyunun son perdesinde esere dâhil edilmiştir. Lope'nin neden- sonuç ilişkisi bağlamında tarihî olaylardan yola çıkarak kurguladığı bu oyununu, Haçlı ittifakının kurulmasına sebep olan olaylara ayırarak, seyirciye de bu alt yapıyı vermeyi amaçlamış olması ihtimal dâhilindedir.

Lope'nin Türklerle ilgili en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilen *La Santa Liga*⁶³ yazıldığı zaman İnebahtı'nın üzerinden 25-30 yıl gibi bir süre geçmişti. Lope bu deniz muharebesi gerçekleştiğinde henüz dokuz yaşındaydı, dolayısıyla Cervantes gibi kendi anılarından yola çıkarak bir eser oluşturabilmesi mümkün değildir. Albert Mas'ın iddiasına göre, Lope, Avrupa için büyük önem teşkil eden bu eseri oluşturmak için, savaş gazileriyle görüşmüş ve onların anlattıklarından yola çıkmıştır. Öte yandan Menéndez Pelayo da Lope'nin bu eserini oluştururken D. Antonio de Fuenmayor'un *Vida de San Pío quinto* adlı çalışmasındaki bazı bölümleri, şair hüneriyle nasıl yeniden yazdığını gözler önüne sermiştir (106-7). Şüphesiz bu eseri oluşturmak için pek çok eserden ilham almış olan Lope de Vega, yine de yaratıcı dehası sayesinde orijinal bir eser ortaya çıkarmayı başarmıştır.

Lope'nin bu eserindeki karakterleri Hristiyanlar ve Türkler olmak üzere iki başlık altında toplamak mümkündür. II. Selim, Mustafa Paşa, Müezzinzade Ali Paşa ve Uluç Ali Paşa (Kılıç Ali Paşa) gibi Türkleri Lope hayal dünyasında yeniden

⁶³ Osmanlı ordusunun paşaları Mustafa, Piyale ve Uchali, padişahı Venedik tehdidine karşı uyarır, ancak padişah Selim'in gözü büyük aşkı Rosa Solimana'dan başkasını görmez. Padişah, bir gece odasında babasının hayaletini gördüğünü sanmasının ardından elçisi Mustafa'yı Venedik'e göndererek Kıbrıs'ı Türklere teslim etmelerini ister. Venedik Senatosunun bu teklifi geri çevirmesi üzerine donanmasını Kıbrıs'a gönderir. Kıbrıs'a varan donanma Lefkoşa'yı kolayca ele geçirir, ardından ilerlemeye devam eder, bu sırada Papa'nın çağrısıyla Venedik, İspanya ve Roma arasında ittifak sağlanmaya çalışılır. Oyunun ikinci perdesi Kıbrıs'ın fethinin tamamlanması ve Kutsal İttifak'ın oluşmasıyla sona erer.

canlandırmış ve kurgusal eserinde onlara isimlerini değiştirmeden hayat vermiştir. Öte yandan bu tarihî kişiliklerle birlikte bazı kurgusal kişileri de ekleyerek, oyunun dramatik etkisini arttırmayı amaçlamıştır. Hristiyan karakterler arasında yine İnebahtı deniz muharebesinin önemli komutanları Don Juan de Austria, Andrea Doria ve Santa Cruz Markisi Álvaro de Bazán gibi tarihî şahsiyetlere de yer vermiştir.

Üç perdeden oluşan eserin ilk perdesi çoğunlukla Osmanlı'nın payitahtı İstanbul'da ve padişahın sarayında geçerken, ikinci perde ağırlıklı olarak Kıbrıs'ta ve padişahın sarayında, son perde ise İnebahtı deniz muharebesinin merkezinde ve yine padişahın sarayında geçmektedir.

Oyunun son perdesi İnebahtı savaşının bir kahramanlık destanı gibi anlatıldığı uzun tiradlardan oluşmaktadır. Dramatik bir olay örgüsünden yoksun son perdede Lope Ortaçağ'ın sözlü romancero geleneğini mükemmel bir şekilde eserine dâhil etmeyi başarmıştır. Son perdede karşımıza çıkan İspanya, Venedik ve Roma gibi alegorik karakterler savaşın gelişimi seyirciye aktarmaktadır. Önceki bölümde tiyatronun o dönemde izlenen değil, dinlenen bir sanat olduğunu belirtmiştik. Lope bu oyununun son perdesiyle bir oyunun sözlerle nasıl savaş sahnelerinin canlandırılabilceğini açıkça ortaya koymaktadır. Lope'nin ustaca kaleme aldığı son sahne durağan seyreden oyunun ritmini değiştirerek sıradan bir oyunun bir kahramanlık destanına dönüşmesine neden olmuştur. Seyirciye beklediği heyecanı son perdede veren Lope'nin şairlik kabiliyeti bir kahramanlık hikâyesinden sanat eseri çıkarmasını sağlamıştır. Ancak son perde dışında oyun kopuk sahnelerden oluşan bir kolaj gibi tasarlanmıştır.

Eserde renk katmak için ikinci bir olay örgüsü olarak Constancia ve oğlunun hikâyesi eklenmişse de oyun yine de canlılıktan yoksundur. İstanbul'dan Lefkoşa'ya gitmeye çalışan Constancia ve oğlu, Mustafa Paşa'nın gemisiyle Lefkoşa'ya doğru yola çıkarlar, ancak Mustafa Constancia'ya âşık olur, bu sırada Constancia'yı gören Ali de bu genç kadına âşık olur. Oyunun ikinci perdesinde Uçali Kıbrıs'ın fethi sırasında Constancia'nın yüzbaşı olan kocası Leonardo'yu çağırıp şehri kendilerine teslim etmesini ister ancak Leonardo bu teklifi geri çevirir. Türk paşalar cesaretine hayran kaldıkları Leonardo'yu eşi ve çocuğuyla serbest bırakırlar. Kıbrıs'ın Türklerin eline geçmesinin ardından Mustafa bunları gizlice İtalya'ya gönderir.

Osmanlı hükümdarı Selim'in hamamdan çıkmasıyla açılan oyunun ilk sahnesinde Selim ve uşağı arasında geçen diyalogda Osmanlı hükümdarının kişiliği hakkındaki ilk bilgilere sahip olmaktayız. Hamamdaki güzel kokulardan mest olmuş Selim'in hamamı ve güzel kokuları övmesine uşağının,

eğer yıkanmak bedenleri kadınsılaştırmasaydı

hakkınız olurdu (2)⁶⁴

şeklinde cevap vermesiyle Osmanlı padişahının rahat hayatına vurgu yapılması, onun erliğe özgü niteliklerden uzaklaştığını göstermektedir. Uşağa göre, erkeklerin dünyasında güzel kokulara ve hamama yer yoktur, erkeğin ve özellikle hükümdarın savaş meydanlarına ait olması gerekmektedir, ancak Selim bu görevini unutmuş kendini sarayın eğlencelerine ve Rosa Solimana'nın aşkına kaptırmıştır. Selim'in Rosa Solimana'ya olan aşkı/tutkusu öylesine büyüktür ki, *Yüce Efendi* olarak anılmasının sebebi ona göre ne topraklarının Almanya'dan Mısır'a, uzanması, ne

⁶⁴ Si el baño no afeminara
las carnes, razón tenías.

Anadolu'ya Trakya'ya, Ermenistan'a ve Suriye'ye sahip olmasıdır; aşkından çılgına dönmüş hükümdara göre bunun sebebi kendi ifadesiyle “taptığım bu güzelliğin/ efendisi olmamdır (3)⁶⁵”. Böylece Lope tarafından yavaş yavaş şekillendirilen Selim'in karakteri oyunun hemen başında olumsuz nitelikleri kendinde toplamaya başlar. O erliğin gereklerini unutmuş kendini saraya hapsetmiş, Rosa Solimana'nın kölesi olmuş, mantığını ve gücünü yitirmiş bir hükümdardır.

Selim'in bu durumu eserdeki diğer Türk karakterler tarafından da eleştirilmektedir. Türk hükümdarın atalarının mirasını göz ardı etmesini eleştiren Mustafa Paşa onu eleştirirken kullandığı,

Alman İmparatoru

Büyük Karlos'u örnek al kendine

elli yıllık hayatında

elli bin yıllık şöhret bıraktı geride (6)⁶⁶.

gibi ifadelerden, Sultan Süleyman'ın başarılarına değinmemesi anlamlıdır, onun Osmanlı hükümdarının şöhretini göz ardı etme çabası içinde olduğu anlaşılmaktadır, Lope için önemli olan Türklerin Hristiyan hükümdarlara olan hayranlığın vurgulanmasıdır. Mustafa'nın ardından Selim'in huzuruna çıkan Piyale de padişahı uyarmaktan ve ona görevlerini hatırlatmaktan geri kalmaz:

Solimana'nın kollarında

⁶⁵ “porque soy señor
de esta hermosura que adoro”

⁶⁶ “Toma ejemplo en el gran Carlos,
Emperador de Alemania,
que en cincuenta años de vida
dejó cinco mil de fama.”

yatiyorsun umarsızca
senin bu miskinliğin
Hristiyanların dinlenmesine yarıyor
(...)
çevir gözlerini
atalarının başardığı o
unutulmaz olaylara (7)⁶⁷

Ancak bu eleştirileri duymaktan hoşlanmayan Selim boğazını kesmekle tehdit ettiği Piyale’yi huzurundan kovmuştur. Selim’i uyarmak için huzuruna çıkan son kişi Cezayir Kralı (Beylerbeyi) Uchali (Uluç Ali) de padişahı Venedik’le yapılan barıştan dolayı eleştirmiş, artık harekete geçmesi gerektiğini vurgulamıştır. Selim’in bu eleştirilere cevabı Uchali’yi huzurundan kovmak ve ona “köpek” diyerek hakaret etmek olmuştur.

Bu noktada tarihî gerçeklikle bağlantı kurmanın faydalı olacağı kanaatindeyiz. Bilindiği gibi aslen Kalabriya’lı olan Uluç Ali Paşa İnebahtı deniz muharebesinden birkaç yıl önce Cezayir Beylerbeyi olmuştu. Çocuk yaşta Türk korsanlara esir düşen Uluç Ali, uzun yıllar forsalık yaptıktan sonra, Müslüman olmuş ve özgürlüğüne kavuşmuştur. Eserde Selim’in Uluç Ali’yi temsil eden Uchali’ye “köpek” diye hakaret etmesi kanaatimizce dikkat çekilmesi gereken bir husustur, zira

⁶⁷ “En brazos de Solimana,
señor, descuidado yaces,
permitiendo tu pereza
que los cristianos descansen.
(...)
Vuelve, señor, esos ojos
a las cosas memorables
que acabaron tus abuelos.”

“köpek” o dönemin eserlerinde Hristiyanlar tarafından Müslümanları ya da Müslümanlar tarafından Hristiyanları aşağılamak için kullanılan bir hakarettir. Lope Selim’in ağzından Uchali’ye “köpek” diyerek, onun aslında Hristiyan olduğunu, Müslümanlığa samimi olarak inanmadığını ima eder niteliktedir. Eserin bütününde karşımıza çıkan Uchali karakteri de zaten bu iddianın üzerine inşa edilmiştir.

Diğer eserlerinde de göreceğimiz gibi Lope’ye göre, devşirmeler ve mühtediler aslen Hristiyan oldukları için “üstün yeteneklerinden” dolayı Osmanlı’nın ilerlemesinde önemli rol oynamışlardır. Lope’nin açıkça ifade etmediği bu görüşünü çeşitli oyunlarında görmek mümkündür, Osmanlı’nın özellikle savaş meydanlarındaki başarısının arkasında Hristiyanlıktan Müslümanlığa dönmüş ya da Hristiyan kalmayı başarabilmiş karakterler vardır. Bu karakterler bir Hristiyanın sahip olması gereken erdemlere sahip, yanlış yola sapmış ve çoğunlukla daha sonra doğru yolu bulacak kişiler olarak çizilmişlerdir. Eserde Lope esasen Uchali’nin Müslüman olmadığını “gizli” bir Hristiyan olduğunu iddia etmenin yanı sıra, Uchali’nin (ya da Uluç Ali’nin) açık denizlerdeki savaşma kabiliyetinin, cesaretinin ve zekâsının Hristiyan dünyadan ona miras kaldığını da savunmaktadır. Oyunun son perdesinde Kıbrıs’ın fethi tamamlandıktan sonra Uchali’nin İstanbul’a dönme tavsiyesi üzerine Mustafa, Ali’ye Uchali’nin korkaklığını vurgulamak için

Ali, Uchali bir zamanlar Hristiyan olduğu için

ruhu hâlâ Hristiyan kalmış demek ki (54)⁶⁸

ifadesini kullanır. Uchali’nin tavsiyesini dinlemeyen Mustafa ve Ali Osmanlı donanmasının İnebahtında büyük bir yenilgiye uğramalarına neden olacaktır. Eserde

⁶⁸ “Alí, como Uchalí cristiano ha sido, aún debe de tener cristiana el alma”

Uchali'nin mantıklı, yiğit ve sadık bir savaşçı olarak çizilmesinin nedeni kanaatimizce yukarıda belirtilen Hristiyan geçmişinin altını çizmek ve buna ek olarak, oyunun son perdesinde İnebahtı yenilgisinin ardından tekrar Hristiyanlığa döneceği içindir.

Eserde özellikle Selim'in dinle olan ilişkisine yer verilmiştir. Paşaları tarafından Rosa Solimana'nın etkisinde olmakla suçlanan Selim'in kendini savunması dikkat çekicidir:

bilmiyor mu bunlar

senin benim için

Kur'an gibi olduğunu? (11)⁶⁹.

Selim'in bunun gibi ifadeleri, onun aslında devletine olduğu gibi dinine karşı görevlerini de yerine getirmediğini göstermektedir. Ancak Selim'in, babasının hayaletini görmesi bütün bu görevlerini hatırlamasına yol açacaktır. Lope bu şekilde Selim'in özelliklerini seyirciye yavaş yavaş tanıtırken onun Rosa Solimana'dan kopmasına ve Venedik'e karşı savaş açmasına neden olan hayalinde canlandığı bu mantık dışı olaydır. Babasının hayaletini görmesi ona bir padişah olarak görevlerini hatırlatmasına karşın, Selim ordularının başına geçip sefere onlarla beraber çıkmaktansa güvendiği paşalarını Kıbrıs'a göndermeye karar vermiştir.

Eserde Rosa Solimana da Hristiyan geçmişinden dolayı mantıklı bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Selim'in ona ilgisinden memnun olmasına karşın, her

⁶⁹ “no verán
que eres como el Alcorán...”

zaman gerçekleri ifade etmeyi seçmiştir. Babasının hayaletini gördüğünü sanan Padişah’a:

Kendine gel;

geçerken önünden şu aynanın

kendini gördün sen

başkası olduğunu sandın şüphesiz (15)⁷⁰

şeklinde cevap vermesi gerek Rosa’nın gerekse Selim’in özellikleri hakkında bilgi vermektedir. Böylece Selim hem sözde büyük aşkıyla gözleri kör olan zayıf bir kişidir; hem de aynada kendini görüp başkası sanacak kadar da aklını yitirmiştir. Ancak Selim’deki bu değişiklik kısa süreli olacaktır; oyunun ikinci perdesinde Fâtima’ya âşık olan Selim bu sefer iki aşk arasında gidip geldiğinden başka şeylere vakit ayıramayacaktır.

Eserde Rosa Solimana’nın Hürrem Sultan’dan esinlenilerek yaratılmış olduğu çeşitli bölümler de ortaya çıkmaktadır. Karakterinin adına özellikle eklenmiş olan Solimana hem bu cariyenin sonradan Müslüman olduğunu işaret etmekte hem de Sultan Süleyman’a atıfta bulunmaktadır. Rosa Soliman’ın Hürrem Sultan’a olan bir başka benzerliği İtalyan ressam Ticiano’nun oyuna dâhil olmasıyla ortaya çıkmaktadır. Ünlü İtalyan ressam Tiziano Vecellio gerçekten de Hürrem Sultan’ın *La Sultana Rossa* adını verdiği bir portresini yapmıştır. Hürrem Sultan’ın XVI. yüzyılda kim tarafından yapıldığı bilinmeyen *Rossa Solymanni uxor* isimli bir

⁷⁰ “Vuelve en ti;
que al pasar, en ese espejo
te viste tú mismo a ti,
y sin duda imaginaste
que era persona.”

portresinin olduğu da bilinmektedir. Esere oyunun birinci perdesinin son sahnesinde dâhil olan ressam Ticiano, İstanbul’da Rosa Solimana’nın bir portresini yapmış ve yanında bir kopyasıyla Venedik’e dönmüştür. Oyunun içine yerleştirilmiş bu gibi öğeler sayesinde Lope tarihî olaylarla ya da kişilerle oyuna gerçeklik katarken aynı zamanda bu kişileri ve olayları da kendi hayalinde canlandığı şekliyle yeniden yapılandırmaktadır.

Oyunun özelliklerinden biri de husumet, kıskançlık ve nefret gibi duyguları vurgulamasıdır. Yazar, bu şekilde Osmanlı sarayının entrikalarla dolu, bir cadı kazanı olduğunu sanki seyirciye empoze etmek istemektedir. Nitekim oyunun ikinci perdesinde Rosa Solimana’nın, Selim’in yeni gözdesi Fátima’ya olan kıskançlığı açık bir şekilde dile getirilmektedir. Oyunun birinci perdesinin sonunda da Venedik’e elçi olarak gönderilen Mustafa hakkında oyunun ikinci perdesinde Ali’nin Selim’in huzurunda yaptığı yorumlar iki paşa arasındaki husumeti göstermektedir:

Öyle korkakça

Konuştı ki Venedik’te

Senato’dan utanç içinde (...) çıktı (29)⁷¹

Öte yandan Ali’nin duyduğu kıskançlıkla ilgili olarak, Rosa Solimana “bu kıskançlıklar ürkütüyor beni (29)” diyerek mevcut durumu seyirciye açık bir şekilde iletmektedir.

⁷¹ “Tan cobarde
a la República habló,
que del Senado salió
vergonzoso...”

Diğer taraftan Selim'in kararsız yapıya sahip olduğu, kritik zamanlarda doğru kararları almakta tereddüt ettiği seyirciye aktarılmaktadır, öyle ki devletin geleceğini ilgilendiren Kıbrıs'ın fethi gibi bir olayda bile kadınlara danışmaktadır. Ali'nin Mustafa hakkında söylediklerine inanan Selim, onu donanmanın başına geçirerek Kıbrıs'a sefer düzenlemesini emreder. Ancak o sırada huzuruna çıkan Mustafa'nın anlattıklarına da hak veren Selim iki paşası arasındaki söz savaşının arasında kalmış, ne yapacağını bilememiştir. Fátima'ya ve Rosa Solimana'ya ne yapması gerektiğini soran Selim onların tavsiyesiyle Mustafa'yı ordunun başında Kıbrıs'a göndermeye karar vermiştir. Hâlbuki daha iki sahne önce Selim'e akıl veren Rosa Soliman'a

bir kadının tavsiyesi ile gidersen savaşa

dövüşürsün çok korkakça (28)⁷²

diyerek onu uyarmıştır. Rosa Solimana'nın bu sözleri Lope'nin görüşlerinin bir yankısı gibidir. Sarayda yaşarken erliğin gereklerini unutan Selim savaş konusunda kadınlardan tavsiye alacak kadar zayıf biri olarak takdim edilmektedir. Selim'in donanmasının Kıbrıs'ı aldıktan sonra İnebahtı'ya doğru ilerlediğini haber veren Mami'nin yanında Fátima'dan ve Rosa'dan tavsiye istemesi üzerine Mami'nin "bütün şerefini iki kadının eline sunuyor (51)" şeklindeki ifadesi de padişahın cahilliğine ve zayıflığına yapılan bir başka göndermedir.

Diğer taraftan eserde Hıristiyan karakterler dinlerine sadık, fedakâr, cömert ve cesur olarak karşımıza çıkmaktadır. Constancia ve oğlunun İstanbul'dan Kıbrıs'a gitmek için bir tacir ile yaptıkları görüşmedeki sözleriyle yazar adeta Hıristiyanlığı yüceltme çabası içindedir:

⁷² "muy cobarde guerra harás
por consejo de mujer."

TACİR *götüremem aynı aileden*
iki kişi; kalsın
annen burada

ÇOCUK *Şayet diyorsan öyle,*
Beni bağışlayabilirsin;
Hatta beni bırak burada
Annemi al yanına
İkinize de yemin ederim ki
Hristiyan olduğuma ve
Tanrı'yı unutmayacağıma.

TACİR *Emdiğin süte duyduğun*
Bu şükran
*Beni ikinizi birden götürmeye zorluyor (13)*⁷³

Eserin ikinci perdesinde Lefkoşa'nun kuşatması sırasında oyuna dâhil olan Kıbrıslı Yüzbaşı Leonardo karısı Constancia'nın ve oğlunun özgürlüklerine karşı şehri Türklere teslim etmesini isteyen Uchali'ye "inancımı bu vatana borçluyum (39)" diyerek teklifini geri çevirmesi Hristiyanların dinlerine ve vatanlarına olan

⁷³ MERCADER Mas no puedo a dos llevar
de una casa; quede aquí
vuestra madre.
NIÑO Si es así,
bien me podéis perdonar;
mas dejadme aquí por ella,
que yo os prometo a los dos
de no olvidarme de Dios,
de que soy cristiano, ...
MERCADER Por ese agradecimiento
a la leche que mamastes,
a llevaros me obligastes;

bağlılıklarını vurgulamaktadır. Benzer bir bağlılık vurgusu Kutsal İttifak'ın oluşturulması sırasında Don Juan de Austria tarafından bir diyalogda ifade edilmiştir:

MARCO *Papa'nın emretmesi gerekir.*

DON JUAN *iki şekilde*

Katılıyorum.

SURIANO *Nedir onlar?*

DON JUAN *Bu yaptığınız işe uyarım*

Papa'ya itaat ederim.

SURIANO *Peki ya öteki, o nedir?*

DON JUAN *Filipo'nin bana emretmediği*

Hiçbir hizmeti sunmam (34)⁷⁴.

Papa'ya itaatini ve Hristiyanlığa olan bağlılığını sık sık vurgulayan Don Juan, ayrıca Kral Filipo'nun emretmeyeceği hiçbir şeyi yapmayacağını söyleyerek kralına olan sadakatini de açığa vurmaktadır. Lope'nin tiyatrosunun en önemli özellikleri arasında, Hristiyanlığın ve kralın ya da kraliyetin yüceltilmesi, V. Carlos'un gayrimeşru oğlu olan Don Juan de Austria tarafından ifade edilerek, iyi bir Hristiyan komutanında bulunması gereken nitelikler ön plana çıkarılmaktadır.

Oyundaki tek Hristiyan kadın karakter olan Kıbrıs'lı Constancia güzel, zeki ve cesur bir karakter olarak çizilmiştir. Hristiyan kadınları temsil eden bu kadın

⁷⁴“DON JUAN En dos razones
me resuelvo.
SURIANO ¿Que son...?
DON JUAN Que le obedezco,
si en obediencia este negocio pones.
SURIANO Y la otra, ¿cuál es?
DON JUAN Que no me ofrezco
a cosa que Filipo no me mande.”

karakter, yanında oğluyla İstanbul'dan memleketi Kıbrıs'a dönmeye çalışmaktadır. Mustafa Paşa'nın kendisine olan aşkını reddeden Constancia'nın kocasına ve memleketine olan sadakati sıklıkla ön plana çıkarılmıştır. Bütün bu meziyetlerinin yanı sıra Constancia savaştan korkmayan cesur bir kadındır; oyunun ikinci perdesinde kocası Leonardo'nun Türklerin eline esir düşmesi üzerine onu kurtarmak için peşlerinden giderek yiğitçe meydan okur:

benim adım Costancia

*gidiyorum kocamı almaya (44)*⁷⁵.

Eserde Constancia'nın oğlu olarak karşımıza çıkan komik tip, oyunda gerilimin arttığı anlarda araya girerek gerilimi yumuşatmaktadır. Sünnet edilmekten korkan ve Türk kıyafetleri giyen bu karakter her türlü ortama ayak uydurabilmekte ve yazarın seyirciye gerçek dünyayı hatırlatmasını sağlamakta bir aracı görevi yüklenmektedir. Bunu yaparken der seyirciyi eserin hayalî dünyasından gerçek dünyanın sınırlarına çekmektedir.

Kısaca dramatik bir olay örgüsünden yoksun olan Lope'nin bu oyunun sanatsal açıdan değeri son perdesindir. Oyundaki karakterlerden gerçek kişilerden esinlenilerek oluşturulmuş olmalarına karşın Lope'nin uygun gördüğü hayalî özellikleri yansıtmaktadırlar. Oyun boyunca kişilik özellikleri yavaş yavaş şekillendirilen Türk karakterler, Hristiyanlığın karşısında bir yerde konumlandırılmış ve zaaflarıyla öne çıkarılmışlardır. Öte yandan Hristiyan karakterler ise erdemli, asil, cesur ve merhametli bir yapıda tasarlanmışlardır.

Lope'nin ilk dönem eserleri arasında gösterilen bu oyunda yazarın tarih

⁷⁵ “Constancia soy,
que a cobrar mi esposo voy.”

bilincinin izleri açıkça görölmektedir. O dönem için İspanya'nın yakın tarihinin en önemli olaylarından biri olan İnebahtı savaşııı yeniden kurgularken, gerçek olaylardan yola çıkmış, ancak bunları kendi bilincinde yeniden oluşturarak İspanyolların kahramanlığını vurgulayan duygularla kaleme almıştır. Öyle ki, Lope'nin beğenilme arzusu, yakın geçmişe duyduğu özlem, kraliyeti memnun etme çabası eserin satırlarının arasına gizlenmiş ve kelimelere sinmiştir.

III.3. *La Nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*

Lope'nin muhtemelen 1604 yılında kaleme aldığı *La Nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*⁷⁶ (*Santa Cruz markisinin yeni zaferi*) adlı eseri, 1523 yılında Saint Jean Şövalyeleri tarafından Türklere teslim edilen İstanköy adasında geçmektedir. Lope, gerçek bir olaydan esinlenerek kaleme aldığı eserde 1604 yılında Santa Cruz markisi D. Álvaro de Bazán'ın İstanköy adasına saldırmasını ve burayı yağmalamasını konu almaktadır. Lope de Vega'nın bu eseri Santa Cruz Markisi ile yıllar içinde kurduğu yakın ilişkiler sebebiyle ya da kendisine sipariş edildiği için yazmış olması muhtemeldir (Ferrer Valls, 2012: 42)

İspanyollar tarafından XVII. yüzyıl başında Türklere karşı kazanılan az sayıdaki zaferden biri olan bu olayı Lope dramatik bir yapıya dâhil etmek için yine bir aşk hikâyesi seçmiştir. Eserin ana olay örgüsü İstanköy adasında Türklerin esiri olarak yaşayan Don Pedro ve Doña Leonor'un aşk hikâyesini konu almaktadır⁷⁷.

⁷⁶ Eserin incelemesi için yararlanılan baskı:Lope de Vega (2002).“La nueva vitoria del Marqués de Santacruz” Reproducción digital a partir de Parte veintecinco, perfeta y verdadera, de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio..., En Çaragoça, por la Viuda de Pedro Verges, a costa de Roberto Devport, 1647, ff. 183-230. Alicante:Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-nueva-vitoria-del-marqués-de-santacruz-tragicomedia--0/> [12.2. 2013]. Çalışmada yapılan alıntılar bu metinden yapılmış, okuyucuyu yormamak için sadece sayfa numaraları verilmiştir.

⁷⁷ Birinci perde Sultan Selim Süleyman tarafından İstanköy'e vali olarak atanan Aradin'in şehrin eski valisi Cariadeno'ya yeni görevini bildirmesiyle açılır. Aradin önce Ali Paşa'nın torunu Fátima'ya aşık olur ve onun dedesinin ölümünden sorumlu Bazan ailesinden intikam almasına yardımcı olacağını söyler. Ancak bu olayın hemen ardından Donya Leonor'a âşık olur, Donya Leonor'u kendi haremine bedelsiz katabilmek için efendisi Cariadeno'yu ve kadının kocası Don Pedro'yu zindana attırır. Bu esnada İtalya kıyılarına gelen Álvaro de Bazán'ın rüyasına giren Din ve Zafer Türklere karşı savaşması gerektiğini söyler, bunun üzerine sefer hazırlıklarına başlayan Álvaro de Bazán kısa sürede denize açılır. Álvaro de Bazán'ın adaya saldıracağını öğrenen Türkler büyük bir telaşa kapılırlar. Aradin, Cariadeno'yu zindan da çıkararak, kendisine yardım etmesi karşılığında ona Donya Leonor'u geri vermeyi kabul eder. Bu durumu öğrenen Donya Leonor ve kocası kaçarlarken yolda İspanyol askerleriyle karşılaşılır ve adayı ele geçirmelerinde onlara yardım ederler. Oyunun sonunda Aradin ve Cariadeno İspanyollar tarafından öldürülür ve İspanyollar aldıkları esirlerle adayı terk ederler.

Eserde önemli bir rol üstlenen ve eserin başında ünlü ve cesur bir asker olarak çizilen Aradin'in en büyük zaafı kadınlara olan düşkünlüğüdür. Önce Fátima'ya ardında da Doña Leonor'a âşık olan Aradin'in bütün eylemlerini tutku belirlemektedir. Eserde İnebahtı Deniz Muharebesinde hayatını kaybeden dedesi Ali Paşa'nın ölümünden Santa Cruz Markisi Álvaro de Bazán'ı sorumlu tutan Fátima intikamını almadan kimseyle evlenmeyeceğine yemin etmiştir. Aradin Fátima'nın intikamını almak için Bazán ailesinden üç kişiyi öldüreceğini söylemiş ancak daha sonra verdiği bu sözü hileyle yerine getirmek için yollar aramıştır.

Eserde Türklerin kusurlu yönlerini sergilemek için yazar adeta büyük bir özen göstermektedir. Bunlardan biri de şehvettir, eserin birçok yerinde bu konuda çok sayıda atıf vardır. Bunlardan bir tanesi Fátima'nın;

Evime gel Aradin

sana hizmet edeyim orada

kim Kleopatra olmak istemez ki

senin gibi Marcus Antonius yanında (187)⁷⁸

diyen Fátima'nın bu sözleriyle sadece Türk erkeklerinin değil, Türk kadınlarının da şehvetli oldukları ima edilmektedir. Öte yandan Aradin'in sadece iki karısı ve on İspanyol cariyesi olduğunu söylemesi üzerine bile onunla evlenmekte sakınca görmeyen Fátima Türk toplumunda sadece erkeklerin değil, kadınların da çok eşliliğe sıcak baktığını vurgulamak istemektedir.

⁷⁸ “Ven a mi casa Aradin,
Para que te sirva en ella,
Quien quisiera ser Cleopatra,
Porque Marco Antonio fueras.”

Lope, İspanyol toplumu tarafından hem merak edilen hem de aşağılanan çok eşlilik yardımıyla seyircinin karakterlerle yakınlık kurmasını engellemeye çalışmaktadır, öte yandan Fátima'nın Bazán ailesine karşı beslediği büyük nefret de seyircinin bu karakteri bir düşman olarak algılamasına neden olmaktadır.

Aradin'in Fátima'ya olan tutkusu onun gözünü kör etmiş ve onu elde edebilmek için her şeyi göze almıştır. Lope, Aradin'in:

eğer benimle evlenirsen Fátima

İspanya'yı tekrar mağlup etmek

küçük bir zafer olacaktır (187)⁷⁹

ifadesiyle Türklerin İnebahtı deniz muharebesindeki yenilgisinin ardından İspanyolları yenmenin çok büyük bir başarı olarak kabul edileceği belirtmektedir. İspanyollar tarafından Türklerin baş düşmanları olarak kabul edilmesi gibi Lope'nin Türkler için de İspanyolların baş düşmanları ima etmesi kanaatimizce İspanyol toplumunda Türklere karşı duyulan korkunun derinleşmesine dolaylı olarak neden olmaktadır.

Ancak Aradin, Doña Leonor ile karşılaşınca Fátima'ya karşı olan tutkusu sönmüş ve bu İspanyol köleye âşık olmuştur. Aslında Donya Leonor adanın önceki valisi Cariadeno'nun kölesidir, ancak Aradin onu hiçbir bedel ödmeden Cariadeno'dan almıştır. Bu kadını kendi haremine katan Aradin, bu olaya karşı çıkan Cariadeno'yu da zindana attırmıştır. Aradin'in bu tavrına Cariadeno'nun:

Cesur Aradin

⁷⁹ “Fátima si me concedes
Tu mano, es pequeña hazaña
Ganar otra vez a España”

teke tek çerpışmak daha iyidir

karmaşaya lüzum yok (195)⁸⁰

şeklinde cevap vermesi, ancak Aradin'in bu sözleri göz ardı etmesi onun korkaklığına yapılan ilk vurgudur. Cesur bir insan olarak bu düello teklifini kabul etmesi gerekirken Aradin, Sultan Selim Süleyman'ın kendisine vereceği cezadan korkarak onu zindanlara kapattırmıştır.

İffetli ve erdemli bir kadın olan Doña Leonor ise kendisini savunmanın yolunu Aradin'i kandırmakta bulmuştur; Gece gizlice odasına aldığı kocası Don Pedro'yu kurtarmak için Aradin'e âşık olduğunu söylemesi üzerine Aradin, zindanlardan Don Pedro'yu ve Cariadeano'yu huzuruna çağırarak Donya Leonor'dan onu ne kadar sevdiğini onların önünde söylemesini istemiştir:

Aradin : Söyle onlara Leonor, onlar arasından beni tercih ettiğini,

(...)

söylediklerini söyle bana, bana taptığını

Benim endamına vurulduğunu söyle.

Öldür onları Leonor, kıskançlıktan ve hasetten öldür

Bu iki düşmanımı (212)⁸¹

Lope kıskançlık hakkındaki görüşlerini Rosela'nın ağzından daha önce şöyle aktarmıştır:

⁸⁰ “Aradin valiente,

Cuerpo a cuerpo es mejor, no con enredos”

⁸¹ “Diles Leonor, que a entreambos me prefieres,

(...)

Diles que me dixiste que me adoras,

Diles que de mi talla enamoras,

Mata Leonor, de embidia, y zelos mata,

Estos dos enemigos.”

*Kıskançlık duyan insanlar
bunu itiraf etmekten korkarlar
ama görürsün onları
bitap deliler gibi
ortalıkta dolaşırken (200)⁸²*

Aradin'in bu iki karakteri kışkırtmak istemesinin asıl nedeni kendisinin kıskançlık içinde olmasıdır. Kıskançlıktan deliye dönmüş olan Aradin'in özellikle Don Pedro'ya karşı olan bu kıskançlığını bastırmak için sadece Doña Leonor'un sözlerini duyması yetmemiştir. Onu sevdiğini bir kere de onların huzurunda kadına söyleyerek, Doña Leonor'un kocası Don Pedro'dan kıskançlığının bedeli olarak intikam almaya çalışmaktadır. Öte yandan son derece zeki bir kadın olarak temsil edilen Donya Leonor ise Aradin'in yanında Don Pedro'nun gözlerinin içine bakarak onu ne kadar sevdiğini söylemiştir. Karısının bu zekice hamlesini anlayan Don Pedro cevap olarak Aradin'e onlar için sevindiğini söylemesi üzerine Aradin bu kölenin serbest bırakılmasına karar vermiştir. Aradin'in bu davranışı onun merhametinden değil, Don Pedro'yu Doña Leonor'dan uzaklaştırma isteğinden kaynaklanmaktadır.

Eserde Batının algısında yaratılan Doğu'nun gizemli güçlerin merkezi olduğu düşüncesi de bir büyücü kadın vesilesiyle ele alınmaktadır. Aradin'in Santa Cruz markisinin İstanköy adasına doğru yola çıktığını öğrendikten sonra bir büyücü kadın Dalifa'dan denizde fırtına çıkarması için yardım istemesi Aradin'in İspanyolların saldırısı karşısında dehşete düştüğünü göstermektedir. Büyücü kadın ise geleceği

⁸² “Porque quantos tienen zelos,
No los quieren confesar,
Aunque los vean andar
Llenos de locos desuelos.”

gördüğünü iddia ederek bu zaferi kazanmanın İspanyolların yazgısında olduğunu ve bundan kaçış olmadığını ifade etmiştir. Kimsenin göremediği şeyleri görebilen, gerçeği okuyabilen, insanları birbirine âşık edebileceğini iddia eden Dalifa'nın güçlerinin sınırı neredeyse yoktur.

Lope'nin Türklerle ilgili eserlerinde sıkça karşılaşılan Osmanlı Padişahı Selim karakteri, bu oyuna da bir mektup vasıtasıyla dâhil edilmiştir. Eserde adı Sultan Selim Süleyman olan padişah karakteri oyun kişilerinden biri değil, sadece ilk perdede adına atıf yapılan bir karakterdir. Lope'nin gerçek bir olayı konu alan bu eserinde Osmanlı tahtında oturan padişahın adını özellikle tarihî gerçekleri göz ardı ederek inşa etmiştir. Her ne kadar oyunda İspanyol karakterlerin büyük bir kısmı söz konusu sefer katılan gerçek kişilerin isimlerini taşısa da, Türk padişahına kurgusal bir isim verilmiştir. Bilindiği üzere 1604 yılında Osmanlı tahtında Sultan I. Ahmed bulunmaktaydı, ancak Lope, İspanyollar tarafından çok tanınmayan bir padişah olan I. Ahmed'i oyuna dâhil etmek yerine daha çok tanınan Sultan Süleyman ve Sultan II. Selim'in isimlerini birleştirerek yeni bir padişah yaratmıştır. Lope bu seçimi sayesinde padişahı seyirciye tanıtmaya gereğini ortadan kaldırmış ve İspanyollar için Türklere karşı duyulan korkuyla özdeşleşen Sultan Süleyman'ı oyunun evrenine katmıştır. Lope'nin bu padişahı oyuna eklemesi, İspanyollara göre başarılı geçen bu seferin, sadece adadaki Türklere karşı değil, Türk hükümdarı Selim Süleyman'a karşı kazanılmış bir zafer olarak algılanmasına sebep olmuştur.

Santa Cruz markisine bir methiye mahiyetindeki bu oyunda Lope karakterlerden ziyade olaya ağırlık vermiştir. Bu da karakterlerin derinlikten yoksun olmasına ve dolayısıyla oyunda dramatik etkinin azalmasına sebep olmuştur. Oyunun en önemli karakteri olan Álvaro de Bazán'ın tek özelliği İnebahtı gazisi dedesinden

kalma asaletidir. Oyunda soylu geçmişine sürekli atıfta bulunulan bu karakterin kişilik özellikleri belirsiz bırakılmıştır. Lope'nin fazlaca idealleştirdiği bu karakter bir insan olarak değil, insanüstü bir kurtarıcı olarak çizilmiştir. Oyunda eylemler arasındaki neden-sonuç ilişkisi göz ardı edilerek, Álvaro de Bazán'ın Türklere karşı savaşma arzusunun gerçek itici gücü belirtilmemiş, rüyasında ona görünen Din ve Zafer adlı iki alegorik karakterin Türklere karşı savaşması gerektiğini söylemesi üzerine sefere çıkmaya karar vermiştir.

İspanyolların İstanköy seferini bu oyun vasıtasıyla yücelten Lope de Vega oyunun sonunda bir vakanüvis gibi ayrıntılı bilgileri de seyirciyle paylaşmıştır:

<i>MARQUÉS.</i>	<i>Bizim İspanyollarımızın elinde</i>
	<i>Kaç Türk canından oldu?</i>
<i>CARPIO.</i>	<i>yaralıları ve diğer Afrikalıları saymazsak</i>
	<i>Dört yüz.</i>
<i>MARQUÉS.</i>	<i>Peki ya bizden?</i>
<i>CARPIO.</i>	<i>Otuz, beyhude bir hayattan</i>
	<i>Daha memnundurlar şerefli bir ölümden.</i>
<i>MARQUEZ.</i>	<i>Kaç tane tutsak aldık?</i>
<i>CARPIO.</i>	<i>Üç yüzden fazla (228-9)⁸³</i>

⁸³ “
MARQUÉS. ...que han muerto de los Turcos a las manos
de nuestros españoles.
CARPIO. Quatrocientos
Sin los heridos, y otros Africanos.
MARQUÉS. Y de los nuestros?
CARPIO. Treyn ta, mas contentos
De muerte honrosa, que de inútil vida.
MARQUEZ. Que Cautivos vendrán?
CARPIO. Más de trecentos.”

Lope'nin bu ayrıntıları seyirciye aktarmasının sebebi, Álvaro de Bazán'ın ve çıkılan seferin itibarını arttırmak ve İspanyol askerlerinin başarısını yüceltmek içindir. Sayıca Türkler İspanyollardan çok daha fazla olmasına karşın, İspanyollar onları yenmeyi başaramamış ve bu zaferi Türklerininkinin karşısında çok az sayılabilecek bir asker zayıflığıyla kazanabilmişlerdir.

Oyunda eylemlerin neden – sonuç ilişkisinden yoksun, sahnelerin kopuk ve bazı sahnelerdeki uzun anlatım sebebiyle oyun teknik açıdan zayıftır. Ancak Lope sahne direktiflerinde yer alan ayrıntılarla oyunun muazzam bir kahramanlık destanına dönüşmesi için çeşitli araçlardan faydalanmayı seçmiştir. Yazar, oyunda kullanılan perdeler, dekorlar ve çeşitli malzemelerle oyuna hareket katmayı başaramamıştır. Bu sayede zayıf bir metin olan oyun sahnelendiğinde büyük ihtimalle seyircileri büyüleyecek bir atmosfer yaratılabilmştir.

Sonuç olarak Lope, derinlikten yoksun karakterler ve ana olay örgüsündeki boşluklar gibi zayıf noktaları oyunu sahneye koyma tekniğiyle gidermeye çalışmıştır. Muhtemelen İspanyolların İstanköy saldırısından bir yıl gibi kısa bir süre içinde kaleme alınan eser Türklere karşı yeni kazanılmış bu başarıyı yüceltirken, Türk tehdidinin henüz ortadan kalkmamış olduğunu seyirciye hatırlatmaktadır.

III.4. *La doncella Teodor*

Lope'nin 1608 – 1610 yılları arasında yazıldığı tahmin edilen *La doncella Teodor* (Teodor Hanımefendi)⁸⁴ isimli oyunu çeşitli olaylar sonucu ayrı düşen iki âşığın hikâyesini anlatmaktadır. Eser İspanya, Oran, Konstantiniyye ve İran'da geçmekte ve iki âşık, kaderin bir cilvesi olarak bu yerlerden bir diğerine çaresizce sürüklenmektedir.

Otuz farklı karakterle zengin bir kadroya sahip olan oyundaki kahramanlardan sekiz tanesi Müslüman karakterlerdir. Oyunun başında yer alan oyuncu listesinde görünmemesine karşın Lope'nin sıkça yer verdiği Osmanlı Sultanı Selim bu oyunda da karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu oyundaki Selim diğer oyunlardan farklı olarak daha adil ve aklı başında bir yapıda temsil edilmiştir.

Baş oyun kişileri Don Felix ve Teodor birbirlerine âşık iki gençtirler. Teodor'un babası kızını başka bir adamla evlendirmek istemesi üzerine, Don Felix arkadaşları Leonelo ve Padilla'nın yardımıyla onu kaçırmış, ancak kısa bir süre sonra bu dört Hristiyan, Müslüman korsanlarca esir edilerek onlar tarafından Oran (Vahran) kentine götürülmüşlerdir.

Don Felix ve Teodor Hristiyan bilgeliğini temsil etmektedirler, Don Felix'in bilgeliği oyunun ilk perdesindeki diyaloglarda karşımıza çıkarken, Teodor'un bilgeliği özellikle oyunun son perdesinde İran Şahı'nın sarayında Şah'ın bilgeleriyle yaptığı bir tartışmada ön plana çıkmaktadır. Teodor'un tartışmayı kolaylıkla

⁸⁴ Eserin incelemesi için yararlanılan baskı: Lope de Vega (1913). “La doncella Teodor” Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Comedias novelescas. C. XIV. Madrid: Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadenevra»: 135-178. Çalışmada yapılan alıntılar bu baskıdan yapılmış, okuyucuyu yormamak için sadece sayfa numaraları verilmiştir.

kazanması Hristiyan dünyasının bilgeliğinin üstünlüğüne yapılan bir gönderme olarak kabul edilebilir. Ancak burada kanaatimizce, kadın kahraman Teodor'un bilgeliği çok daha büyük bir önem arz etmektedir. Daha önce belirtildiği üzere, dönemin toplumunda kadınlar kapalı bir hayat sürmekteydiler. Oyunda Teodor'un sarf ettiği *bilgi sahibi kadınlar, erkeklere üstünlük sağlarlar* (170)⁸⁵ cümlesi Lope'nin kadınlar hakkındaki düşüncelerini dile getirmektedir. Don Felix'in karakterinde Lope'den izler bulmak mümkündür, kanaatimizce iyi bir eğitim almış, bu kültürlü ve erdemli kişinin Lope'yi temsil ettiğini varsayacak olursak, Teodor'un da Lope'nin ideal kadınına yansıttığı görüşünü benimseyebiliriz.

Don Felix'in söylediği, *kelimeler ve silahlar iki uçturlar* (143)⁸⁶ sözü yine Lope'nin düşünce yapısını açığa vurmaktadır. Lope bu sözünü edebiyatın ve savaşın iki uç olduğunu iddia etmektedir, bizim burada dikkatimizi çeken nokta ise, bu kelimelerin altında yatan, her iki “gücün” de düşmanlara karşı savaşmakta kullanılabileceğidir. Oyunun bütününe yayılan bu görüşte silahları/savaşı Don Felix, kelimeleri/edebiyatı ise Teodor temsil eder. Bu sebeple oyunda Don Felix savaş meydanındaki zaferleriyle ön plana çıkarken, Teodor zekâsıyla karşısındaki insanları alt etmektedir. Böylece eserde İspanyol kimliği zeki ve cesur olmak üzere iki temele dayanmaktadır.

Oyunun ilerleyen bölümlerinde Hristiyanların bu eserde de iyi ahlaklı ve sadık insanlar olarak temsil edildikleri görülmektedir. Oyunun ikinci perdesinde Teodor, Oran Sultanı Manzor'un kardeşi Celindo ile evlenip kraliçe olmayı dininden dönmeyeceğini söyleyerek reddetmiştir (153). Öte yandan, Don Felix, karısı

⁸⁵ “... la mujer que sabe,

Hace gran ventaja al hombre.”

⁸⁶ “Letras y armas son extremos.”

Teodor'u kurtarmak için bir Müslüman olan Manzor'un himayesine girmeyi ve onun yeğeni Jarifa ile evlenmeyi kabul etmiş, ancak dinine sadık kalmak amacıyla, Jarifa'dan çocuğu olana kadar dinini değiştirmeyeceğini söylemiştir. Bu anlaşmada Don Felix'in asıl amacı Manzor'un yeğeni ile evlenip Oran hükümdarı olana kadar onları oyalamak ve karısını esaretten kurtarmaktır.

Hristiyanların bütün bu iyi niteliklerinin karşısında kötü mizaçlı Müslümanlar yer almaktadır. Oyunun birinci perdesinde Oran Sultanı Manzor ve kardeşi arasında geçen bir diyalogda Osmanlı'nın kardeş katlini caiz kılmasına kapalı olarak atıfta bulunmaktadır:

*Asya'daki zorba hükümdarların
kardeşlerini kanlı ve çirkin bir şekilde
öldürmesini görünce
Kim Arabistan çöllerinde
doğmuş olmayı dilemez ki! (143)⁸⁷*

Aynı diyalogun devamında Celindo Oran kentinin İspanyol geçmişine ve konumuna yer vererek, Hristiyanlığı övmektedir:

*(...)
Hristiyan milleti
mükemmel bir yönetim içinde*

⁸⁷ “Que cuando en el Asia veo,
Entre sus reyes tiranos,
El uso sangriento y feo
De dar muerte a sus hermanos,
Que quisiera haber nacido
En el Arabia desierta!”

insanca yaşarlar
mantıklıdır onlar
zalimlikten nefret ederler
zira armalarında
merhametin dinini taşırlar (143)⁸⁸.

Bir Müslüman olan Celíndo'nun bu sözleri Lope'nin Hıristiyanlığa bakışını özetlediği gibi, Müslümanların da esasen Hıristiyanlığa hayranlık duyduklarını göstermeyi amaçlamaktadır. Daha önce ifade edildiği üzere akıl, medeniyet, merhamet gibi nitelikler Avrupa ile özdeşleştirilmekte, Lope de bu nitelikleri Avrupa'ya ve Hıristiyanlara uygun nitelikler olarak bir kere daha yinelemektedir.

Oyunda İspanyol kadınları zekâlarıyla oldukları kadar güzellikleriyle de sıklıkla yüceltilmektedir. Sultan Manzor'un yeğenleri Jarifa ve Daraja arasında geçen bir konuşmada iki kadın İspanyol kadını överler, diyalog İspanyol kadını kıskanmalarından, onların güzelliklerinden ve zarafetlerinden dolayı tapılmayı hak ettiklerine söylemelerine kadar devam etmiştir (145).

Buna karşın oyunda Müslüman kadınları temsil eden Jarifa ve Daraja daha görür görmez âşık oldukları ve *iki güneşe benzeyen* (150) Don Felix ve Leonelo'yu elde etmek için çeşitli entrikalar çevirmişlerdir. Jarifa, Don Felix'le evlenebilmek için amcası Manzor'u kandırarak, diğer amcası Celíndo'ya tuzak kurmaktan geri

⁸⁸ “(...)

La nación cristiana
Es en gobierno excelente.
Viven con humanidad
Sujetos á la razón;
Aborrecen la crueldad
Porque tienen por blason
Las leyes de la piedad.”

kalmamıştır. Müslüman kadınlar, kendi arzusuna ulaşmak için amcalarının ölümüne göz yumacak, iki kardeş arasında fitne çıkaracak kötü ve şehvet düşkünü olarak temsil edilmişlerdir. Jarifa taht kavgasında kardeş katline gönderme yaparak amcası Manzor’a şöyle demiştir:

*Görmüyor musunki kardeşin
dün sana karşı elinde
zalim bir kılıç tutuyordu (154)⁸⁹.*

Sultan Manzor’un amacı tahtına vâris olarak, kendi kanından birini atamaktır. Ancak eğer bu kişi bir İspanyol ile evlenirse o zaman Oran kentinin hem Müslüman hem de Hristiyan vârisleri olacak böylece kentin güvenliği sağlanacaktır. Manzor ilk olarak kardeşi Celindo’yu Teodor ile evlendirmek ister, ancak kadının Müslüman olmayı reddetmesi ve Don Felix’in onun sağır ve deli olduğunu söylemesi üzerine yeğeni Jarifa araya girerek kendisinin Don Felix’le evlendirilmesini teklif etmiştir:

*Onu Vahran ’ın efendisi yap
benim ve o Hristiyanın sayesinde
korkacak şeyin kalmaz (154)⁹⁰.*

Teodor aracılığıyla olanlardan haberdar olan Don Felix, Jarifa ile evlenmesi gerektiğini öğrendiğinde bu fikre son derece sert bir tepki gösterir:

FELIX: Gördüğüm bu şeytan

⁸⁹ “¿Y no miras que tu hermano,
Que ayer guerra te movía,
Y contra ti tenía
La fiera espada en la mano”
⁹⁰ “Hazle Príncipe de Orán;
Que de mí y deste cristiano
No te queda qué temer.”

*Benim zevcem mi olacak? (156)*⁹¹

Müslümanlara sıklıkla atfedilen “yalancılık”, “sözden dönme” ve “güvenilmezlik” gibi olumsuzluklar bu oyunda da karşımıza çıkmaktadır. Manzor ve Jarifa, Don Felix’e Teodor’u İspanya’ya göndereceklerine söz vermiş olmalarına rağmen, Don Felix’ten gizli bir şekilde bu Hristiyan kadını İstanbul’a gönderip orada köle olarak satılmasını emrederler. Bu şekilde bu iki Müslüman karakter aracılığıyla Müslümanların verdikleri söz tutmayan, güvenilirmez insanlar oldukları tekrar vurgulanır.

Daha önce bahsedildiği gibi Altın Çağ’da Müslümanlar hakkında önemli haberleşme araçlarından biri *aviso* adı verilen mektuplardı, Lope bu oyununda bu haberleşme araçlarına da yer vermiştir. Don Felix ve oyunun komik tipi Padilla arasında geçen diyalogda Teodor’un özgürlüğüne kavuşmasının ardından bir *aviso* gönderdiğine atıf yapılmaktadır (160). Bu şekilde *avisoların* herkes tarafından yaygın bir şekilde haberleşmede kullanıldıkları anlaşılmaktadır.

Oyunun son perdesinde ağabeyi tarafından İstanbul’a gönderilen Celindo Sultan Selim’in huzuruna çıkar. Lope, Osmanlı Sultanına sadece Selim adıyla atıfta bulunurken, oyundaki bir başka kişi olan İran Şahını ise *Soldan* (Sultan) olarak zikretmektedir. Acaba Lope’nin Osmanlı Sultanını küçültmek için ona bu şekilde hitap ettiği düşünülebilir mi? Lope’nin bu oyunda yarattığı Selim karakteri diğer oyunlarındaki Sultan Selim karakterinden farklı olduğunu daha önce belirtmiştik. Kanaatimizce Lope’nin buradaki hitabı, Osmanlı padişahını küçültmekten ziyade, onun sıradan bir insan olduğunu vurgulamak içindir. Ancak yine de bunu belirli

⁹¹ “¿ha de ser mi mujer
Este demonio que veo?”

sınırlar içinde yaptığını belirtmekte fayda bulunmaktadır, neticede Selim bir Müslüman ve Türktür, bu sebeple de Lope'ye göre yine kibirli ve zalim olması gerekmektedir.

Oyunun son perdesinde Selim, Celindo'yu Oran da bozguna uğratan büyük savaşçının kim olduğunu öğrenmek isterken, XVI. yüzyıl metinlerinde aşına olduğumuz bir şekilde konuşmuştur:

*SELİM: Tunus'un, Vahran'ın ve Cezayir'in,
ve diğer Barbar kıyılarının,
Celindo, efendisi benim;
oraların sultanları benim irademle
vali ve yöneticidirler (168)⁹².*

Osmanlı'nın ihtişamının bir göstergesi olarak kabul edilen Selim'in bu sözlerine Celindo Hristiyan bir İspanyol olan Don Felix'i överek cevap vermiştir:

*O kadar cesur bir asker ki
bir tek onunla
bütün devletini güvenli kılabilirsin (168)⁹³.*

⁹² “De Túnez, Orán y Argel

Y esas bárbaras riberas,
Celindo, yo soy señor;
Mis alcaides y virreyes,
Sus dueños, que mi valor
Tiene esos vasallos reyes”

⁹³ “Es Tan gallardo soldado,
Que puedes sólo con él
Tener seguro tu estado.”

Ancak yukarıda belirttiğimiz gibi Selim diğer oyunlardaki kadar kibirli ya da zalim değildir, zaten eserde önemli bir oyun kişisi de değildir. Oyunda Selim’e sadece iki âşığın kavuşmasında rol oynayan bir karakter olarak yer verilmiştir. Onun dışında herhangi bir rol üstlenmez. Buna karşın İran Şahı oyunun son perdesinde önemli bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. *Comedialarda* sıklıkla yer verilen hükümdar rolünü üstlenen İran Şahı oyunun sonunda oyun boyunca başkahramanların başlarına gelen bütün talihsizlikleri ve entrikaları birbirlerine anlatmalarına katkıda bulunmakla kalmaz, ayrıca Don Felix ile Teodor’u evlendirip, çeyizini öder ve âşıklara mücevherler ve para vererek onları kendi gemileriyle İspanya’ya gönderir. Önceki bölümde yer verildiği üzere, *comedialarda* Kral adaletin yerini bulmasını sağlayan bir karakter olarak çoğunlukla oyunun sonunda karşımıza çıkmaktaydı, bu oyunda da görüldüğü üzere İran Şahı da bu görevi üstlenmektedir.

Oyunda *galán* tiplmesiyle karşımıza çıkan Don Felix, hem fiziksel hem de ruhsal olarak mükemmel tasvir edilmiştir. İçinde bulunduğu zor durumlardan zekâsıyla çıkmış, sevdiği kadın dışında hiçbir kadına bakmamış, efendisine her daim sadık kalmış, dininin gereklerini yerine getirmiştir. Sevgilisi/Karısı Teodor ise yine aynı şekilde son derece iffetli, sadık ve iyi ahlaklı temsil edilerek *comedianın dama* tipine uygun bir karakterdir. Andak Teodor’u *dama* tipinden ayıran en önemli özelliği bilgeliğidir. Önceki bölümde ifade edildiği üzere *comedialarda* kadınlar erkeklerin işlerine karışmayan, iyi huylu ev hanımı tipinde kadınlardır, ancak bu oyunda karşımıza çıkan Teodor bu özelliklerin yanı sıra büyük bir bilgiğe sahiptir.

Oyunda karşımıza çıkan bir diğer tip ise *gracioso* özelliklerine sahip olan Padilla’dır. Padilla zaman zaman oyundaki ağır havayı yumuşatmak için çeşitli

esprilerle oyunu canlandırır, özellikle oyunun son sahnesinde Teodor ile yaptığı tartışmayı kaybetmesi üzerine onun soyunmak zorunda kalması çözüm için sabırsızlanan seyirciyi biraz olsun oyunda artan gerilimden uzaklaştırmaktadır.

Oyunda Osmanlı –Acem mücadelesine de yer verilmiştir. Celindo’nun Osmanlı ordusu komutanı olduğu anlaşılan Zaro’ya *Aceme karşı yaptığın seferden yenik dönüyorsun* (168) demesi, ardından Don Felix’in, Selim’in elçisi olarak Acemistan’a gönderilmesi Osmanlı- Acem (Safevi) çekişmesinin oyundaki yansımalarıdır. Ancak söz konusu çekişme Don Felix’in Acem Şahı ile görüşmesiyle sona erecek ve Osmanlılar ile Safeviler arasında barış sağlanacaktır.

Doncella Teodor, Lope’nin Türklerle ilgili bir eseri olarak kabul edilmesine karşın eserde Türkler yok denecek kadar azdır. Türkleri temsil eden tek kişi Selim’dir ve o da sadece bir çeşit malzemesi olarak kullanılmıştır. Türklere yönelik sözler azdır, ancak Müslümanlar genel olarak aynı şekilde temsil edilmişlerdir. Avrupalı bazı araştırmacılarla aynı hataya düşmemek için oyunla ilgili bu tür bir açıklama yapmayı gerekli görüyoruz.

III.5. *Los Ponces de Barcelona*

Lope de Vega'nın 1610 -1612 yılları arasında kaleme aldığı sanılan *Los Ponces de Barcelona*⁹⁴ (*Barselonalı Ponce Ailesi*) adlı eseri aşkta sadakat ve sınıf değiştirme teması üzerine kurulmuştur⁹⁵. Lope'nin *Arte nuevo*'da savunduğu ilkelerden yola çıkarak oluşturduğu bu oyun Barselona'nın soylu ailelerinden biri olan Ponce'lerin hayatlarına odaklanmaktadır. Lope, eserin ilk perdesinde ailenin fertlerini seyirciye tanıtarak, ilk perdeyi biraz uzun tutmuş ve böylece ikinci perdede gelişecek olayların alt yapısını hazırlamıştır.

Eserin üçüncü perdesinde Barbaros'un oyuna dâhil olmasıyla, olayların Şariken'in 1535 yılında Tunus'a yaptığı sefer sırasında geçtiği anlaşılmaktadır. Los Ponces de Barcelona her ne kadar Türklerle ilgili bir eser olarak nitelendirilse de, eserde Türkler Barbaros, Dalife ve Selimo adlı karakterlerle temsil edilmekte ve eserde bu karakterler dışında Türk vurgusu sadece karakterlerin ağzından anlatılan olaylarda karşımıza çıkmaktadır.

⁹⁴ Eserin incelemesi için yararlanılan baskı: Lope de Vega (1930). "Los Ponces de Barcelona" Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición) Obras Dramáticas. C. VIII. Madrid: Sucesores de Rivedenevra: 569-602. Çalışmada yapılan alıntılar bu baskıdan yapılmış, okuyucuyu yormamak için sadece sayfa numaraları verilmiştir.

⁹⁵ Eserin birinci perdesi fakir bir ressamın kızı olan Lucrecia ile evlenen Barselonalı asil ailelerinden Pedro Ponce'nin eşiyle birlikte baba evine dönmesiyle başlar. Pedro, her ne kadar, kendisinden izin almadan bir köylüyle evlenmesine kızan babası Dionis Ponce'den af dilese de, hiddetli baba oğlunu evlatlıktan reddeder ve Lucrecia'nın doğum yapmasının ardından oğlunu, gelinini ve torununu öldürmeye karar verir. Pedro kentten kaçarken, karısını ve kendisiyle aynı adı taşıyan çocuğunu da babasının çiftliğindeki hizmetçilerin korumasına bırakır. Bu olaydan yirmi yıl sonra açılan ikinci perdede Lucrecia ve oğlu Pedro hayatlarını sığındıkları bir asilin evinde bahçıvanlık ve hizmetçilik yaparak geçirmektedirler. Oğul Pedro ve evin genç kızı Serafina'nın arasında filizlenen aşk iki gencin arasındaki statü farkı yüzünden çıkmaza girmiştir, böylece Pedro orduya yazılarak statü atlamaya karar verir. Lucrecia ise kocasının ölmüş olabileceği ihtimaline rağmen içinde bir umutla hâlâ kocasının dönmesini beklemekte ve ona olan sadakatini korumaktadır. Eserin son perdesinde İstanbul'da esir olan baba Pedro Barbaros'un ona özgürlüğünü vermesiyle Barselona'ya döner ve tesadüf eseri Lucrecia ile karşılaşır. Kendisini tanımayan karısına kim olduğunu açıklayacağı sırada oğlu ile karısı arasında geçen bir konuşmaya şahit olur ve karısının onu aldattığı düşünür. Eserin son sahnesinde her şey aydınlanır ve Oğul Pedro ve Serafina birbirlerine kavuşurlar.

Üç perdeden oluşan *Los Ponces de Barcelona*, esasen soyluların hayatlarının konu alındığı salon *comedialarıyla* benzerlik göstermesine karşın, Lope eserine mekân olarak sarayı değil, asil bir ailenin evini, hatta evin bahçesini seçmiştir. Lope'nin klasik sanatın zaman ve mekân birliğinden iyice uzaklaşmış olduğu bu eserinde birinci perdede olaylar Barselona'da Ponce ailesinin malikânesi ve çiftliği, Don Ramiro'nun malikânesi gibi çeşitli yerlerde geçmektedir. İkinci perde ise birinci perdeden yirmi yıl sonra ağırlıklı olarak yine Barselona'lı soylu bir ailenin malikânesinde ve bahçesinde geçmektedir. İstanbul'da açılan eserin üçüncü perdesi ise yine ağırlıklı olarak Barselona'da geçmekte ve bu kentte son bulmaktadır.

Lope'nin Homeros'un *Odyseia* adlı eserinde Odysseus'un karısı Penelope karakterinin hikâyesinden yola çıkarak kaleme aldığı bu eser Lucrecia'nın kocası Pedro'ya olan sadakatini konu almaktadır. Lucrecia da Penelope gibi uzun yıllar ayrı kaldığı kocasının evine geri dönmesini beklerken karşısına çıkan talipleri geri çevirerek sadakatinden ödün vermemiştir. Ancak bu sadakat öyküsünün yanına Lope'nin başka bir aşk hikâyesi eklemesi ve ana olay örgüsünün birbiri içine geçmiş iki olaydan meydana gelmesi oyuna derinlik ve anlam katmıştır. Birinci olayın ve birinci perdenin başkahramanı olan baba Pedro Ponce, oyunun ikinci perdesinde hiç görünmemekte, üçüncü perdede tekrar oyuna dâhil olmaktadır. Aynı şekilde oğul Pedro da oyuna ikinci perdede girmekte ve ikinci olayın başkahramanı olmaktadır. Her üç perdede de bulunan tek karakter, iki farklı hikâyeyi birbirine bağlayan Lucrecia'dır.

İdeal bir kadın, mükemmel bir eş ve fedakâr bir anne olarak çizilen Lucrecia'nın tek "kusuru" toplumun alt tabakasından bir ressamın kızı olmasıdır. Çalışmamızın ikinci bölümünde de değinildiği üzere, Lope namusun ve şeref

sadece soylu sınıfa ait bir özellik olarak algılanmasına karşı çıkmaktaydı. *Peribañez*, *Fuenteovejuna* ve *El mejor alcalde, el rey* gibi oyunlarında karşılaşılan gücünü kötüye kullanan soylu figürü bu eserde Pedro Ponce'nin babası Dionis Ponce olarak karşımıza çıkmaktadır.

Lope'nin bu oyununda yarattığı gerçekçiliğin bir yansıması olan Dionis Ponce sınıflara ayrılmış İspanyol sisteminin katı yapısını temsil etmektedir. Geleneğe karşı savaşılmaya çalışan iki âşık, dönemin *comedialarının* ideal dünyasından, gerçekliğin tam ortasına düşmüşlerdir. Bu iki âşığın ideal dünyası aslında birinci perdenin öncesinde kurulmuştur, aralarındaki sınıf farkını hiçe sayarak evlenebilmiş ve bir süre mutlu bir şekilde yaşamışlardır. Oyunun açılmasıyla bu ideal dünyanın yıkılmasına, onun yıkıntıları arasından gerçek dünyanın kendi kendini nasıl inşa edildiğine tanık olmaktadır.

Eserde geleneği temsil eden Dionis Ponce'nin yumuşayacağını, aşkı anlayacağını, torununu görünce her şeyi unutacağını düşünen “hayalperest” karakterler, her defasında babanın katı kurallarıyla daha sert bir şekilde karşı karşıya kalmışlardır. Birinci perdenin sonunda babanın torunu olduğunu öğrendikten sonra oğlunu, gelinini ve torununu öldürme arzusu kanaatimizce toplumun katı kurallarıyla inşa edilmiş sınıf sisteminde meydana gelecek çatlağı gidermek içindir. Her ne kadar Dionis Ponce oğlunu, gelinini ve torununu öldürmeyi başaramamış olsa da, gelini Lucrecia'nın “ideal” dünyasını yıkmayı başarmış, onun kendi kurallarını/toplumun kurallarını benimsemesine neden olmuştur. Geleneğe karşı çıkarak, onu yıkabileceğini düşünen Lucrecia'nın yaşadıkları karakterini değiştirmiş ve geleneğin savunucusu olarak yeniden kurgulanmasını sağlamıştır.

Babanın müdahalesiyle yıkılan ideal dünyanın yerini alan gerçek dünyada artık hayatta kalma mücadelesi, sınıf atlama çabası ve sonunda kadere boyun eğme hâkimdir. Oyunda yaratılan gerçekçi dünyada toplumun katı kurallara dayanan sınıf yapısını yıkabilmek için oyundaki erkek karakterlerin savaşa gitmesi de dikkati çeken başka bir unsurdur. Aslen soylu bir aileden gelen Pedro Ponce'nin babasının onu evlatlıktan reddetmesinin ardından savaşa gidip kaybettiği toplumsal konumunu yeniden elde etmesinin yanında, gerçekte asil bir aileden geldiğini bilmeyen torun Pedro'nun da, sevdiği kadınla evlenebilmek için sosyal statüsünü değiştirmeye yarayacağını düşündüğü için Şarlken'in Tunus seferine katılmaya karar vermesi dönemin savaşa bakışını yansıtmaktadır. Toplumun üst tabakası için savaşa gitmek, düşmanlara karşı zafer kazanmak, topraklarını korumak için yapılan vatansever bir eylemken, toplumun alt sınıfındaki insanlar için savaş daha iyi bir hayata ve mevkiye kavuşmak için başvurulmuş bir yoldur.

Hayatta kalmak için babasından kaçan Pedro Ponce, Türklere karşı savaşmak ve kaybettiği sosyal statüsünü kazanmak için İtalya'ya gitmiş, ancak sonunda Kuzey Afrikalı korsanlara esir düşmüştür. Gemilerde bir süre forsalık yapan Baba Pedro, Sultan Selim'in yeğeni tarafından satın alınarak İstanbul'a getirilmiştir. Eserin ikinci ve üçüncü perdesinin 1535 yılındaki Tunus'un Şarlken tarafından kuşatılması sırasında geçtiğini yukarıda belirtmiştik, bundan yirmi yıl önce geçen bu esir düşme olayında Lope'nin, Sultan Selim ayrıntısıyla tarihî gerçeklere sadık kaldığını gözlemlemekteyiz; zira eserde bir tarih verilmemesine karşın, Pedro Ponce'nin 1515 ile 1520 yılları arasında İstanbul'a getirildiği anlaşılmaktadır. Söz konusu tarihte Osmanlı tahtında Sultan I. Selim bulunmaktaydı. Bu olaydaki tarihî gerçeklerle olan

tutarlılık Tunus'un fethiyle ilgili ayrıntılarda da ön plana çıkarken, aynı tutarlılık Barbaros Hayreddin'in niteliklerinde de gözlemlenmektedir.

Eserin son perdesinde oyuna dâhil olan Türk karakterler Dalife, Selimo ve Barbaros hakkında çok fazla bilgi verilmemiş olmasına karşın, bu karakterlerin konuşmalarından bir takım bilgilere ulaşmak mümkündür. III. perdenin başlamasıyla Dalife ve Selimo arasında geçen diyalogda Şarlken'in Tunus'un fethi için hazırlıklar yaptığını ve Barbaros'un bu sırada İstanbul'da bulunduğunu öğrenmekteyiz. Bu çalışmanın I. Bölümünde de yer verildiği üzere Barbaros Hayreddin 1533 yılında Sultan Süleyman tarafından İstanbul'a davet edilerek kaptanıderyalığa getirilmiş ve Cezayir'de yerine evlatlığı Hasan Paşa'yı bırakmıştı. Lope'nin eserini oluştururken bu tür detaylara yer vermesi, tarihî olaylara yabancı olmadığını, aksine yakın geçmişî ayrıntılı bir şekilde bildiğini göstermektedir.

Eserde sadece üçüncü perdenin ilk sahnesinde karşımıza çıkan Barbaros karakterinin aşırı şişman olduğunu, ancak Baba Pedro'nun onu "sıkı bir diyetle, çeşitli ilaçlarla ve içkiyi yasaklayarak zayıflattığını (590)" öğrenmekteyiz. Barbaros'un şişmanlığına yapılan vurgu esasen onu bir alay konusu haline getirmek için kullanılmıştır. Selimo'nun Barbaros'un zayıfladıktan sonra derisinin sarktığını ve ata binerken sarkık göbeğini ikiye katlayarak kıyafetinin içine sıkıştırdığını söylemesi Barbaros'u seyircinin gözünde bir komik tip haline dönüştürürken, bir taraftan da onun itibarını zedelemektedir.

Ancak Lope, Barbaros karakterinin sahip olduğu bu gülünç fiziksel özelliğine karşın, onu merhametli ve kıymet bilen bir insan olarak çizmeyi seçmiştir. Pedro'nun onu şişmanlıktan kurtarmasının ardından ona ne kadar müteşekkîr olduğunu, "şayet

İstanbul'un sahibi olsaydım/ kulelerini ve kapılarını teslim ederdim sana/ şayet Selim'in hazinesine sahip olsaydım/ dünya senin zenginliğini kıskanırdı (590)⁹⁶ sözleriyle ifade etmiş ve ona istediği her şeyi vereceğini vaat etmiştir. Pedro'nun Barbaros'tan tek bir isteği vardır; yıllar önce ayrıldığı vatanına dönüp karısına kavuşmak.

BARBAROS. donanmamızın en iyi gemisiyle

Korumam altında zengin olarak varacaksın İspanya'ya
(590)⁹⁷.

Sözünü tutan Barbaros sadece Pedro'yu serbest bırakmakla kalmamış, ayrıca onun zengin bir adam olarak memleketine dönmesini sağlamıştır. Lope'nin bu oyunundaki Barbaros karakteri La Santa Liga'daki Uchali karakteriyle benzerlik göstermektedir. Her ne kadar Barbaros'un babası Türk ve Müslüman olsa da Lope bu iki ünlü deniz korsanının asıllarının Hristiyan olduklarını ima etmektedir, geçmişlerine açıkça vurgu yapmadan, her ikisinde de özlerinde Hristiyan ruhunu barındırdıklarını iddia etmektedir. Kanaatimizce Lope'ye göre Barbaros'un şişmanlığı onun bir zaafından ziyade Türk gelenek ve göreneklerine göre yetişmiş olmasından kaynaklanmaktadır, zira Barbaros karakterinin sahip olduğu olumlu nitelikler de bunu doğrulamaktadır. Bu arada I. Bölüm'de ifade edildiği üzere Barbaros Hayreddin'in İspanyol kaynaklarında da sıklıkla övüldüğünü hatırlatmakta fayda görüyoruz. Lope bu övgülere bir gönderme yapmışçasına eserinde baba

⁹⁶ “Si de Constantinopla señor fuera,
Sus torres y sus puertas te entregara.
Si los tesoros de Selín tuviera,
El mundo tus riquezas envidiara.”

⁹⁷ “En la navemejor de nuestra armada
irás a España rico y defendido.”

Pedro'nun ağzından şöyle bir ifade kullanmıştır: “Anılarımızda daima senin övgüye layık bir yerin olacak (591).”⁹⁸

Eserde Osmanlı himayesindeki toprakların Doğu mistisizminin bir parçası olarak kabul edilmesi de dikkat çeken noktalardan biridir. Barbaros tarafından serbest bırakılan Müslüman/Türk kıyafetleri içindeki baba Pedro ve arkadaşı Severo, Barselona'ya döndükten sonra tesadüf eseri karısının ve oğlunun yaşadıkları malikâneye gelmişlerdir. Bu sırada oğul Pedro'nun orduya yazılmasından dolayı üzüntü içinde olan Serafina, bahçede bulduğu otlardan birini yemiş ve ardından baygınlık geçirmiştir. Baba Pedro genç kızı iyileştirebileceğini söylemiştir, bu esnada evin bahçıvanlarından Gonzalo'nun, Severo'ya:

bilmek isterim bazı bitkilerin

özelliklerini, zira siz Müslümanlar

onları öğrenmede çok önemli çalışmalar yaparsınız

*(597)*⁹⁹

şeklinde bir yorumda bulunması Doğu'da bulunan çeşitli bitkilere, güzel kokulara ve mistik güçlere yapılan bir göndermedir. Doğu her zaman Batı için kendine has gizemi olan bir yer olarak kabul edilmiş ve Batılı zihinlerde kurgulanan bu gizem Doğu'yla ilgili çeşitli efsanelerin yaratılmasına neden olmuştur. Bu efsanelerden biri de Doğu'da yetiştirilen bazı bitkilerin iyileştirme güçleri ve bunların çeşitli karışımlarda kullanılarak bir takım hastalıkların tedavisinde kullanılmasıdır.

⁹⁸ “Siempre te alabarán nuestras memorias.”

⁹⁹ “deseo saber las propiedades

De algunas hierbas, porque allá los moros

Hacéis notable estudio en conecellas.”

Gonzalo'nun zihninde yarattığı Doğu da, gizemli ve büyülü otların yetiştirildiği böyle bir yerdir.

Son olarak, eserde dönemin tiyatro oyunlarında sıkça başvurulan kılık değiştirme ögesine de yer vermek uygun olacaktır. Âşık olunan kadına/erkeğe yakın olmak için kılık değiştirme ve bir amaca ulaşmak için tanınmamak için kılık değiştirme olmak üzere ikiye ayrılan bu öge eserde iki haliyle de karşımıza çıkmaktadır. Don Julio'nun Serafina'nın aşkını kazanmak için soylu bir askerken, bahçıvan kılığına girerek sosyal statüsünden aşk uğruna vazgeçmesi oyunun başında yer verilen Pedro Ponce ile Lucrecia arasındaki aşkın bir yansıması gibidir. Don Julio bu tersine değişikliği göze alırken, Oğul Pedro da sosyal statüsünü yükseltmeye çalışmaktadır. Her iki karakterin yaşadığı kimlik bunalımı eserde şu şekilde ifade edilmektedir:

*aşk meseleleri yüzünden
tersine dönmüş her şey bu zamanda,
bir tarafta asker çiftçiler,
diğer tarafta çiftçi askerler bulunmakta (598)¹⁰⁰*

Eserdeki bir başka kılık değiştirme örneği ise baba Pedro ve arkadaşı Severo'nun Müslüman/Türk kıyafetleri içinde Barselona'ya dönmeleriyle karşımıza çıkmaktadır. Barbaros'un onlara verdiği gemiyle kente gelen bu Hristiyan karakterlerden eserde açıkça ifade edilmemesine karşın, dönemin şartları göz önünde bulundurulduğunda açık denizde Türk korsanlardan korunmak için bu kıyafeti

¹⁰⁰ “son tiempos trocados;
Pues por sucesos de amores
Hay soldados labradores
Y labradores soldados.”

seçmiş olmaları ihtimal dâhilindedir. Baba Pedro karısı Lucrecia'dan kimliğini gizleyerek, onun kayıp kocası hakkında sorduğu sorulara cevap vermiştir. Baba Pedro'nun kimliğini hemen açık etmemesi Lope'nin gerilimi arttırmak için özellikle tercih ettiği bir ögedir. Bu şekilde Lope'nin tiyatro görüşüne uygun olarak oyundaki düğüm son sahneye kadar çözülmemektedir.

Sonuç olarak Lope'nin mitolojik bir öyküden yola çıkarak kaleme aldığı *Los Ponces de Barcelona* bir ailenin ayrılma ve kavuşma öyküsünü ele almaktadır. Oyunun başında asi ve idealist karakterler olarak çizilen Lucrecia ile baba Pedro oyunun devamında şartlara uyum sağlayan tiplere dönüşmüşlerdir. Özellikle Lucrecia'daki bu değişim oyunun kilit noktalarından biridir. Lucrecia toplumun kurallarına karşı gelerek evlendiği baba Pedro'nun savaşa gitmesinin ardından oyunun başında karşı geldiği geleneğin sözcüsü olarak temsil edilmiştir. Aslında asil kan taşıyan bahçıvan oğlunun Serafina ile evlenmesine karşı çıkarken, Serafina'ya en uygun eşin aynı sosyal statüye sahip olan Don Julio olduğuna oğlunu ikna etmeye çalışmıştır.

Oyunun bütününde Türklere sadece üçüncü perdenin birinci sahnesinde yer verilmesine karşın, ikinci ve üçüncü perdelerde İspanyollar için büyük bir zafer olarak kabul edilen Şarlken'in Tunus seferi çeşitli kereler yinelenmiştir. Oyunda Barbaros Hayreddin'i temsil eden Barbaros karakteri gülünç fiziksel özelliğine rağmen merhametli ve kadirşinas bir yapıda çizilmiştir. Oyun aynı zamanda İspanyolların Doğu'ya bakış açılarıyla ilgili olarak çeşitli ipuçları vermektedir.

Namusun, şerefın ve sadakatin sadece soylu sınıfa ait olmadığını, köylüler arasından yüksek ahlaklı ve erdemli insanların da çıkabileceğini göstermeye çalışan

oyun, bir bakıma sınıf sisteminin eleştirmektedir. Toplumun alt tabakalarından gelen Lope'nin kendi hayatında da yaşadığı mücadeleleri ve sorunları, özgün bir dramatik yapı içerisinde ortaya koymaya çalışması, gerçekçi bir hava yaratarak dönemin İspanyol toplumuna bir ayna tutması kanaatimizce eserin en önemli özelliklerinden biridir.

III.6. *Ello dirá*

Lope de Vega'nın Teodoro ve Otavia adlı iki Hristiyan arasındaki aşkı konu alan *Ello dirá (Zaman gösterir)*¹⁰¹ adlı oyununu 1613 -1615 yılları arasında yazdığı tahmin edilmektedir. Çok katmanlı bir yapıya sahip olan *Ello dirá*'nın ana olay örgüsü Teodoro ve Otavia'nın aşkı etrafında şekillenmektedir, oyunun diğer bir katmanı Alman İmparatoru Otón ile Marcela ve Federico'nun öyküsünü içermektedir, oyunun üçüncü ve son katmanı ise Alman İmparatoru Oton ile Osmanlı İmparatoru Selim arasındaki mücadeleyi ele almaktadır¹⁰².

Üç perdeden oluşan eserde mekân ya da zamana ilişkin bilgiler paylaşılmamıştır. Ancak oyunun büyük bir kısmı Kutsal Roma Cermen İmparatoru Oton'un Almanya'daki sarayında geçmektedir. Tamamen kurgu olan oyunun

¹⁰¹ Eserin incelemesi için yararlanılan baskı: Lope de Vega(1918). “Ello dira” Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición) Obras Dramáticas. C. V. Madrid: Tip. de la «Revista de Arch. Bibl y Museos» : 38-75. Çalışmada yapılan alıntılar bu baskıdan yapılmış, okuyucuyu yormamak için sadece sayfa numaraları verilmiştir.

¹⁰² Kutsal Roma- Cermen İmparatoru Otón'un komutanı olan Teodoro, hükümdarın sarayında yaşayan asillerden biri olan Otavia'ya âşıktır. Laurencio adlı bir çiftçinin ölümünün ardından evlatlarının hükümdarın himayesine girmesiyle sarayda yaşamaya başlayan Marcela ve Federico isimli kardeşleri eğitmek üzere Otón, Otavia'yı ve Teodoro'yu görevlendirir. Otavia, Marcela'yı saray adabı konusunda eğitmek, Teodoro da Federico'ya saray adabını ve savaş taktiklerini ve dövüş sanatlarını öğretmek üzere görevlendirilir. Bu sırada Marcela, Teodoro'ya, Federico da Otavia'ya âşık olur. Otavia, Marcela'ya büyük bir şefkatle yaklaşan ve onunla saatlerce baş başa zaman geçiren Otón'un bu genç köylü kızla ilişkisi olduğundan şüphelenmektedir. Bu sırada Türklerle girdiği savaşta Teodoro esir düşmüştür. Federico, Otón'un izniyle Teodoro'yu kurtarmak için ordunun başına geçer ve Teodoro'yu Türklerin elinden kurtarır. Bu sırada sarayda Marcela ve Otón arasında bir ilişki olduğuna dair dedikodular artmıştır, Otón çare olarak Marcela ve Teodoro'yu evlendirir. Oyunun son perdesinde karısı Marcela'yı alıp kendi topraklarına giden Teodoro, arkadaşı Fabio'dan Marcela'yı deniz kıyısına götürüp öldürmesini ister, ancak Fabio arkadaşının bu isteği yerine getirmez. Marcela'nın öldüğünü düşünen Teodoro saraya dönerek orada Otavia ile evlenir. Perdenin sonunda Teodoro, Otón'u Marcela ile ilişkisi olmakla suçlayınca, gerçekler ortaya çıkar ve Otón Federico ve Marcela'nın herkesten sakladığı evlatları olduğunu söyler. Oyunun son sahnesinde Otón Marcela'nın hayatta olmasından dolayı Teodoro'yu ve Otavia'yı affeder.

Osmanlı – Avrupa mücadelesinin yoğun bir şekilde yaşandığı XVI. yüzyılda geçtiği anlaşılmaktadır.

Lope bu eserinde Türk karakterlere yer vermiş olmasına karşın, bu karakterlerin oyunun bütününde önemli bir rolü bulunmamaktadır. Türkler, oyunun ana olay örgüsüne çeşit olarak katılmışlardır. Lope'nin geç dönem eserlerinden kabul edilebilecek *Ello dirá*, yazarın *Arte nuevo*'da savunduğu tiyatro görüşüne uygun olarak kaleme alınmıştır. Ancak Lope'nin ahlakî bir ders verme amacıyla yazmış olduğu bu oyunundaki tipler Barok tiyatrosundaki oyun karakterlerinden farklı yapıdadır. Oyundaki karakterler insani özelliklerle donatılmış ve başkahramanlara bazı zaaf lar verilmiştir.

Oyunun başkahramanları Teodoro ve Otavia idealleştirilmiş Hristiyan erdemlerinin temsilcileri olarak çizilmişlerdir; Teodoro efendisi Oton'un ifadesiyle alçak gönüllü, efendisine sadık, yiğit bir askerdir, aynı şekilde Otavia da sevdiği adama sadık, iffetli bir kadındır. Ancak bu iki karakterin, ne kadar erdemlerle donatılmış olurlarsa olsunlar, her beşer gibi zaaf ları da vardır. Nitekim, kıskançlık ve yanlış anlaşılma lar ve güvensizlik bu iki âş ığın eylemlerinin idealize dünyadan uzaklaşmasına ve onları sıradan insanlar haline gelmelerine yol açmaktadır.

Oyun boyunca özellikle Teodoro tarafından sık sık yinelenen “*ello dirá*” (zaman gösterir) tabiri, seyirciye sürekli bir şekilde oyunun, “görünen her şey gerçek değildir” ya da “gördüğün her şeye inanma” fikriyle dayatılan ana temasını hatırlatmaktadır. Oyunda gerçekler bir sis perdesinin arkasında kalmış gibidir ve bu sis perdesi sırlarla doludur. Bütün karakterlerin sırlarını kendilerine saklamaları oyunun yanlış anlaşılma ların etkileri ve sonuçları üzerine kurulmasına neden

olmuştur. Teodoro'nun ve Otavia'nın aşklarını imparatorlardan saklamaları, İmparator Oton'un Teodoro'yu Marcela'yla evlendirmesine neden olmuştur. Öte yandan İmparator'un da Marcela'nın gayri meşru kızı olduğunu saklaması hem Otavia'nın onların ilişkisi olduğunu sanmasına ve bunun sonucu olarak da Teodoro'nun ihanete uğradığını düşünerek, namusunu temizlemek için Marcela'nın öldürülmesini emretmesine neden olmuştur.

Lope, oyunda bir kralın sahip olması gereken özellikleri İmparator Oton'un ağzından şöyle ifade etmektedir:

*Kendisinin himayesindekilerin hizmetlerini
ödüllendirmeyen biri, Aurelio,
bir Prens değil, bir zorbadır.
Bir Prens'e üç erdem
büyük ihtişam kazandırır
(...)
birbirine karşıt iki unsurdur ilk ikisi
kendisine muhalif olanları cezalandırmak ve affetmek;
ikisi de Tanrı katında aynı şeydir; üçüncüsü ise
hizmetleri ödüllendirmektir... (40)¹⁰³*

¹⁰³ “El que no premia
Los servicios, Aurelio, por su mano,
Más parece que Príncipe tirano.
Tres virtudes le dan suprema gloria
a un Príncipe.
(...)
Las dos, contrarias, que a castigar y perdonar se oponen;
Mas son en Díos iguales; la tercera
Es premiar los servicios...”

Otón'un bu sözlerinde karşımıza çıkan merhametli ve kıymet bilen hükümdar figürü, bu karakterin en önemli özelliğidir. Dönemin oyunlarında belirginleşen adalet savunucusu kral figürü Otón'da hayat bularak, merhametli bir hükümdar olan bu karakterin oyunun sonunda bozulan düzeni onarmak için adaletin yerini bulmasına yardımcı olmasıyla kendisini gösterecektir. Otón oyun boyunca Federico ve Marcela'nın kendi çocukları olduğunu gizleyerek, oyundaki düzenin bozulmasına neden olmuş, ancak bilge bir hükümdar olarak bu hatasını telafi etmeyi başarmıştır.

Oyunun ilk perdesinde babaları zannettikleri Fulgencio/Laurencio¹⁰⁴, nun ölmesinin ardından İmparator Oton'un himayesine giren Marcela'nın ve Federico'nun eğitimleri için Otavia'yı ve Teodoro'yu görevlendiren hükümdar, bu iki gencin kendi evlatları olduğunu herkesten saklamayı başarmıştır. Ancak Marcela'yı Otavia'ya, Federico'yu da Teodoro'ya emanet eden kral, *daha sonra öğreneceksiniz sebebini* (43) diyerek, oyunda bilmediğimiz ve “zamanın göstereceği” bir sır perdesinin bulunduğunu ilk kez ifade etmiştir.

Oyunun kanaatimizce en önemli özelliği sıradan köylüler olan Marcela'nın ve Federico'nun soylu kimliklerinin inşa edilmesinde bu iki gencin aldıkları eğitim ve geçirdikleri süreçtir. Saraydaki insanlar tarafından bir köylü olarak görülen, ancak aslında bir Prens olan Federico, daha önce eline hiç silah almamış ve hiçbir cephede savaşmamıştır. Ancak genç prensin savaşma konusunda acemi olmasına karşın, büyük bir bilgeliğe sahip olduğu gözlenmektedir:

TEODORO: Hangi silahları kullanırsınız orada?

FEDERICO: Sapan kullanırız. (...)

¹⁰⁴ Oyundaki Marcela ve Federico'nun babası için bu iki isim kullanılmıştır.

TEODORO: Onlar, Federico,
saygıdeğer şövalyelerin
Soylu silahlarından değildir.

FEDERICO: Lakin kibri yenmek için
gereken mütevazılık onlardadır (45)¹⁰⁵.

Oyunda Türklere yapılan ilk atıf oyunun birinci perdesinde Federico'nun şövalye kıyafetlerini giydikten sonra Oton'un huzuruna çıktığı sahnede yapılmıştır. Şövalyeliğin gereklerini öğrenen Federico'ya bir kılıç verilmesini emreden Oton şövalyeliğin amacını sahnenin devamında şu şekilde açıklamıştır:

sende öyle bir cesaret görüyorum ki
yücelteceksin Katolikliğin bayrağını
senin adın zalim Türk'ü titretecek
sesinin yankıları onu korkutacak (47)¹⁰⁶.

Oton'un ağzından çıkan bu sözcükler, geleceğin Alman Prensini sahip olması gereken/arzulanan nitelikleri içermektedir. Daha önce de ifade edildiği gibi Federico, Oton'un herkesten sakladığı oğludur, tahtının varisidir, geleceğin Kayzeridir, bu sebeple iyi bir şövalye olarak yapması gereken herhangi bir ulusa

¹⁰⁵ “TEODORO: ¿Qué armas usáis allá?

FEDERICO: Hondas (...)

TEODORO: Esas no son, Federico,
Las armas de la nobleza
De los caballeros dignas.

FEDERICO: Por lo menos, son aquellas
Que ha tomado la humildad
Para rendir la soberbia” .

¹⁰⁶ “Ya con tanto valor te considero
Levantar el católico estandarte,
Que tiemble el fiero Turco de tu nombre
Y de los ecos de tu voz se asombre.”

karşı değil, Hristiyanlığın düşmanı Türklere karşı savaşmasıdır; Türk, İmparatorun baş düşmanıdır, sürekli onu taciz eden bir tehdittir. Bu sebeple Federico'nun eğitimin en önemli aşaması Türk'le gireceği mücadele olacaktır.

Otavia'nın Marcela'ya iyi bir hanımefendi olmak için öğrettiği ilk kural ise “sarayda erkekleri övmemek (46)” olmuştur. Otavia, Marcela'yı iyi bir Hristiyan saray hanımefendisi olarak yetiştirmeyi amaçlamaktadır. Ancak Marcela'nın Oton ile sıklıkla buluşması, onunla baş başa kalması Otavia'nın bu iki kişi arasında gizli bir ilişki olduğunu sanmasına yol açmıştır. Aslında yıllarca hasret kaldığı kızını Otavia'ya emanet eden Oton, Otavia'dan onu prenses nitelikleriyle donatmasını istemiştir. Ancak ikili arasındaki gizli ilişki ve Marcela'nın Teodoro'ya âşık olması ve ardından da Oton'un genç kızı Teodoro ile evlendirmesi, Otavia'nın kendi statüsünü unutmasına ve kıskançlığın onu eylemlerini yönlendirmesine sebep olmuştur.

Türklerin oyunda karşımıza çıkan ilk özellikleri kibirli ve küstah olmalarıdır. Lope'nin bu oyunundaki Selim karakteri Sultan Süleyman'ı hatırlatmaktadır; Oyunun ilk perdesinde Oton ve Selim arasındaki bir anlaşmazlığı çözmek üzere Oton'un sarayına elçi olarak gönderilen Audalla, Selim'i şu şekilde tanımlamıştır:

Asya'nın yüce efendisi,

kutsal mücevheriniz

Kudüs'ün ve Konstantiniyye'nin Kralı;

Dünya'nın hükümdarı... (49)¹⁰⁷.

¹⁰⁷ “Selín, gran señor del Asia,
El rey de Constantinopla
Y Jerusalén, adonde tenéis divina joya;

Audalla'nın bu ifadesi, birinci bölümde yer verilen Sultan Süleyman'ın mektuplarında kendine atfettiği unvanlarla benzerlik göstermektedir. Bunun yanı sıra, Audalla'nın Oton'un Kutsal Roma Cermen İmparatoru olmasına yaptığı vurgudan, bu karakterin Şarlken'i temsil ettiği anlaşılmaktadır. Oyunun yazıldığı tarihlerde İspanya'nın bir duraklama dönemine girdiği göz önünde bulundurulduğunda, Lope'nin Şarlken'in görkemli imparatorluğuna derin bir özlem içinde olduğu anlaşılmaktadır. Lope bu oyununda Avrupa'da Hristiyanlığın büyük bir kısmını kendi tacı altında toplamış olan Şarlken'in efsanevi başarılarını seyircisine dikkat çekmeden hatırlatmayı başarmıştır. Öte yandan eserde Selim'in İran seferinden bahsedilmesi de, Selim karakterinin Sultan Süleyman'ı temsil ettiğini doğrulayan başka bir göstergedir.

Audalla'nın Hristiyanların Türklere saldırarak aralarındaki barış anlaşmasını bozduklarını söylemesine Oton'un “[barışı bozmak için] nedenler arıyor [Selim], gerisi önemli değil (49)” şeklinde cevap vermesiyle iki imparatorluk arasında savaşın çıkmasına neden olmuştur. Oton bariz bir tehdit olarak kabul ettiği bu görüşmenin ardından bir imparatorun/imparatorluğun tek başına karşısına çıkabilecek cesaretle ve dirayette olan Teodoro “Selim'in küstahlığı/ benim yokluğumdan kaynaklanıyor (49)” diyerek Oton'un ifadesiyle *Türklerin boğazını kesmek için* (49) savaşa gitmiştir. Oyunun ikinci perdesinde, Oton talihsizlikler sonucu Türklere yenik düşen Teodoro'yu kurtarmaya eline hiç silah almamış Federico'yu göndermekte tereddüt etmemiştir, zira Federico hayatında hiç savaşa katılmamış olsa da, damarlarında babasının asil kanını taşımaktadır ve zafer onun olacaktır.

Lope bu oyununu insanoğlunun zaaflarını ön plana çıkaran kıskançlık ve şüphe gibi iki motifle desteklemiştir. Oyunda kıskançlık ve şüphe, birbirlerinden ayrı motiflermiş gibi görünseler de, pek çok sahnede iç içe geçtiklerine şahit olmaktadır. Oyunun birinci perdesinden itibaren özellikle Teodoro ve Otavia'nın, Federico ve Marcela'ya yaklaşımları bu iki motifin iç içe geçmesini güzel bir şekilde örneklemektedir. Bu iki kişinin kim olduğunu çözemeyen Teodoro'nun "Bir köylüye neden bu kadar onur veriliyor? (47)" ifadesinde hem kıskançlığın hem de şüphenin izleri kolayca görülmektedir. Ancak iki genç âşığın bu kardeşlere olan duyguları, Federico'nun Otavia'ya, Marcela'nın da Teodoro'ya âşık olmasıyla daha derin bir kıskançlığa dönüşecektir.

Eylemlerini kıskançlığın ve şüphenin belirlediği Teodoro ve Otavia, ideal dünyalarından gerçek dünyaya düşmüş gibidirler. Bu sebeple aldıkları kararlar da erdemli Hristiyanların kararlarından uzaklaşmaktadır. Teodoro'nun Türklere karşı savaşırken gösterdiği cesaret onun en çarpıcı özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır, ancak Marcela'yı öldürmeye karar verdiğinde bu vasfını kaybetmiş biri gibidir; zira kendisinin işlemeye cesaret edemediği cinayeti arkadaşının gerçekleştirmesini istemektedir. Teodoro şüphe ve kıskançlığın gölgesinde büyüttüğü "hayali" namus lekesini temizlemek için kendi elini kana bulamaktansa bu görevi arkadaşına vermiştir.

Oyunda Müslüman/Türk karakterler olarak sadece bir sahnede karşımıza çıkan Audalla ve Ali kendi aralarında bile geçinemeyen, birbirlerine kıskançlık duyan karakterlerdir. Bu iki karakter arasında denge işlevi gören Fátima, onlara kim olduklarını ve görevlerini hatırlatmaktadır. Audalla'nın ve Ali'nin zalim

karakterlerinin yanında Fátima daha merhametli ve insancıl yapıda bir karakterdir. Her ne kadar bu karakterlere yer verilmiş olsa da, oyunun sadece küçük bir bölümünde karşımıza çıkmaları bunların vasıflarının sınırlı olmasına neden olmuştur.

Oyunda Türk Padişah'ı Selim'in Almanyaya'ya karşı sefere çıkmasının sebebi şöyle açıklanmaktadır:

*Girdi Selim bizzat kendisi,
kibirle Almanyaya
Arnavut, Acem, Yunan
ve de Türk yeniçerilerle
seviyor Fátima'yı Selim
ve yeminler ediyor bu sefer
İmparatorluğun kartallarını
ateşe ve kana bulayacağına (67)¹⁰⁸.*

Almanya topraklarına gelen Padişah Selim, Sultan Süleyman'ın I. Viyana kuşatmasını andıran bir sefere çıkmıştır, ancak seferin sebebi Hristiyanlığa karşı bir savaş değil, gözdesi Fátima'yı esaretten kurtarmaktır. Lope'nin bu eserde yarattığı Selim karakteri de diğer eserlerindeki gibi mantıksız davranışlarda bulunan bir hükümdar ve ordusundaki askerlerin canını bir kadın uğruna feda etmeyi göze almış çılgındır. Kendi topraklarından, Almanya topraklarına kadar gelen Selim'in

¹⁰⁸“Selín ha entrado en persona
Por Alemania soberbio,
De genízaros de Albania,
de persas, turcos y griegos.
Ama a Fátima Selín,
Y jura que a sangre y fuego
Ha de abrasar esta vez
Las águilas del Imperio.”

aşktan/şehvetten gözü dönmüştür, ancak yolda karşılaştığı Marcela'dan yüzbin Alman askerinin ona karşı savaşacağını öğrendikten sonra Selim karakteriyle oyunda tekrar karşılaşılmamaktadır.

Lope de Vega'nın bu eserinde ana olay örgüsünde önemli bir rol üstlenmeyen ve bir şesni görevi gören Türk karakterlerin tamamı, bir anda oyundan çıkarıldıkları gibi onların akıbetleri konusunda da herhangi bir açıklama bulunmamaktadır. Selim – Oton mücadelesinin nasıl sonuçlandığı tam olarak ifade edilmemesine karşı, yüz bin alman askerini duyan Selim'in savaştan kaçtığı zımnen belirtilmektedir. Öte yandan oyunda Türklerin zalimlikleri sıklıkla vurgulanmış olmasına karşı, Türklerle girilen mücadele birkaç bir kaç sahne ile sınırlı kalmıştır.

Oyunun genelinde Türklere ilgili çeşitli sahnelerde atıflarda bulunulmasına karşı, esas dikkat çekici noktalar Federico'nun ve Marcela'nın İmparatorluğu Türk tehdidinden kurtardıkları sahnelerde ortaya çıkmaktadır. Kutsal Roma Cermen İmparatorunun çocukları olan bu iki kardeş, basit birer köylü olarak yetişmelerine rağmen kendilerine babalarından miras kalan asil kanları sayesinde zorlukları aşmayı başaramışlardır. Federico acemi bir komutan olmakla birlikte, Türk askerlerini bozguna uğratıp padişahın gözdesini esir alırken, Marcela da zekâsını kullanarak Selim'in gözünü korkutmuştur. Bu iki evlada miras kalacak olan İmparatorluğu geleceği artık emin ellereadır.

III.7. *Lo que hay que fiar del mundo*

Lope'nin 1620 yılında yazdığı varsayılan *Lo que hay que fiar del mundo* (*Şu dünyada güvenilmesi gerekenler*)¹⁰⁹ adlı oyununun ana olay örgüsü Leandro ve Blanca isimli iki Hristiyan'ın aşk hikâyesi üzerine kurulmuştur¹¹⁰. Oyunun başkahramanı Leandro adında, Cenovalı asil bir aileden gelen, Osmanlıya esir düşmüş bir köledir. Arkadaşı Ponciano'nun ifadesiyle *Hristiyanlığı ve cesareti kendisinde birleştiren* (254-5) Leandro, sevdiği kadına kavuşmak için çeşitli zorluklarla mücadele etmesi gerekmektedir.

Lope de Vega, tragedya ve komedyaya arasındaki çizgiyi muğlaklaştıran tiyatro görüşüne uygun olarak oyunun tam adını *Comedia famosa de lo que hay que fiar del mundo* koymuştur, ancak baş kahramanın ölümüyle biten oyun esasen komedyadan ziyade tragedyaya daha yakındır. Üç perdeden oluşan oyunda açıkça zaman ve mekân belirtilmemiş olmasına karşın, Osmanlı –Acem çatışmasına yer verilmiş olmasından olayların I.Selim ya da Kanuni Sultan Süleyman zamanında geçtiği farz edilebilir. Kurgunun bir bölümünün Osmanlı sarayında ve küçük bir bölümünün de

¹⁰⁹ Eserin incelemesi için yararlanılan baskı: Lope de Vega (1930). “Lo que hay que fiar del mundo” *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición) Obras Dramáticas*. C. VII. Madrid: Tipografía de Archivos : 251-288. Çalışmada yapılan alıntılar bu baskıdan yapılmış, okuyucuyu yormamak için sadece sayfa numaraları verilmiştir.

¹¹⁰ Osmanlı'ya esir düşmüş Cenovalı bir asil olan Leandro kimliğini gizleyerek zindanda yaşamayı başarmıştır. Yüz kölenin kaçma girişimi başarısızlıkla sonuçlanmasının ardından öldürülmesine karar verilen Leandro kimliğini açıklayarak ölümden kurtulur. Büyük Türk Selim Leandro'nun geri dönmesi şartıyla Cenova'ya gidip orada sevgilisiyle evlenmesine izin verir ve Osmanlı topraklarına döndüğü takdirde ona hiçbir zarar gelmeyeceğine söz verir. Sevgilisi Blanca ile evlenmek üzere Cenova'ya giden Leandro düşünün ardından, Padişah'a verdiği sözü Blanca'ya anlatır ve ondan ayrılmak istemeyen karısıyla birlikte Osmanlı topraklarına geri döner. Osmanlı'nın İran tarafından bozguna uğratılmasının ardından Padişah Selim Leandro'yu Osmanlı ordusunun başına geçirir, onu sadrazam tayin eder ve o da büyük zaferler kazanarak Osmanlı'nın adını yüceltir. Bu sırada Padişah Selim, Leandro'nun karısı Blanca'ya âşık olur, ancak Leandro'ya verdiği söz sebebiyle bu aşkı kalbine gömmek için çaba sarf eder. Padişahın, Blanca'ya olan aşkını Leandro'ya itiraf etmesinin ardından kocası gizlice karısını Cenova'ya gönderir ancak, Blanca'nın gittiğinden haberi olmayan Padişah Blanca'ya sahip olmak için Leandro'yu öldürür.

Cenova'da ve Osmanlı'nın İran sınırına yakın topraklarında geçmektedir. Oyunda her ne kadar Osmanlı Sultanının adı Selim, gözdesinin adı da Marbelia olsa da, Mas'a göre bu iki karakter esasen Sultan Süleyman'ı ve Hürrem'i temsil etmektedir (Mas, II: 392). Oyunda Mas'ın bu görüşünü destekleyen Marbelia'nın devlet işlerine karışması, Selim'in Marbelia'ya olan zaafı, Marbelia ile Amurates'in birlikte çeşitli entrikalar çevirmesi gibi birçok ipucu ile karşılaşmak mümkündür, ancak Mas en önemli ipucunun Leandro'nun kendisi olduğunun altını çizmektedir. Albert Mas, İbrahim adını alan bu kölenin Sultan Süleyman zamanında sadrazamlık yapmış ve aslen Pargalı olan Maktûl İbrahim Paşa'yla olan benzerliğine dikkati çeker. Mas, Lope'nin Leandro karakterini yaratırken Osmanlı devletinin en önemli mevkilerinden biri olan sadrazamlığa kadar yükselen ve padişahın emriyle öldürülen Maktûl İbrahim Paşa'dan esinlenmiş olabileceğini vurgulamıştır (Mas I: 408-10). Sultan Süleyman döneminde Maktûl İbrahim Paşa'nın İran seferine katıldığı göz önünde bulundurulduğunda, oyundaki metinle bir paralellik kurulabilir. Öte yandan Marbelia ve Amurates arasındaki çıkar ilişkisi de, Hürrem Sultan ve Rüstem Paşa arasındaki ilişkiyle benzerlik göstermektedir. Padişah Selim'i kendi arzuları doğrultusunda yönlendiren bu iki karakter, amaçlarına ulaşmak için türlü entrikayı gerçekleştirir. Daha önce birinci bölümde ifade edildiği gibi, dönemin Avrupa kaynaklarında Rüstem Paşa'nın ve Hürrem Sultan'ın Sultan Süleyman'ı yönlendirdiklerine ve Şehzade Mustafa'nın ölümünde ikisinin parmağı olduğu görüşüne yer verilmiştir. Benzer bir şekilde, Maktûl İbrahim Paşa'nın da ölümünden sorumlu olduğu iddia edilen bu ikiliyi bu oyunda Padişah'ı Leandro'yu öldürmesi için yönlendiren ve akıl veren Marbelia'nın ve Amurates'in temsil ettiği düşünülebilir.

Ana teması “Kime güvenmelisin?” ya da daha doğru bir ifadeyle “Türklere güvenilmez” kadar kısa bir cümleyle ifade edilebilecek olan oyunda, güven ve bu kavrama bağlı olan sadakat Hristiyan karakterler tarafından temsil edilmektedir. Türk karakterler ise Hristiyanlar tarafından yüceltilen bu iki kavramın karşısında sürekli yalan söyleyen, entrikaya başvuran karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Lope, tarihî olaylardan yola çıkarak yazdığı ancak tarihî gerçeklikle örtüşmeyen bu oyununda Hristiyanların sıklıkla kimlere güvenmesi, kimlere güvenmemesi gerektiğini seyirciye hatırlatmıştır. Bu sebeple oyunun başında yumuşak başlı, iyi huylu, merhametli bir padişah figürü ile karşılaşırken, oyunun ikinci yarısından itibaren bu padişahın değişimine tanık olmaktadır. Oyunda güvenilmemesi gereken kişiler listesi oldukça uzundur: Blanca’ya aşık olan Selim, Selim’in gözdesi kıskanç Marbelia, Leandro’nun başarılarına haset duyan Amurates ve Mustafa, tamahkâr Zidan... Bütün bu karakterlerin ortak özelliği ise Türk olmalarıdır, buna karşın Hristiyan karakterler verdikleri bütün sözleri her ne pahasına olursa olsun tutan ve güven veren insanlardır.

Leandro’nun oyun boyunca bir nevi sınava tutulan sadakati, kendisine verilen görevleri yerine getirmesi ve verdiği sözleri tutması gibi olaylarla gözler önüne serilmiştir. Selim’in Leandro’nun sevgilisi Blanca ile evlenmek üzere Cenova’ya gitmesine izin vermesi ve buna karşılık ondan geri dönmesini talep etmesi üzerine Hristiyanların verdikleri sözlere sadık olduklarını Leandro:

*kafamı kesecek olsaydınız bile,
dönerdim ve ellerinize*

başımı bırakırdım (258)¹¹¹

diyerek yanıtlamıştır. Oyunun başında Leandro'nun ağzından dökülen bu sözcükler, oyunun sonunda bu karakterin başına geleceklerin habercisi niteliğindedir.

Oyunun birinci perdesinin son sahnesinde birbirine kavuşan Cenovalı âşıklar Leandro ve Blanca evlenirler; ancak bir çeşit iç çatışma yaşayan Leandro karısını Cenova'da bırakıp verdiği sözü yerine getirmesi gerektiğinin bilincindedir. Blanca'ya geri dönmesi gerektiğini söylediğinde, Blanca aşkı için özgürlüğünü feda ederek birlikte gitmelerini teklif eder. Leandro'nun verdiği söze ve Blanca'nın da kocasına sadakatının bu şekilde tekrar altı çizilmektedir.

Leandro'nun Selim'e karşı sadakati oyunda Leandro'nun Osmanlı topraklarına dönmesi, bir Hristiyan olmasına karşın efendisinin amaçları doğrultusunda hareket etmesi, padişahın karısına olan aşkını öğrendikten sonra bile ona ihanet etmemesi gibi olaylarda yinelenmektedir. Ancak Leandro her ne kadar kıyafetlerini ve adını Brahın (İbrahim) olarak değiştirmeye razı olsa da dinini değiştirmeyi kabul etmemiştir. Buna karşın Padişah Selim, dinini değiştirmemesine karşın iyi bir asker olan Leandro'yu ordusunun başına geçirmiş, hatta sadrazam olarak tayin etmiştir. Lope'nin tarihî gerçeklikten uzak bu tutumu, kanaatimizce Osmanlı'daki devşirmelere yapılan bir göndermedir; Lope Osmanlı'nın büyük zaferlerinin arkasında Türklerin değil, aslen Hristiyan olan askerlerin bulunduğunu ima etmektedir.

¹¹¹ “aunque fuese a cortarme la cabeza
Volviese, y la pusiese en esas manos...”

Öte yandan Padişah Selim'in sadakati değişken bir yapıya sahiptir. Leandro'nun başarıları karşısında bir nevi hayranlık beslemeye başlayan Padişah'ın vicdan muhasebesi oyununda çeşitli kereler seyirciyle paylaşılmıştır. Oyunun son perdesinde Blanca'ya olan tutkusundan gözü kör olan Selim, köle kadına duyduğu aşkı kocası Leandro'ya açıkladığında Leandro:

neden beni topraktan aldın

ya da sana korkumu söylediğim o gün

neden bana zarar vermeyeceğine söz verdin

(...)

biz Hristiyanların

kadınlarından başka namusu yoktur

onu elimizden alırlarsa

dostlar dönüşürler zorbaya (285)¹¹²

şeklinde tepki vermesi sultanın kendisine borçlu olduğunu hatırlatmaktadır. Ancak yine de Padişah Selim, Leandro'ya verdiği sözü bozmanın yollarını aramaktadır. Marbelia ve Amurates'in ortak entrikası sonucu Padişah Blanca'ya olan tutkusuna yenik düşmüş ve Leandro uyurken onun kafasını kesmiştir. Padişah Selim tarafından bozulan bu yemin Türklerin "güvenilmez" ve "yalancı" insanlar olduklarına yönelik

¹¹² "¿Para qué me levantaste
De la tierra, o aquel día
Que dije lo que temía
El no hacerme mal juraste;
(...)
No tenemos los cristianos
Más honra que la mujer,
Ni en quitarla pueden ser
Los amigos más tiranos."

algıyı güçlendirirken, Leandro'nun boynunu vurması Türklere atfedilen bir diğer özellik olan “zalimlik” ile örtüşmektedir.

Lope de Vega, temasını “güven” kavramı üzerine kurduğu bu oyunu kader/talih, kıskançlık/haset, aşk/şehvet, kölelik/esaret gibi motiflerle desteklemiştir. Oyunun ana olay örgüsünü belirleyen motiflerin başında “talih/kader” yer almaktadır. Leandro'nun Türklere köle düşmesiyle başlayan kötü talihi, daha sonra kendisinin de aralarında bulunduğu yüz kölenin kaçma girişiminin engellenmesi ve bunun sonucu olarak da Amurates Paşa'nın kölelerin cezalandırılmasına karar vermesiyle devam etmiştir. Ancak kölelerin fidyelerinden kazanabileceği parayı düşünen Amurates, aralarından on tanesini seçip öldürülmesini buyurmuşsa da, bu fidyeleri de kaybetmeyi göze alamayan Amurates, bu on köleden sadece dördünün boğdurulması emrini vermiştir. Amurates sonunda yine kararını değiştirerek dört köleden sadece birinin öldürülmesinin yeterli olacağına kanaat getirmiştir. Dört kişiden hangisinin öleceğine zar atarak karar verilmesi üzerine bahsi kaybeden Leandro ölümle burun buruna gelmiştir. Ancak Osmanlı Sultanı Selim'in onu affetmesiyle Leandro'nun talihli değişir. Oyunun son sahnesine kadar talihi yaver giden Leandro, önce karısı Blanca'ya kavuşmuş, ardından Selim'in İran'a karşı mücadelesinde büyük başarılar kazanmış ve sadrazamlığa yükselmiştir. Padişah'ın gözünde Leandro'nun değerinin artmasına karşın, Padişah'ın Leandro'nun karısı Blanca'ya âşık olmasıyla kötü talihi yine devreye girmiştir.

Her ne kadar, oyun boyunca kaderin ağırlığı hissedilse de açık bir şekilde kaderden bahsedilmemiştir. Oyunun başında ölümden kurtulan Leandro karısını kurtarmak için ölüme göğüs germekten kaçınmaz. Oyunun son sahnesinde

Leandro'nun padişah tarafından kesilen kafasının seyirciye gösterilmesi hem dramatik etkiyi arttırmakta, hem de “ölüme karşı konulamaz” düşüncesinin, yani kaderciliğin yansıması olmaktadır.

Oyundaki motiflerden aşk, karakterlerin eylemlerini belirleyen ve insanî bir duygudan ziyade idealize edilmiş bir kavram olarak sunulmaktadır. Leandro ve Blanca arasındaki yüceltilen saf aşkın karşısına Türk karakterlerin tensel arzuya dayanan şehveti yerleştirilmiştir. Şehvet oyundaki Türk karakterlerin mantıksız davranışlarının kökeninde yatmakta ve onları iyi ve güvenilir insanlar olmaktan alıkoymaktadır. Şehvet duygusuyla gözü dönen bu karakterlerin bütün eylemleri yalancılığa ve kıskançlığa dayanmakta ve düğümün çözülme anında bütün bunların bir sonucu olarak zalimlik karşımıza çıkmaktadır.

Oyundaki karakterlerden Amurates'in aşkı, “bir kadının saçının telinden daha çetin bir zindan yoktur (252)” diyerek tanımlaması, oyundaki karakterlerin eylemlerinin sebebi olarak neden aşkın seçildiğini anlamaya yardımcı olmaktadır. Oyunun birinci perdesinde gözdesi Marbelia'ya olan aşkı sebebiyle merhametli ve yumuşak bir yapıda olan Padişah Selim, Leandro'yu affetmiş ve onun sevgilisi Blanca'nın yanına gitmesine izin vermiştir. Ancak Padişah'ın Blanca'ya duyduğu aşkın tensel arzulara bürünmüş hali olan şehvet güçlüyü güçsüz, efendiyi köle, iyiyi kötü yapmaktadır; şehvet, efendiyi köle statüsüne indirirken, efendinin eylemlerinin mantıktan uzaklaşmasına ve arzusunu tatmin etmek için her yolu denemesine neden olmaktadır. Padişahın şehvetinin tatmin edilmesi için meşru yolların tükenmesinin ardından gayrimeşru yolların denenmesinde bir sakınca görülmemektedir. Padişah Selim'in verdiği söze sadık kalmasını ve iyi niyetini sınava tabi tutan şehvet, verdiği

sözü tutmaması ve “hayran” olduğu büyük askeri zalimce katletmesine neden olmaktadır.

Oyunun motiflerinden bir başkası olan kıskançlık, âşıklar arasındaki kıskançlık ve Türklerin Leandro’nun başarılarına duyduğu haset olarak iki farklı şekilde karşımıza çıkmaktadır. Oyunda Marbelia’nın Padişah’ı Blanca’dan kıskanarak Leandro ile yakınlaşmaya çalışması üzerine Cenovalı âşıklar arasında geçen diyalogda Blanca’nın Leandro’ya sitem etmesi kıskançlığın aşkı nasıl gölgelediğini göstermektedir:

dört kadın al kendine

cariyen olsun beşyüzü

(...)

ama onlardan biri olamam ben

gönder beni İtalya’ya lütfen (280)¹¹³

Öte yandan, oyundaki Türk karakterlerden biri olan Mustafa, Leandro’nun Acem Şahına karşı sefere çıkmasının ardından:

İnşallah Acemler onu öldürür

zira bu zaferler başlangıcıdır

Selim’in yanında yükselmesinin (271)¹¹⁴

¹¹³ “...ten cuatro mujeres

Y ten quinientas amigas,

(...)

Mas no he de ser una yo,

Envíame a Italia luego...”

¹¹⁴ Ojalá que los persas le mataran,

Porque principios son son estas vitorias

De alzarse con Selín.

şeklindeki ifadesi Türklerin Leandro'ya duydukları kıskançlığın ilk açık belirtisidir. Bu kıskançlık Amurates tarafından da çeşitli kereler dile getirilmekte ve oyunun son perdesinde Marbelia'nın, Leandro'dan kurtulması için Padişah Selim'e telkinde bulunmasıyla doruk noktasına ulaşmaktadır.

Oyunda yer verilen motiflerden bir başkası olan esaret, efendi- köle ilişkisindeki değişken kimliklerle karşımıza çıkmaktadır: Amurates Paşa İran'a karşı yapılan seferden yenik döndüğünde kölesi Leandro, Selim'in emriyle efendisi olmuştur; Leandro ise, kazandığı zaferler ve siyasetteki başarıları sayesinde eski efendisi Amurates'le neredeyse aynı statüye yükselmiştir.

II. Perde'den itibaren gelişmeye başlayan Selim ve Leandro arasındaki ilişki, başlangıçta tam bir efendi- köle ilişkisidir. Leandro'nun kazandığı zaferler ve zekâsı Selim'in ona büyük bir hayranlık duymasına sebep olmuştur. Oyunun üçüncü perdesinde Leandro'nun kendisini nasıl gördüğünü gösteren:

ben bu İmparatorluğun

bu toprakların ve denizlerin efendisiyim.

Ben bu zorbanın sahibiyken

vatanım güven içinde yaşayacak (277)¹¹⁵.

¹¹⁵ “Yo soy señor deste Imperio,
Desta tierra y deste mar.
Soy dueño deste tirano,
Mi patria segura vive.

şeklindeki ifadesi efendi ve köle arasındaki ilişkinin nasıl değiştiğini açık bir şekilde göstermektedir. Oyunda Hristiyanlığın savunucusu olarak karşımıza çıkan Blanca da Leandro'yu:

*Asya'nın mutlak kralı olarak
onlar [Türkler] gibi yaşamak istiyorsun
ve dinine olan borcunu
göz ardı ediyorsun (280)¹¹⁶*

şeklinde suçlaması Cenovalı kölenin gösterdiği değişimin altını çizmektedir. Oyunun sonunda Selim, efendi-köle ilişkisinin yapısını Leandro'nun kestiği kafasını elinde tutan şöyle ifade etmektedir:

*Yüce Allah şahidim olsun
İçinizden biri
sıkmaya kalkarsa canımı,
aynı hançerle
keserim kafasını (287)¹¹⁷.*

Selim her ne kadar bu şekilde efendi-köle ilişkisini yeniden kurduğunu düşünse de, artık ortada bir köle olmadığı için, esasen efendinin de anlamı kalmamıştır.

¹¹⁶ “Eres absoluto rey
Del Asia, y querrás vivir
por su estilo, y no acudir
a las deudas de tu ley.”

¹¹⁷ “por Alá Santo juro
Que si alguno de vosotros
Se atreve a darme disgusto,
Que ha de ser el mismo alfanje
De su gigante verdugo.”

Hristiyanlığın bütün erdemlerini kendinde toplayan başkahraman Leandro Ortaçağın şövalyelik ruhunu yansıtan bir yapıya sahiptir. Özellikle *Mio Cid* destanında hayat bulan ve sadakat, cömertlik ve merhamet gibi temel kavramlar üzerine kurulan İspanyol şövalyelik ruhu Leandro da kendini göstermektedir: Efendisi Selim’e derin bir bağlılık duymakta ve ona verdiği her sözü yerine getirmektedir. Aynı zamanda iyi bir savaşçı olan Leandro kendisine askerlik yapıp yapmadığını soran Amurates’e,

soylu ve Cenovalı

olduğuma göre

hâlâ askerlik yaptığımdan

şüphe mi duyuyorsun? (268)¹¹⁸

şeklinde cevap vermiştir. Yukarıda da ifade edildiği gibi Leandro’nun iyi bir asker olması, Osmanlı’nın kazandığı zaferlerden Hristiyanlara pay çıkarma arzusundan kaynaklanmaktadır, zira Osmanlı İran’a karşı ancak Leandro sayesinde zafer kazanabilmiştir.

Öte yandan Leandro karısı Blanca’ya ve Hristiyanlığa da son derece sadıktır. Oyunun başında Leandro, gerçekten uzak ve fazlaca idealize edilmiş kusursuz bir Hristiyan erkeği olarak çizilmesine karşın, oyunun son perdesinde karşımıza kibirli ve küstah biri olarak çıkmaktadır. Blanca’nın onu gittikçe Türklere benzemekle suçlamasının ardından Leandro tekrar ideal Hristiyan erkek rolüne geri dönmüş ve namusu için ölümü göze almıştır.

¹¹⁸ “Ves que soy noble y ginovés,
¿y dudas que fui soldado?”

Blanca, beyaz anlamına gelen adından da anlaşılacağı üzere, temizliğin, saflığın ve güzelliğin temsilcisidir. İffetli ve sadık bu karakter de kocası Leandro gibi kusursuz ve ideal bir insan olarak karşımıza çıkmaktadır. Blanca aynı zamanda oyunun bazı bölümlerinde Hristiyanlığın savunucusu rolünü üstlenerek, yazarın bakış açısından İslam diniyle “*kutsal ve insancıl* Hristiyan dini” (272) arasındaki farklılıkları seyirciye aktarmıştır. Oyunun ikinci perdesinde Blanca Hristiyanların Harem’e bakışını vurgulayarak haremdeki kadınları *bir koyun sürüsüne* (272) benzetmekte ve evlendikten sonra kocalarının yüzünü bile görmediklerini ifade etmektedir. Buna karşın Hristiyanlıkta evliliğin “kutsallığın” ve çiftlerin birlikteliklerinin esas olduğunun altını çizmiştir. Blanca’nın dinine olan bağlılığı Leandro’yu “doğru yol”a getirmesine yardımcı olurken, namusunu korumak için Padişah Selim’e meydan okumasını sağlamaktadır.

Oyundaki en önemli karakterlerden biri olan *Gran Turco* Selim (Padişah Selim) oyunun başında merhametli, adil ve iyi niyeti bir karakter olarak çizilmesine karşın, zaman geçtikçe bu özelliklerinin tamamını terk etmekte ve zalim, verdiği sözü tutmayan, yalancı ve şehvet düşkünü bir yapıya bürünmektedir. Oyunda gerçeklikten son derece uzak Türk hükümdarı Selim, İmparatorluğunun geleceğini Hristiyan bir köleye bırakmaktan çekinmemekte ve bu kölenin dinini değiştirmemesine tepki vermemektedir. Selim bu köleye hayranlığı o kadar büyüktür ki Leandro’dan kendisine sarılmasını istediğinde

Sarıl bana ki

sana göklerin bahsettiği cesaretin

*bana da geçsin (267)*¹¹⁹

diyerek Leandro'yu övmekte, kendi itibarını ise değersizleştirmektedir. Öte yandan, Leandro'nun dinini değiştirmemesine karşın, onu sadrazamlığa yükseltmesi de tarihî gerçeklerle örtüşmemektedir, Osmanlı devlet geleneğinde bir Hristiyanın devletin üst kademelerinde böyle bir göreve gelmesi imkânsızdır.

Oyunun komik tipi İspanyol asıllı Gonzalo, dönemin tiyatro geleneğine uygun olarak oyunda gerilimin arttığı sahnelerde karşımıza çıkmaktadır. Gonzalo'nun gerçekçi bakış açısı sayesinde oyunda idealize edilen saf aşkın bir hayal olduğu seyirciye hatırlatılmaktadır. Gonzalo hayalinde canlandırdığı karısıyla kurduğu bir diyalogda karısı “Bana Türkiye’den ne getirdin?” diye sorduğunda “Bir sürü yıkanacak çamaşır (262)” gibi gerçekçi ve sıradan bir yanıt vermektedir. Leandro ve Blanca'nın fazlasıyla idealize edilmiş dünyasında gerçek hayatın sıradan işlerinin yeri yoktur. Bu iki saf âşık gerçekten uzak bir aşkın kahramanıdırlar. Oyun boyunca Gonzalo bu ideal dünyayla gerçek dünya arasında bir köprü işlevi görerek, seyirciye izlenenin bir oyun olduğunu hatırlatmakta ve seyirciyi gerçek dünyaya çekmeye çalışmaktadır.

Gonzalo da, ilerleyen sahnelerde Leandro'nun Osmanlı ordusunun başına geçip adını İbrahim olarak değiştirmesinin ardından, adını Soliman (Süleyman) olarak değiştirmeye karar vermiştir. Bu ismi seçmesinin nedenini Blanca'ya “Kadınlar tarafından beğenilmek için (270)” diyerek ifade etmesi Sultan Süleyman'a ve onun haremine yapılan bir göndermedir. Sultan Süleyman'a duyulan gizli

¹¹⁹ “Abrázame, porque quiero
Que me pegues el valor
Que te dió el cielo.”

hayranlığın bir yansıması olan bu ifade ile Gonzalo insanoğlunun zaaflarından biri olan beğenilme arzusuna vurgu yapmaktadır.

Gonzalo oyunda diğer Hristiyan karakterlerin haberdar olmadığı Padişah'ın Blanca'ya olan tutkusunu bilen tek karakter olmasına karşın, efendisi Padişah'a verdiği sözden dolayı bu durumdan kimseye bahsetmemiştir. Oyunda Gonzalo zaafları olan bir karakter olmasına karşın Hristiyanlara has olduğu kabul edilen sadakatinden ödün vermeyerek, Hristiyanların sözlerine sonuna kadar sadık olduklarını göstermektedir.

Hristiyan karakterler ve Türk karakterler arasındaki ayırım sadece sadakat ve şehvet gibi kavramlarla belirlenmemiştir. Oyundaki Türk karakterlerden Amurates ve Zidan oyunun başında bir diyalogda “zalim” ve “tamahkâr” yapılarıyla karşımıza çıkmaktadırlar. Oyunun birinci perdesinde yüz Hristiyan kölenin zindandan kaçarken yakalanmaları üzerine kölelere nasıl bir ceza vereceklerini tartışan bu iki askerden Amurates Paşa'nın:

eğer yüzünün birden canını almak

zalimlik olmasaydı

kendi ellerimle alırdım (251)¹²⁰

şeklindeki sözleri oyunun Türklerin zalimliğine yapılan ilk atıftır. Amurates yüz köleyi öldürmenin zalimlik olduğunun farkındadır, ancak Zidan için bunun zalimlik olmasının bir önemi yoktur. Bu yüz köleden alacağı fidye parasını düşünen Amurates, Zidan ile konuşması boyunca çeşitli kereler kararını değiştirmiş ve

¹²⁰ “A no ser crueldad quitar
A todos ciento la vida,
Yo mismo se la quitara.”

sonunda kölelerden sadece birinin öldürülmesi emrini vermiştir. Bu fikirden de caymak üzereyken Zidan araya girmiştir:

AMURATES: Bekle.

ZIDAN: Lüzum yok beklemeye,

Zira düşünürsen daha,

hiçbiri gitmeyecek ölüme (251)¹²¹.

Oyunun hemen başında iki Türk arasında geçen bu diyalog daha başlangıçtan Türklerin zalimliğini ve açgözlülüğünü gözler önüne sermektedir. Oyunda Türklerin açgözlü insanlar olduklarına yapılan başka bir vurgu Zidan ve Leandro arasında geçen bir diyalogda görülmektedir. Leandro öldürülmeden önce, Zidan'ı yanına çağırarak memleketinde büyük zenginliklere sahip olduğunu ve esir düştüğünde yanında kıymetli mücevherler olduğunu, bunları sakladığını ve onları Zidan'a vereceğini söylediği bu konuşmada, Zidan, Amurates'in emrini yerine getirmek yerine Leandro'nun teklif ettiği mücevherleri almak için onu öldürmekten vazgeçmiştir. Bu diyalogdaki başka bir önemli nokta ise yine Türklerin sadakate yaklaşımını gözler önüne sermesidir; kendisine verilen emri, kıymetli taşlara sahip olmak için yerine getirmeyen Zidan böylece sözüne sadık kalmayarak yalancı ve saygısız bir tavır sergilemektedir. Aynı şekilde Mustafa'nın Blanca'yı hamamda gizlice seyretmeye giden efendisi Padişah'ı *ahlaksız ve korkak* (282) olarak nitelemesi de Türklerin efendilerine saygı duymadıklarını ima eden bir başka örnektir. Bu örnekler oyunda Leandro tarafından temsil edilen Hristiyanların

¹²¹ “AMURATES: Espera.
ZIDAN: No hay que espere,
Porque si lo piensas más
Del uno ninguno muere.”

efendilerine olan bağılılığını ve sadakatini yüceltirken, Türklerin efendilerine değer vermediklerini ve bir çıkar çatışması halinde efendilerine ihanet edebileceklerini ima etmektedir.

Oyunda Türklere karşı suçlamalarda bulunan karakterlerin başında Acem Şahı ve onun komutanı gelmektedir. Oyunda yer verilen Osmanlı – Acem çatışması, Acemler lehine bir seyir halindeyken Osmanlı topraklarına giren ve Osmanlı’yla yaptığı savaşı kazanan Şah’a, komutanı Selim’i “genç ve tecrübesiz, savaşa kadınlarla geliyor (265)” sözleriyle tarif etmiştir. Selim’in savaşa gözdesi Marbelia ile beraber gelmesi, bir “erkek işi” olan savaştan anlamadığının göstergesidir. Şahın buna cevabı ise “yumuşaklık kadınlara ve çiçeklere, kahramanlık ve dirayet ise erkeklere aittir (265)” şeklinde olmuştur. Şah, Selim’in erkeklere ait olan kahramanlık ve dirayet gibi özelliklere sahip olmadığını ifade ederek, onu aşağılamakta ve bu ikili savaş alanına kadınları getirmenin akıl dışı bir davranış olduğunu vurgulamaktadır. Osmanlı’nın yenilmesinin, “Türklerin hain kibirlerinin son buldu (269)” şeklinde ifade edilmesi, yine dönemin metinlerinde sıkça görülen Türklerin “kibirli” oldukları ifadesiyle örtüşmektedir.

Oyundaki dikkat çeken noktalardan bir başkası Sadrazamlık makamına getirilen Leandro’nun halkın davalarına bakması sırasında Padişah Selim’le yaptığı konuşmadır. Leandro’nun bu konuşmasında Avrupa’da davalarda kâtiplerin her şeyi kaydettiklerini söylemesine, Padişah’ın:

barbar değilim ben İbrahim;

Süleyman Peygamber de böyle yargıladı,

zira yazmaya kalkarsan her şeyi

şeklinde yanıtlaması Lope de Vega'nın da çağdaşı diğer yazarlar gibi Avrupa'yı medeniyetin merkezi olarak gördüğünü göstermekte, buna karşılık Osmanlı'nın bu medeniyetin dışında yer aldığını belirtmektedir.

Sonuç olarak, Lope de Vega'nın Türkleri konu alan en önemli eserlerinden biri olan bu oyunun merkezinde, Türklerin “yalancı” oldukları fikri bulunmaktadır. Ancak Lope'nin Türklerle ilgili yorumları sadece yalancılıkla sınırlı değildir. Oyun boyunca Türklere atfedilen özelliklerden tamahkârlığa, zalimliğe, kibre çeşitli kereler yer verilmesine karşın, asıl ağırlık Türklerin şehvet düşkünlüğüne ve akıl dışı davranışlarda bulunmalarına verilmiştir. Zayıf ve dengesiz bir yapıda olan Osmanlı Padişahı Selim ancak Leandro gibi iyi bir Hıristiyan asker sayesinde özlediği zaferleri kazanmıştır. Lope'nin bu oyunu ile seyirciye Osmanlı hakkında pek çok bilgi vermesine karşın, bu bilgiler tarihsel gerçekten uzak ve hayal ürünüdür. Tarihî gerçeklerden yola çıkılarak yazılan bu kurgusal metin, XVI. yüzyıl boyunca İspanyol yazarlar tarafından yaratılan Türk imgesinin bir tekrarı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak hayal ürünü bütün bu unsurlar bu eserin değerini düşürmemektedir, zira Lope şiir yeteneğini, tarihî olayları, özel bir şekilde yaratılmış oyun kahramanlarıyla harmanlayarak şaşırtıcı ve etkileyici bir oyun kurgulamayı başarmıştır.

¹²² “No soy bárbaro, Brahín:
Así juzgó Salomón,
Porque en escribiendo son
Todos los pleitos sin fin.”

SONUÇ

Lope de Vega'nın ulusal nitelikleri ön plana çıkaran tiyatro anlayışının temelinde seyircinin ilgisini çekecek konulara yer vermek bulunmaktadır. Oyunların okunmak için değil sahnelenmek için yazıldığına inanan Lope'ye göre seyirci tiyatronun hareket noktasıdır. Yazarların eserlerini verirken her zaman seyirciyi memnun etmeyi amaçlaması gerektiğini düşünen Lope'nin bu tavrı döneminde yanlış anlaşılmasına ve klasik kurallara eserlerinde yer vermediği için eleştirilmesine sebep olmuştur. Esasen Lope'nin tiyatrosunun özü çok karmaşık değildir; tiyatro da bütün diğer sanatlarda olduğu gibi çağın gereklerine ayak uydurmak zorundadır ve Lope'ye göre Antik dönem yazarlarının kurallarına bağlı kalmak sanatın bir gerekliliği değil tiyatronun gelişmesinin önüne engel koymaktır.

Lope İspanya'da tiyatroda başarılı olmak için tiyatrosunun içine İspanyol unsurları yerleştirmesi gerektiğini çok erken yaşta fark etmişti. Yazar kendi tiyatro görüşünü geliştirirken İspanyol tiyatrosundaki dinî motifleri konu alan *auto sacramentaller*lerinden ve komedi ağırlıklı bir alt tür olan *entremés*lerden hareket etmiştir. *Auto sacramentaller*in dinî niteliklerini, ahlakî ders verme gayelerini *entremés*in komedi unsurlarıyla harmanlayan Lope, *comedia nueva* adı verilen oyunlarında bunları İspanyol toplumunun gelenekleriyle birleştirmiştir. Böylece *comedia nueva* ahlakî ders verme, komik unsurlarla oyunu canlı tutma ve İspanyol toplumunun yansıtması olmak üzere üç ana ilke üzerine inşa edilmiştir.

Lope her ne kadar seyirciye görmek istediklerini göstermek gerektiğini savunsa da, idealleri olmayan bir yazar değildir. Oyunlarında halkın zaaflarına,

yaşadığı zorluklara ve soylu sınıfın gücünü kötüye kullanmasına da yer veren yazar, bu şekilde yaşadığı toplumun ahlakî değerlerini eleştirmiştir.

Lope'nin oyunları ideal bir dünya yaratmayı amaçlamakla birlikte gerçeklikten hiçbir zaman tam anlamıyla kopmamıştır. Oyunlarda her zaman seyirciyi gerçekliğe çeken karakterler ve unsurlar kullanılmıştır. Bu sebeple Lope'nin oyunlarında ideal bir düzen içinde gerçek dünyanın zaaflarıyla donatılmış karakterlerle karşılaşmaktadır. Lope'nin tarihsel *comedialarının* bir kısmında bu zaaflar Türk karakterler aracılığıyla seyirciye aktarılmıştır.

Lope Türklerle ilgili eserlerini gerçek olaylardan esinlenerek kaleme almış, ancak tarihî gerçekliğe bağlı kalmamıştır. Tarihi kendi hayal gücünde yeniden şekillendiren yazar için tarih, seyirciye ihtiyaç duyduğu duyguları yaşatmak için seçtiği bir araçtır. Bu sebeple Lope'ye göre tarihî gerçeklere bağlı kalmak hayal gücünü sınırlandırmak anlamına gelmektedir. Lope için Türk tehdidi/korkusu, seyircide öfke, dehşet ve merak uyandırmaktadır, bu duyguları tek bir karakterle hatta karakteri ayrıntıyla şekillendirmeye gerek duymadan sadece Türk olarak ifade etmek bile bazen yeterli olmuştur.

Lope'nin Türk karakterleri XVI. yüzyılda İspanya'da tarih yazarları tarafından yaratılan Türk imgesiyle aynı nitelikleri taşımaktadır. Konstantinopolis'in fethinden önce uzaktaki düşmanlar olarak görülen Türkler, bu kentin Türklerin eline geçmesinin ardından Avrupa için ciddi bir tehlike olarak kabul edilmişlerdir. İspanya'da yazılı metinlerde Türklerin bir "öteki" olarak ortaya çıkması Türk – İspanyol mücadelesinin yoğun bir şekilde yaşandığı XVI. yüzyıla tekabül etmektedir. Osmanlı ve İspanya imparatorluklarının en görkemli dönemlerini yaşadıkları bu

yüzyılda İspanyol yazarları Türkleri daha yakından tanımak amacıyla merak duydukları Türklerin geçmişini ele aldıkları eserler yazmaya başlamışlardır. Söz konusu dönemde gerek İspanya’da gerekse Avrupa’da Türkler Hristiyanlık için bir tehdit, bir “düşman” olarak yansıtılmıştır.

Viyana’ya kadar gelen Türklere karşı gelişen bu düşmanlığın temelinde Avrupa ile aralarındaki farklı dine mensubiyet bulunmaktadır. Dönemin metinlerinde Hristiyanlığın bir parçası olarak kabul edilen Avrupa devletleri “biz” olarak nitelendirilirken, Türkler neredeyse bütün Müslümanları kapsayacak şekilde Hristiyanlığın karşısına bir “düşman” olarak yerleştirilmişlerdir.

Kendinden önceki yazarlar gibi Türkleri Hristiyanlığın düşmanı olarak kabul eden Lope de Vega Türklerle ilgili bazı eserlerinin olay örgüsünde XVI. yüzyıl boyunca İspanya ve Osmanlı İmparatorluğu arasında yaşanan Akdeniz’deki hâkimiyet mücadelesine yer vermiştir. Ancak Lope bu hâkimiyet mücadelesini sadece İspanyolların kazandığı zaferler vesilesiyle ele almıştır; yazar *La Santa Liga* adlı eserinde İnebahtı Deniz Muharebesine, *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz* adlı eserinde İspanyolların İstanköy çıkarmasına, *Los Ponces de Barcelona* adlı eserinde Şarlken’in Tunus seferine yer vermiştir. Bu üç eser de İspanyolların Türklere karşı kazandığı bu zaferlerden yola çıkarak kurgulanmıştır.

Lope oyunlarında gerek İspanyol gerekse Türk tarihinden gerçek kişilere yer vermekten de kaçınmamıştır. Ancak Lope’nin bu tarihî karakterleri gerçeklikten uzak, yazarın dünya görüşü doğrultusunda yaratılmış kişilerdir. Fazlaca idealize edilmiş İspanyol karakterlerin karşısına yerleştirilen Kılıç Ali Paşa, Barbaros Hayreddin Paşa, Müezzinzade Ali Paşa, Piyale Paşa gibi Türk karakterler tarihî

gerçeklikten kopuk bir fantezinin ürünleridir. İnebahtı Deniz Muharebesinden sonra kaptanıderyalığa getirilen Kılıç Ali Paşa, Lope'nin *La Santa Liga* adlı eserinde Hristiyan olmaya karar vermiştir, öte yandan *Los Ponces de Barcelona*'da Barbaros Hayreddin aşırı şişmanlığından bir Hristiyan köle sayesinde kurtulmuştur.

Lope'nin oyunlarında çizdiği Türk karakterler, Katolik değerlerin karşısında bir “öteki” olarak kurgulanmışlardır. Hükümdar olmanın gereklerini unutmuş, zevke sefaya dalmış Osmanlı padişahları, kıskançlık ve intikam duygularıyla hareket eden Türk cariyeler, sadakatten uzak Türk askerler Lope'nin eserlerinde öne çıkan başlıca Türk karakterlerdir. Bunların yanında bazı Türk karakterlerin iyi ahlaklı ve merhametli olarak çizilmelerinin nedeni onların asıllarının Hristiyan olduklarını vurgulamak içindir; Türkler arasında da iyi nitelikli, erdemli insanlar vardır, ancak bunlar her zaman Hristiyan kökenlere sahip, sonradan Müslüman olmuş karakterlerdir. Bu sebeple Hristiyan erdemlerini korumaya devam etmişler, ancak Türk gelenek ve göreneklerinde büyümüş olmaları sebebiyle çeşitli zaafılara sahip olmuşlardır.

Lope'nin Türkleri bu şekilde yansıtmada XVI. yüzyılda İspanyol tarih yazarları tarafından oluşturulmuş Türk imgesinin önemi büyüktür. Katolik İspanya'nın karşısına Hristiyanlığın baş düşmanı olarak yerleştirilen Türkler Rönesans dönemi metinlerinde çoğunlukla olumsuz yönleriyle ön plana çıkarılmıştır. XVI. yüzyıl metinlerinden hareketle özellikle Barok dönemde İspanyol tiyatrosunda sıklıkla yer verilen Türk karakterler, seyircilere Türk tehdidini hatırlatmakla kalmamış, kendi kimliklerinin inşası sürecinde de dolaylı bir rol üstlenmişlerdir.

Lope bilinçli bir şekilde İspanyol kimliğinin oluşturulması amacı gütmemiş olmasına karşın, yazarın bu kimliğin inşasına katkıda bulunduğu göz ardı edilmemelidir. Rönesans dönemi yazarları gibi, tarihçilerin de Ortaçağ'da yaşamış İspanyol kahramanlarına gereken ilgiyi göstermediğini düşünen Lope de Vega, bu amaçla sözlü gelenekten miras kalan Bernardo del Carpio gibi kahramanların hikayelerini yeniden kaleme almayı tercih etmiş, Katolik Hükümdarlarla ilgili övgü dolu eserler yazmıştır. Seyircinin beklentilerini ve hassasiyetlerini dikkate alarak yazdığı oyunlarında Lope, geçmişi bir araç olarak kullanarak, evrensel gerçeği yansıtmayı amaçlamıştır.

Eserlerde Hristiyanların temsil ettiği başkahramanlar her zaman sadık, cesur, şerefli ve cömert olarak yansıtılmışlardır. İdeal bir erkekte olması gereken bütün niteliklere sahip olan başkahramanın sosyal statüsünün hiçbir önemi yoktur, basit bir köylü ya da zengin bir soylu veya sonradan servet yapmış ünlü bir asker de olsa başkahramanın nitelikleri hep aynıdır. Ana olay örgüsü içinde aşk her zaman başkahramanın eylemlerinin nedenidir, aşkla birlikte namus, kıskançlık ve esaret gibi motifler kullanılarak oyunlarda dramatik etki arttırılmıştır. Oyunların eylem ağırlıklı bir yapıda olması karakter çeşitliliğinin kısıtlanmasına sebep olmuştur. Bu çalışmada incelenen oyunlardaki başkahraman bir önceki ya da sonraki oyundaki başkahramanla neredeyse aynı özelliklere sahiptir.

Lope, *Arte nuevo de hacer comedias*'da savunduğu ilkeler doğrultusunda Türklerle ilgili eserlerinde de oyunun ilk perdesine olayı yerleştirmiştir, birinci perdede karakterleri tanıyan seyircinin, ikinci perdede oyunun kahramanlarının içine girdiği labirenti üçüncü perdenin sonlarına kadar heyecan içinde takip etmesi gerekmektedir. Lope seyircinin merakını sürekli canlı tutmak için oyunun ana olay

örgüsüne çeşitli yan öyküler yerleştirmiştir. Bu yan öykülerin her birinin ana olay örgüsüne mutlaka katkıda bulunması gerektiğini düşünen Lope, ana olay örgüsünde bir anlam ifade etmeyecek hiçbir unsuru oyunlarına dâhil etmemiştir. Sürekli bir neden – sonuç ilişkisi içinde devam eden ana olay örgüsü *Lo que hay que fiar del mundo* dışında hep mutlu sonla bitirilmiştir.

Öte yandan *La Santa Liga* ve *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz* adlı eserleri Lope'nin *romancero* geleneğinin etkisiyle kaleme aldığı eserlerdir. Özellikle *La Santa Liga*'nın ikinci perdesinde mutlu sonla biten aşk öyküsünün ardından üçüncü perde bir kahramanlık destanı gibi kaleme alınmıştır. Bu oyun Lope'nin *Arte nuevo de hacer comedias*'da savunduğu bütünlük ilkesinden yoksunmuş gibi görünmesine karşın, oyunun başından itibaren Lope, çeşitli sahnelerde Türklere karşı Kutsal İttifakın kurulması için çaba harcayan Papalık yetkililerini ve ünlü askerlerin diyaloglarına yer vermiştir. Her ne kadar oyunun ana olay örgüsü bir aşk öyküsü olarak belirse de, esasen bu bir yan öyküdür. Oyunun ilk iki perdesi Kıbrıs'ın fethi sürecinde Kutsal İttifak'ın oluşturulmaya çalışılması üzerine kurulmuş ve üçüncü perdede söz konusu birliğin oluşturulmasının ardından Türklerin yenilmesiyle sonuçlanan İnebahtı Deniz Muharebesi mümkün olduğunca göz kamaştırıcı bir biçimde anlatılmıştır. Aynı şekilde *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*'da da İstanköy seferine çıkan Santa Cruz markisinin öyküsü oyunun ana olay örgüsünü oluşturmaktadır, iki âşığın esaretten kurtulması aslında oyuna seyircilerin beklentisini karşılamak için eklenmiş bir yan öyküdür.

Lope de Vega döneminde *corral* adı verilen tiyatro mekânlarının yayılması, tiyatronun çok sayıda insana ulaşmasına neden olmuştur. Oyunu izleyenlerin kulaktan kulağa yayılması sonucunda yapılan propaganda sayesinde Lope kısa

sürede büyük bir üne kavuşmuş ve neredeyse bir halk kahramanına dönüşmüştür. Bu sebeple Lope'nin dönem insanı üzerindeki etkisini yadsımak mümkün değildir. Lope'nin halk tarafından sevilmesinin ve kabul görmesinin nedeni halkın beğendiği konularda oyunlar kaleme almış olmasıdır. Sıradan halkla soylu sınıf arasındaki sınırları ortadan kaldıran Lope de Vega'ya göre hangi sınıftan olursa olsun her insanın sevdiği insanla evlenmeye ve gerektiğinde şerefini korumaya hakkı vardır. Lope, *Los Ponces de Barcelona* adlı eserinde aşkın sınıf tanımayan yapısına yer verirken geleneklerin katı kurallarına karşı yapılan mücadelenin altını çizmiştir.

Lope'nin, çalışmamızda incelediğimiz yedi oyununda da karşılaşılan kıskançlık motifi sevilen kişiye duyulan kıskançlık ve oyun kahramanlarından birine, genellikle Türklerce Hristiyan başkahramana karşı beslenen haset olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Lope kıskançlığın insanı tüketen yapısını eserlerinde gözler önüne sererek, seyirciye bir ahlak dersi vermeyi amaçlamıştır. Ancak Lope'nin eserlerinde ele aldığı kıskançlığın boyutları da karakterlerin yapısına göre değişiklik göstermektedir. Hristiyan karakterler arasındaki kıskançlık iki sevgili arasında bir “nazlanma” gibi temsil edilirken, Müslüman karakterlerin özellikle Hristiyan başkahramana duydukları kıskançlık bu karakterlerin ölmelerini arzulamalarına neden olacak kadar şiddetlidir.

Eserlerde karşılaşılan bir başka motif olan sadakat, Hristiyan karakterler tarafından temsil edilmiştir. Eserlerde sadakat kavramı iki boyutta ele alınmıştır. Sevgiliye duyulan sadakat ve efendiye duyulan sadakat olarak karşılaşılan bu kavram gerek başkahramanın gerekse onun sevgilisinin temel özelliklerinden biridir. Efendiye duyulan sadakat ise, Ortaçağ kahramanlarına has bir sadakat olarak ortaya çıkmaktadır. Müslüman/Türk efendiye duyulan bu sadakatle özellikle *La Doncella*

Teodor ve *Lo que hay que fiar del mundo* adlı oyunlarda karşılaşılmaktadır. Her iki oyunda da Osmanlı Sultanı ile Acem Şahı arasındaki mücadele sadık İspanyol köleler tarafından sona erdirilmiştir. *La Doncella Teodor*'da Acem Şahına barış anlaşması yapmak üzere gönderilen oyunun başkahraman Felix ve *Lo que hay que fiar del mundo*'da Acem Şahı'na karşı savaşı Leandro, Müslüman ve Türk olan efendileri Osmanlı Padişahı Selim'e ihanet etmemiş aksine onun üstünlük sağlaması için mücadele etmişlerdir.

Lope'nin incelenen eserlerinde karşılaşılan Osmanlı Padişahı daima Sultan Selim olarak adlandırılmasına karşın esasen bütün Osmanlı Padişahlarının bir temsilcisi olarak yansıtılmıştır. Lope'nin Sultan Selim'i hükümdar olmanın gerektirdiği sorumlulukları unutmuş, onun yerine zevke sefaya ve en önemlisi gönül işlerine dalmıştır. Hükümdarlığının devam etmesi için gerekli basiretten ve dirayetten yoksun olarak temsil edilen Hristiyanlığın baş düşmanı bu padişah figürünün küstahlığı kendi başarılarından değil, atalarının kazandığı zaferlerden kaynaklanmaktadır. Lope oyunlarında Türklerin başarılarının arkasında her zaman Hristiyan karakterlerin olduğu izlenimi uyandırmak için çeşitli yollar denemiştir: *La Santa Liga*'da Kıbrıs'ın fethinde önemli rol oynayan Kılıç Ali Paşa'nın Hristiyan kökenlerine oyunda atıf yapılması ve bu karakterin sonradan Müslümanlıktan Hristiyanlığa dönmesi, *Ello dirá*'da ve *Lo que hay que fiar del mundo*'da İran'la olan husumete Hristiyan kölelerin son vermesi gibi örneklerle karşılaşmak mümkündür.

Sultan Selim'in dışında karşılaşılan bir diğer Osmanlı hükümdarı ise *El Otomano famoso*'nun başkahramanı Otomán'dır. Lope, Osmanlının kuruluş hikâyesini yeniden kurguladığı bu eserinde Otomán'ın çeşitli oyunlarla hükümdar

olmasına uzanan öyküsünü ele almıştır. Tarihî gerçeklerden tamamen kopuk olan bu oyundaki Otomán karakteri yine zaaflarıyla ön plana çıkarken, bir hükümdarın sahip olması gereken niteliklerden de yoksundur. Ancak Lope yine de bu karakteri Sultan Selim karakteri kadar kötü yansıtmamıştır. Oyunun sonunda adil ve merhametli bir karaktere bürünen bu hükümdar Lope'nin oyunlarında karşılaşılan Kral figürüyle de bir anlamda örtüşmüştür.

Kronolojik olarak bakıldığında *El Otomano famoso* ile başlayan Lope'nin Türklerle ilgili oyunlarındaki Türk Sultanları zalimlikten zorbalığa doğru bir seyir izlemişlerdir. *El Otomano famoso*'da karısının saraydaki hizmetçilerden biriyle gönül ilişkisi olduğunu öğrenen Otomán, saraydaki bütün hizmetçileri hadım ettirmiş, ancak kimsenin öldürülmesine karar vermemiştir. Lope'nin sonraki yıllarda kaleme aldığı oyunlarda Sultan her zaman şehvet düşkünü ve daha zalim olarak temsil edilmiştir. Lope'nin Türklerle ilgili son önemli oyunu olan *Lo que hay que fiar del mundo*'da Sultan, kölesi Leandro'nun karısına sahip olabilmek için Leandro'nun kafasını kendi elleriyle kesmiştir.

XVI. yüzyıl yazarları tarafından ele alınan kardeş katli mevzusuna Lope de *Ello dirá* adlı oyununda yer vermiş, Osmanlı'nın zalimliğini bu kez de Müslüman karakterlerin ağzından vurgulamıştır. Yine aynı dönem yazarlarının sıklıkla vurguladıkları yalancılık ve akıl dışı davranışlarda bulunma Lope'nin Türk karakterlerinin büyük bir çoğunluğunda gözlenmiştir: *Lo que hay que fiar del mundo*'da kendisine zarar vermeyeceğini söylediği Leandro'nun kafasını kesen Sultan, *El Otomano famoso*'da hileyle bir bulmacayı çözüp Prenses'le evlenen Otomán, *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*'da aşık olduğu köle kadını

bedelsiz haremine katan Aradin'in bu eylemleri hep çeşitli entrikalarla amaca ulaşmak için her yol mubahtır görüşünün yansımalarıdır.

Lope, Türk karakterlerin karşısında yer verdiği Hristiyan karakterlere de çeşitli oyunlarında bir takım zaaflar vermekten çekinmemiştir. *Ello dirá*'da şüpheyile hareket eden başkahramanlar, *Los Ponces de Barcelona*'da geleneğe isyan edip, sonradan geleneğin savunucusu haline dönüşen Lucrecia, *Lo que hay que fiar del mundo*'da Türk geleneklerine ayak uydurmakla suçlanan Leandro bu karakterlerin başında yer almaktadırlar.

Lope yaşadığı dönemde savaşın sınıf atlamada nasıl bir rol üstlendiğini de *Los Ponces de Barcelona* adlı eserinde ortaya koymuştur. Askerlik sınıf atlamanın hem en kolay hem de en zor yolu olarak belirirken, Türklere karşı yapılan savaş da zenginliklere ulaşmak için bir araç olarak temsil edilmiştir. Türklerin zenginliklerinin altını çizen bu yaklaşımla Lope, Türk hâkimiyetinde olan bütün toprakların sınırsız bir zenginliğe ve çeşitli mücevherlere sahip olduğu gibi gerçekten uzak bir görüşü yansıtarak Batılılar tarafından oluşturulan Türk imgesini yinelemiştir.

Batı'nın, Doğu'nun mistik havasına dair algısına da oyunlarında yer veren yazar *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*'da bir büyücü vasıtasıyla, *Los Ponces de Barcelona*'da ise Doğu'daki gizemli tedaviler ve bitkilerle bu yaklaşıma atıfta bulunmuştur. Büyü, gizemli iyileştirme gücüne sahip bitkiler, çeşitli karışımlarla elde edilen tedaviler de Doğu'nun Batı'dan ayrıldığı ve yanlış yansıtıldığı unsurlardır.

Kısaca özetlemek gerekirse, Lope de Vega Türklerle ilgili eserlerinde derinliği olan karakterler yaratmaktansa, “kavramsal bir Türk” karakteri yaratmıştır.

Bu “Kavramsal Türk” bütün Türkleri kapsayacak şekilde kurgulanmış ve zayıf ahlaklı, bencil, kibirli ve şehvet düşkünü olarak temsil edilmiştir. Hristiyan karakterlerin karşısına bir “öteki” olarak yerleştirilen “Kavramsal Türk” yazarın hayal gücünde yaratılmış, gerçeklikle ilgisi olmayan yapısına karşın tarihî gerçeklikten isimler seçilerek seyircide bir gerçeklik algısı yaratılmaya çalışılmıştır.

İspanya’da ulusal tiyatronun kurucusu olan Lope de Vega’nın Türklerle ilgili eserleri geçmişe odaklanarak onu olduğu gibi anlatmak yerine, geçmişi seyircinin hayalinde yaratmasına izin vermiş ve yeniden şekillendirmiştir. Ulusal ideallerle bağlantılı bir şekilde kaleme alınan bu eserler, seyirciye geçmişten bugüne nasıl geldiğini gösterme amacı güderken, Türk korkusunun unutulmaması gerektiğini de hatırlatmıştır. Lope, Türklere karşı kazanılan zaferlerden yola çıkarak kurguladığı eserlerinde Türkleri Hristiyan değerlerinin karşısında konumlandırarak bu zaferleri yüceltirken, her türlü erdemden yoksun olarak temsil edilen Türklerin “erdemli” Hristiyanlar karşısında yenilmeye mahkûm olduklarını vurgulamayı amaçlamıştır.

KAYNAKÇA

ÁLVAREZ JUNCO, José (2001). *Mater dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*.

Madrid: Taurus.

ANDERSON, Benedict (2009). *Hayali Cemaatler*. Çev. İskender Savaşır. İstanbul:

Metis.

ANDRACHUK, G.P. “The auto sacramental and the Reformation”, *Journal of Hispanic Philology*, 10, 1985, 7-38.

ARCO Y GARAY, Ricardo del (1920). “Misterios, autos sacramentales y otras fiestas en la catedral de Huesca”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 41, 263-74.

ARIK, Feda Şamil (1997). “Osmanlılarda Kadılık Müessesesi 1”, *OTAM(Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi)*. Sayı:8. Ankara.

ARIKAN, Muzaffer (1965). “XIV-XVI. asırlarda Türk-İspanyol Münasebetlerine Toplu Bir Bakış” *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Dergisi*. Cilt: 23. Sayı: 3.4: 239-259.

ARİSTOTELES (1998). *Poetika*. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi

ASENSIO, Eugenio (1971). *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quinoñes Benavente con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*. Madrid: Gredos.

ASSMAN, Jan (2001) *Kültürel Bellek. Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. Çev. Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı.

AUBRUN, Charles A. (1981). “Las Mil y Ochecientas Comedias de Lope”. *Lope de Vega y Los Orígenes del Teatro Español*. Madrid: EDI-6. 27-36.

BATAILLON, Marcel (1956) “Andrés Laguna, auteur de Viaje de Turquía”, BH, LVIII, 2.

BRAUDEL, Fernand (1994). *II. Felipe döneminde Akdeniz ve Akdeniz Dünyası 2*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

BUNES IBARRA, Miguel A. de (1989). *La imagen de los musulmanes y del Norte de África en la España de los siglos XVI y XVII: Los caracteres de una hostilidad*. Madrid: CSIC.

----- (1992). “La conquista turca de Bizancio según los cronistas europeos de los siglos XVI y XVII” *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, 13. (89-102)

http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/e/erytheia/numero_13_1992/la_conquista_turca_de_bizancio_segun_los_cronistas_europeos_de_los_siglos_xvi_y_xvii [21.7.2013]

----- (2006). “Modern Çağın İspanyol Tutsak Anlatılarında İstanbul” *İspanya – Türkiye 16. Yüzyıldan 21. Yüzyıla Rekabet ve Dostluk*. İstanbul: Kitap Yayınevi

BUSBECQ, Ogier Ghislain de (2013). *Türk Mektupları, Kanuni döneminde Avrupalı bir elçinin gözlemleri (1555-1560)*. Çev. Derin Türkömer. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

CARIM, Fuad (1962). *Cezayir’de Türkler*. İstanbul: Sanat Basımevi.

CARLSON, Marvin (2007). *Tiyatro Teorileri: Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme*. Çev. Eren Buğlalılar; Barış Yıldırım. Ankara: De Ki.

CASE, Thomas E. (1993) *Lope and Islam: Islamic Personages in his Comedias*. Newark: Juan de la Cuesta.

CILVETI, Angel L.; ARELLANO, Ignacio (1994). *Bibliografía crítica para el estudio del auto sacramental*. Kassel: Edition Reichenberger.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1990) “El Juez de los divorcios”. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar: 660-665

-----, (1996). *La Mancha’lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote*. Çev. Roza Hakmen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

-----.(2004) “Cömert Aşık” *Örnek Alınacak Hikayeler*. Çev. Adnan Özer; Necmi İmran. İstanbul: Kekeme Yayıncılık: 103-156.

-----, (2005). “Ocho Comedias y Ocho Entremeses nuevos nunca representados 1615 Prólogo al lector” (Sahnelenmemiş Sekiz Yeni Komedy ve Sekiz Ara-Oyun 1615 Okura Önsöz) Çev. Mukadder Yayıcioğlu. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*. Sayı: 6.

<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iutiyatro/article/view/1023016156> [21.3.2014]

-----, (2007) *Oviedolu Katalina Sultan* Çev. Ertuğrul Önalp Ankara: Mevsimsiz.

CONNOR (SWIETLICKI), Catherine (1993). “La sexualidad, el ‘orientalismo’ cervantino y el caso de La gran sultana”. *Actas del Tercer Congreso de Hispanistas de Asia*. Tokyo: Asociacion Asiatica de Hispanistas: 512-18.

CUART MONER, Baltasar (2004). “La larga marcha hacia las historias de España en el siglo XVI”. *La construcción de las historias de España*. Koor. Ricardo García García. Madrid: Marcial Pons: 45-126.

DAĞCI, Şamil (2000). “İslam Aile Hukukunda Evlenme Engelleri- II (Geçici Evlenme Engelleri)”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. Cilt 41. Ankara

DÍAZ TANCO, Vasco (1547). *Palinodia, de la nepahanda y fiera nación de los Turcos, y de su engañoso arte del cruel modo de guerrear: y de los imperios, reynos, y provincias que ban sujetando, poseen con inquieta ferocidad*.
http://venus.unive.it/piotto/francese/palinodia/palinodia_de_los_turcos.pdf

[12.7.2013]

DIEZ BORQUE, José María (1988). *El teatro en el siglo XVII. Historia crítica de la Literatura Hispánica 9*. Madrid:Taurus.

DONNELL, Sidney (2003). *Feminizing the Enemy: Imperial Spain, Transvestite Drama and the Crisis of Masculinity*. Lewisburg, PA: Bucknell Univesity Press.

FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo (2007). *Materia de España. Cultura política e identidad en la España moderna*. Madrid: Marcial Pons.

FERNÁNDEZ LANZA, Fernando (2008). “Habsburg – Osmanlı Rekabeti Bağlamında 16. Yüzyılda İspanya’da Türk İmaji”. *Dünyada Türk İmgesi*. İstanbul: Kitap Yayınevi. 87-108

FERRER VALLS, Teresa (2012). “Lope y la creación de héroes contemporáneos: La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba y La nueva victoria del marqués de Santa Cruz”. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*. XVIII, 40-62.

FRIEDMAN, Edward H. (1981). *The Unifying Concept: Approaches to the Structure of Cervantes' Comedias*. York SC: Spanish Literature Publication Company.

GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (1993). *Las Culturas del Siglo de Oro*. Madrid: Historia16.

GARCÍA de CORTÁZAR, Fernando; GONZÁLEZ VESGA José (1995). *Breve Historia de España*. Barcelona: Alianza.

GARCÍA de SOLALINDE, Antonio. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viaje-de-turquia--0/html/000423ea-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html

GARCÍA GARCÍA, Bernardo (1999). *El ocio en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Akal.

GILMAN, Stephen (1981). “Lope, dramaturgo de la historia” *Lope de Vega y Los Orígenes del Teatro Español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6. 19-26.

HAMILTON, E.J.(1934) *American Treasure and the Price Revolution in Spain, 1501-1650*. Cambridge, MA: Harvard University Press

HOBSBAWM, Eric (1954) “The General Crisis of the European Economy in the 17th Century”. *Past&Present*. No: 5: 33-53. <http://www.jstor.org/stable/649822> [21.5.2014].

İNALCIK, Halil (2009). *Devlet-i ‘Aliyye Osmanlı İmparatorluğu üzerine Araştırmalar – I*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

JORGA, Nicholae (2008). *Kanuni ve Dönemi: Yenilmez Türk*. Çev. Nilüfer Epçeli. İstanbul:Yeditepe Yayınevi.

KAMEN, Henry (2008). *Imagining Spain: Historical Myth & National Identity*. New Haven, CT: Yale University Press.

KAMEN, Henry (2011). *La Inquisición Española. Una revisión histórica (3ª edición)*. Barcelona: Crítica.

KIDD, Michael (2004). “Introduction” *Life is a dream*. Pedro Calderón de la Barca. University of Colorado Press. <http://www.upcolorado.com/excerpts/9780870818059.pdf> [21.5.2013]

KUMRULAR, Özlem (2006). “V. Carlos’un Türkiye’deki İstihabarât Kaynakları”. *İspanya – Türkiye, 16. Yüzyıldan 21. Yüzyıla Rekabet ve Dostluk*. İstanbul: Kitap Yayınevi. S. 63-98.

----- (2008). *Avrupa’da Türk Düşmanlığının Kökeni. Türk Korkusu*. İstanbul: Doğan Kitap.

KULA, Onur Bilge (2011). *Batı Edebiyatında Oryantalizm- I*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

LACADENA, Esther (1980). *Nacionalismo y alegoría en la épica español del XVI: “La Angélica” de Barahona de Soto*. Zaragoza: Departamento de la literatura de la Universidad de Zaragoza.

LAGUNA, Andrés (1543). *Evropa Eaythntimwroymenh: hoc est Misere se discrucians, suamque calamitatem deplorans*

http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=x532075373

[20.2.2014]

LEWIS-SMITH, Paul (2002) *Cervantes como poeta del heroísmo: de la Numancia a La gran sultana*. http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_2_018.pdf

[23.4.2013]

LÓPEZ de GÓMARA, Francisco (1989). *Crónica de los Corsarios Barbarroja*. Madrid: Ediciones Polifemo,

MARAVALL, José Antonio (1975). *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.

----- (1998). *Antiguos y modernos: visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.

MARTÍNEZ MILLÁN, José (2009). *La Inquisición española*. Madrid: Alianza Editorial.

MAS, Albert (1967). *Les Turcs dans la Littérature Espagnole du Siècle d'Or*. 2 Cilt. Paris: Centre de Recherches Hispaniques.

McKENDRICK, Melveena (1989). *Theatre in Spain 1490-1700*. Cambridge: Cambridge University Press.

MESCALL, Angela Maria (2011). "Staging the Moor: Turks, Moriscos and Antichrists in Lope de Vega's *El Otomano famoso*" *Renaissance Drama*. New Series 39. USA: Northwestern University Press.

MEXIA, Pedro (1673). *Silva de Varia Lección*.
<https://archive.org/details/silvadevarialecc00mex> [12.3.2014]

MONCADA, Francisco de (1882). *Expedición de catalanes y aragoneses al Oriente*. Madrid: Librería, Imprenta y Biblioteca militar.

MONTESINOS, Jose F. (1968). "La Paradoja del Arte Nuevo" *Estudios sobre Lope de Vega*. Salamanca: Anaya: 1-20.

MUNTANER, Ramon (2000). *Chronicle*. Çev. Lady Goodenough. Cambridge: In parenthesis Publications.

OLEZA, Joan. (1997). "Del primer Lope al 'Arte Nuevo': estudio preliminar." *Peribañez y el comendador de Ocaña*. Lope de Vega. Ed. Donald McGrady. Barcelona: Critica: ix-lv.

ÖNALP, Ertuğrul (2009). *Türklerin Esiri Cervantes XVI. yüzyıl Akdeniz Dünyasından Bir Kesit*. Ankara: Tiyem Yayıncılık.

----- (1998). "La expedición española contra la isla de Gelves" *Historia* 16. Sayı: 345. İspanya. 6-15

----- (2005). "Memorias de Barbarroja". *Historia* 16. Sayı: 269. İspanya. 79-89.

PARKER, Alexander A. (1959). "An Approach to the Spanish Drama of Golden Age". *Tulane Drama Review* 4: 42-59.

PARKER, Mary (1998). Introduction: The Golden Age of Spanish Drama. *Spanish dramatists of the Golden Age: a bio-bibliographical sourcebook*. USA: Greenwood Press.

PEREZ – MAGALLON, Jesus (2003). "The Poetic and Dramatic Construction of Isabel la Catolica, Queen of Castile: Critical Essays. Ed. David A. Borouchoff. New York: Palgrave Macmillan. 195- 223.

PIDAL, Ramon Menendez (1958) "Lope de Vega, el Arte nuevo y la nueva biografia" *De Cervantes y Lope de Vega*. Madrid: Espasa Calpe (Asutral):69-143.

PIERA, Montserrat (1999) "Tirant lo Blanc: Rehistoricizing the 'Other' Conquista" *Tirant Lo Blanc: New Approaches*. Ed. Arthur Terry. London: Tamesis. 45-58.

RAHN PHILLIPS, Carla (2005). "Navies and the Mediterranean in the Early Modern Period" *Naval Strategy and Power in the Mediterranean: Past, Present and Future*. Ed. John B Hattendorf. New York: Frank Cass Publishers.

RESTON, James. Jr (2011). *Kanuni ve Şarlken. Avrupa uğruna Savaş 1520-1536*. Çev. Deniz Arslan. İstanbul: Timaş.

ROSALDO, Renato I., Jr(1978). “Lope as a Poet of History: History and Ritual in El testimonio vengado” *Perspectivasde la comedia. Coleccionde Ensayos sobre el teatro de Lope, G. De Castro, Calderón y otros.* Ed. Alva V. Ebersole. Colección de Siglo de Oro 6. Valencia: Estudios de Hispanofila: 9-32.

RUIZ RAMON, Francisco (2000) *Historia del Teatro Español. (Desde sus orígenes hasta 1900).* Madrid: Catedra.

RYJIK, Veronika (2011). *Lope de Vega en la Invención de Espana.* Woodbridge: Tamesis.

QUIÑONES BENAVENTE, Luis (1645). “Introduccion” *Jocoseria.* Madrid.

SAĞLAM, Tülin (2007). “Önsöz”. *Oviedolu Katalina Sultan.* Miguel de Cervantes. Ankara: Mevsimsiz.

SAHLINS, Peter (1989). *Boundaries: The Making of France and Spain in the Pyrennes.* Berkeley: University of California Press.

SAID, Edward W. (2004). *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları.* İstanbul: Metis.

SAMİH, Aziz (1936). *Şimali Afrika'da Türkler.* İstanbul: Gazete Matbaa Kütüphanesi.

SANDER, Oral (2009). *Siyasi Tarih: İlkçağlardan 1918'e.* Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

SCHILLING, Heinz (1995). “Confession and Political Identity in Europe at the Beginning of Modern Times (Fifteenth to Eighteenth Centuries)” *Religion and National Identity.* Ed. John Coleman ve Miklós Tomka. London: SCM Press.

SELLÉS – FERRANDO, Xavier (2006). “Türklerin I. Viyana Kuşatmasının İspanyol Edebiyatındaki Yankıları.” *Muhteşem Süleyman*. Ed. Ö. Kumrular İstanbul: Kitap Yayınevi

SERVANTIE, Alain (2008). “Batılıların Gözünde Türk İmajının Geçirdiği Değişimler” *Dünyada Türk İmgesi*. İstanbul: Kitap Yayınevi. 27-86

SOLA, Emilio (2006). “Sınır Tarihi ve Edebiyatı ” Çev. Peral Bayaz Çarum. *İspanya – Türkiye, 16. Yzyıldan 21. Yüzyıla Rekabet ve Dostluk*. Ed. Pablo Martin Asuero. İstanbul: Kitap Yayınevi. S. 63-98.

----- (2010) *Uchalí: El Calabrés Tiñoso, o el mito del corsario muladí en la frontera*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

ŞENER, Sevda (1998). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost

TEKİNDAG, Şehabettin (1970) “Bayezid’in Ölümü Meselesi” *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi*. Sayı 24. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.

TICKNOR, George (1849). *History of Spanish Literature*. New York: Harper & Brothers.

TOLEDO, Paulino (2006). “Osmanlı- İspanyol İmparatorlukların Dünya İmparatorluğu Fikri, 16. Yüzyıl”. *İspanya – Türkiye 16. Yüzyıldan 21. Yüzyıla Rekabet ve Dostluk*. Ed. Pablo Martin Asuero. İstanbul: Kitap Yayınevi.

TORO-GARLAND, Fernando de (1981). “El entremés como origen de la comedia nueva según Lope. *Lope de Vega y Los Orígenes del Teatro Español*. Madrid: EDI-6. 103-110.

UBIETO, Antonio; REGLA, Juan; JOVER, Jose Maria; SECO, Carlos (1969). *Introducción a la Historia de España*. Barcelona: Editorial Teide.

VARGAS LLOSA, Mario (2006). “Carta de Batalla por Tirant lo Blanc” *Tirant lo Blanc*. Joanat Martorell; Martí Joan de Galba. España: Alianza Editorial:21-47.

VATIN, Nicolas (2004). *Rodos Şövalyeleri ve Osmanlılar : Doğu Akdeniz'de savaş, diplomasi ve korsanlık, 1480-1522*. Çev. Tülin Altınova. İstanbul : Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

VEGA CARPIO, Felix Lope de (1913). “La doncella Teodor” *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Comedias novelescas*. C. XIV. Madrid: Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadenevra»: 135-178.

----- (1918). “Ello dirá” *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición) Obras Dramáticas*. C. V. Madrid: Tip. de la «Revista de Arch. Bibl y Museos» : 38-75.

----- (1930). “Lo que hay que fiar del mundo” *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición) Obras Dramáticas*. C. VII. Madrid: Tipografía de Archivos : 251-288.

----- (1930). “Los Ponces de Barcelona” *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición) Obras Dramáticas*. C. VIII. Madrid: Sucesores de Rivedenevra: 569-602.

----- (1913). “La doncella Teodor” *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Comedias novelescas*. C. XIV. Madrid: Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadenevra»: 135-178.

----- (1996) *El Otomano famoso*. Ed. Lola Beccaria. Barcelona: Altera.

----- (2002) “La nueva vitoria del Marqués de Santacruz” *Reproducción digital a partir de Parte veintecinco, perfeta y verdadera, de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio..., En Çaragoça, por la Viuda de Pedro Verges, a costa de Roberto Devport, 1647, ff. 183-230*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-nueva-vitoria-del-marqués-de-santacruz-tragicomedia--0/> [12.2. 2013].

----- (2011) *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* Ed. Evangelina Rodriguez. España: Edhasa (Castalia).

----- *La Santa Liga*. Ed. Miguel Renuncio Roba. España: The Association for Hispanic Classical Theater, Inc. <http://www.comedias.org/lope/SantaLiga.pdf> [3.11.2013].

VILAR, Pierre (1966). “Tiempo del Quijote” *Crecimiento y Desarrollo*. Barcelona: Ediciones Ariel.

VILLALÓN, Cristóbal de (1980). *Viaje de Turquía*. Madrid: Espasa Calpe.

VIVES, Luis Juan (1526). *Diálogo de Juan Luis Vives sobre las disensiones de Europa y la guerra contra los turcos*. <http://bv2.gva.es/es/corpus/unidad.cmd?idUnidad=10032&idCorpus=1> [12.2.2014].

WARDROPPER, Bruce W. (1983). “Temas y Problemas del Barroco Espanol” *Historia y Critica de la literatura espanola, Siglos de Oro: Barroco*. Barcelona: Editorial Critica.

WEBER de KURLAT, Frida (1981). “Elementos Tradicionales Pre-Lopescos en la Comedia de Lope de Vega”. *Lope de Vega y Los Origenes del Teatro Español*. Madrid: EDI-6. 37-60.

WEIMER, Christopher B. (2000) “Going to Extremes: Barthes, Lacan and Cervantes’ La gran Sultana”. *Gender, Identity and Representation in Spain’s Golden Age*. Ed. Anita K. Stoll; Dawn L. Smith London: Associated University Presses. 47-60.

WILLIAMS, Ann (2002). “Akdeniz Çatışması” *Kanuni ve Çağı. Yeniçağda Osmanlı Dünyası*. Ed. Metin Kunt, Christine Woodhead. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

YAYCIOĞLU, Mukadder (2010). “İspanyol Edebiyatında Antikahramanlar ve Kimlik (Eski Hristiyan/Yeni Hristiyan) Sorunsalı” *T.C. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü. III. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi 18- 20 Mart 2009*. Ed. Ali Gültekin. Eskişehir : Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Basımevi: 617-632.

----- (2011). “Akdeniz Canavarı Cervantes, La Gran Sultana ve “Osmanlı İspanyol” “Olmak ya da Olmamak” (Dramaturjik Çözümleme)” *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*.

Sayı

16

<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iutiyatro/article/view/1023011423/1023010684>

[12.10.2013].

YÜCEL, Yaşar (1987). *Muhteşem Türk Kanuni ile 46 yıl*. Ankara: Tarih Kurumu Basımevi.

ŽIŽEK, Slavoj (1996). “Müstehcen Efendi” Çev. Mustafa Yılmaz. *Toplum ve Bilim*. Sayı 70 Güz.

ŽIŽEK, Slavoj (2011). *Ahir Zamanlarda Yaşarken*. Çev. Erkan Ünal. İstanbul: Metis.

ŽIŽEK, Slavoj (2003). *Kırılğan Mutlak*. Çev. Mehmet Öznur. İstanbul: Encore.

ÖZET

XVI. yüzyıl boyunca yoğun bir şekilde yaşanan Osmanlı – İspanyol çatışmasından yola çıkan bu doktora çalışması Lope de Vega tiyatrosundaki Türk imgesine odaklanmaktadır. Eserlerinde İspanya'nın ulusal değerlerine ve geleneklerine geniş yer veren Lope de Vega, tarihsel olayları yeniden kurgulayarak kaleme aldığı tarihsel *comedialarında* ele aldığı Hristiyan-Müslüman çatışmasına eserlerinde Kuzey Afrika'daki Müslümanlar ve Türkler olmak üzere iki farklı düzlemde değinmiştir.

Bu çalışmada XVI. yüzyıl boyunca İspanyol yazarlar tarafından oluşturulan Türk imgesi ışığında İspanya'da Ulusal Tiyatro'nun kurucusu olarak kabul edilen Lope de Vega'nın tiyatrosunun özellikleri ele alınmış ve Türkleri konu alan oyunlarında kişilik özellikleriyle ön plana çıkan ve oyunun bütününde anlamlı bir yere sahip olan Türk karakterlerin bulunduğu yedi eserindeki Türk karakterler incelenmiştir.

Altın Çağ yazarlarının kendi tahayyüllerinde yarattıkları Türk imgesinin yansıması olan Lope de Vega'nın Türk karakterleri, Hristiyan – Müslüman çatışmasının merkezinde bir çeşit “öteki” olarak kurgulanmış ve bu şekilde Türklerin dönemin tiyatro seyircisinin belleğinde Hristiyan değerlerinin karşısında bir yer edinmelerine sebep olmuştur.

Anahtar Sözcükler: *Lope de Vega, İspanyol Altın Çağı, Türk imgesi*

ABSTRACT

This dissertation which starts off with the intense Ottoman-Spanish conflicts during the XVI. century, focuses on the Turkish image in the plays of Lope de Vega. In his reconstructed historical comedias, Lope de Vega extensively covers the subject of national values and traditions of Spain. He is considered to be the founder of the Spanish theater. In his plays, the conflicts between Christians and Muslims were addressed in two perspectives: North African Muslims and Turks.

In the light of Turkish image which is constructed by Spanish writers during the XVI. century, this dissertation deals with Turkish characters created by Lope de Vega as well as the characteristics of his plays. For this dissertation seven plays were studied which feature Turkish characters who have highlighted personality traits and significant roles on the whole play.

Lope de Vega's Turkish image, is a reflection of the imagination of Golden Age writers. It is constructed in contrast to the Christian values in the memory of the theatre audience of the period.

Keywords: *Lope de Vega, the Spanish Golden Age, Turkish image*