
TİYATRODA
ZAMAN/MEKAN
EDİTÖR: KEREM KARABOĞA
habitus
istanbul üniversitesi
kaldun taner
Tiyatro Uygulama ve
Araştırma Merkezi

Kitabın Adı: Tiyatroda Zaman/Mekan **Editör:** Kerem Karaboğa **Yazarlar:** Oğuz Arıcı, Ozan Ömer Akgül, Mehmet Kerem Özel, María Jesús Horta, Eylem Ejder, Metin Balay, Fatma Işık Tuğcu, Selda Kulluk Yerdelen, Naciye Aksoy, Selen Korad Birkiye, Gülşen Sayın, Arpine Mızıkyan Akfıçıcı, Melike Saba Akım, Ferdi Çetin, Hasibe Kalkan, Kostas Karasavvidis, Esra Dicle Başbuğ, Fakiye Özsoysal, Elif Candan, Nilgün Firidinoğlu
Yayın Hakları: © Habitus Yayıncılık, 2018
Kapak Tasarım: Ahmet Söğütlüoğlu **Sayfa Tasarım:** Murat Kaspar **Baskı ve Cilt:** Sena Ofset Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok No: 4 NB7-9-11 Topkapı - İstanbul Tel: 0212 613 03 21
Sertifika No: 12064 **ISBN:** 978-605-4630-66-0 **1. Baskı:** 2018, İstanbul
Habitus Yayıncılık Rek. Teks. Tur. Eğitim San. Tic. Ltd.Şti.: Kemankeş Mahallesi Mumhane Caddesi No: 39/39 Karaköy 34425 Beyoğlu - İstanbul Tel: 212 244 48 87
Sertifika No: 18067 **e-posta:** info@habituskitap.com **web:** www.habituskitap.com

habitus kitap

TİYATRODA ZAMAN/MEKAN

EDİTÖR: KEREM KARABOĞA



İÇİNDEKİLER

7 SUNUŞ

11 *POETİKA*'DA ZAMAN VE MEKAN DÜŞÜNCESİ
OĞUZ ARICI

35 'ÖTEKİ MEKAN' OLARAK TİYATRO
OZAN ÖMER AKGÜL

45 PERFORMATİF MİMARİ: TEATRAL YERİN MEKANSALLIĞI
MEHMET KEREM ÖZEL

62 SEVİL ALDATICISI VE TAŞTAN MİSAFİR OYUNUNDA DOĞAÜSTÜ MEKAN VE OYUNUN SAHNEDE OYNANMASI
MARÍA JESÚS HORTA

75 DAR ALANDA GENİŞ ZAMANLAR: IBSEN OYUNLARINDA YENİDEN CANLANDIRILAN GEÇMİŞ
EYLEM EJDER

94 BERTOLT BRECHT'İN YABANCILAŞTIRMA ETMENİNDE ZAMAN VE MEKAN KULLANIMI BİR ÖRNEK: KAFKAS TEBEŞİR DAİRESİ
METİN BALAY

105 JEAN GENET'NİN BALKON OYUNUNDA MEKAN-İKTİDAR İLİŞKİSİ
FATMA IŞIK TUĞCU

116 SIKIŞTIRILMIŞ MEKAN VE ZAMAN ANLAYIŞINI YANSITAN İKİ OYUN: ADA VE ÖRÜMCEK KADININ ÖPÜCÜĞÜ
SELDA KULLUK YERDELEN

135 HEINER MÜLLER'İN POSTDRAMATİK METİNLERİNDE ZAMAN VE MEKAN KULLANIMI
NACİYE AKSOY

166 TİYATRONUN KRONOS'U SCHIMMELPFENNIG'DEN BİLİNÇ-BİLİNDIŞI ARASINDA SAVRULAN BİR ZAMAN VE MEKAN ANLATISI: ARAP GECESİ
SELEN KORAD BİRKİYE

176 SIMON STEPHENS TİYATROSUNDA POSTDRAMATİK ZAMAN VE MEKAN ESTETİĞİ: PORNOGRAFİ
GÜLŞEN SAYIN

191 SARAH DANIELS'IN BESIDE HERSELF OYUNUNDA KADINLARI DRAMATİK MEKAN VE ZAMANDA TEMSİL AMACIYLA, METİNLERARASILIĞIN BİR STRATEJİ OLARAK KULLANIMI
ARPİNE MIZIKYAN AKFIÇICI

204 RICHARD FOREMAN TİYATROSU'NDA PERSPEKTİFSİZLİK: 'ŞİMDİ VE BURADA'NIN ONTOLOJİSİ
MELİKE SABA AKIM

226 ŞİİRİN ZAMANI VE MEKANI: STIFTERS DINGE (STIFTER'IN ŞEYLERİ)
FERDİ ÇETİN

237 *ÜÇ KIZ KARDEŞ*, *LÖ BAL ALMANYA* ve *İZ*'E MEKAN SOSYOLOJİSİYLE BAKMAK
HASİBE KALKAN

252 *REVMA* [1874]: YUNAN KOMEİDYLLİONU'NDA ASAL BİR ÖĞE OLARAK MEKAN
KOSTAS KARASAVVİDİS

268 ORHAN ASENA'NIN KANUNİ SULTAN SÜLEYMAN DÖRTLEMESİ'NDE İKTİDARIN ZAMAN-MEKAN TEMSİLLERİ
ESRA DİCLE BAŞBUĞ

287 TARİHE KARŞI, UNUTMAYA KARŞI BİR BİYOGRAFİK OYUN: FİKRET
FAKİYE ÖZSOYSAL

299 TİYATROMUZDA FEMİNİST OYUN YAZARLARININ ZAMAN VE MEKAN KULLANIMINA KARŞILAŞTIRMALI İKİ ÖRNEK: LENA, LEYLA VE DİĞERLERİ, İD-EGO VE SÜPER KAHRAMAN
ELİF CANDAN

329 ULUSAL BİRLİĞİN 'KUTSAL' MEKANI OLARAK TİYATRO
NİLGÜN FİRİDİNOĞLU

EK: ÇEVİRİ METİNLER

340 SARAH DANIELS' BESIDE HERSELF: THE INVERSION OF INTERTEXTS AS A STRATEGY TO REPRESENT WOMEN IN DRAMATIC PLACE AND TIME
ARPİNE MIZIKYAN AKFIÇICI

353 REVMA (1874): SPACE AS THE KEY ELEMENT OF THE GREEK KOMEIDYLLION
KOSTAS KARASAVVİDİS

SEVİL ALDATICISI VE TAŞTAN MİSAFİR OYUNUNDA DOĞAÜSTÜ MEKAN VE OYUNUN SAHNEDE OYNANMASI

MARÍA JESÚS HORTA
Yrd. Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
İspanyol Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Don Juan karakteri, yazarı olup olmadığı hakkında kesin bir bilgiye sahip olunmasa da, keşiş Gabriel Téllez'in (Tirso de Molina takma adıyla da tanınır) kaleme aldığı düşünülen *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* [*Sevil Aldatıcısı ve Taştan Misafir*] adlı eserde ilk kez bir edebiyat miti olarak ortaya çıkmıştır.[1] 1630'lara doğru ilk kez sahnelenen bu eser, sefih ve aldatıcı bir soyluyu başkahraman olarak gösteren ilk oyun değildi,[2] ancak evrensel edebiyatta bir karakter-tip'in takdis edilişi olarak görülür. Ancak, eserin başlığının da belirttiği gibi, eserde bir değil iki başkahraman olduğu unutulmaktadır. Don Juan'ın yanı sıra kumandan Don Gonzalo de Ulloa ya da diğer adıyla "taştan misafir" de bulunur. Gerçekte, eleştirmenler birinci kişiye ve onun maceralarına odaklanmaya alışmış olsalar da, yazar eserini farklı katmanlarda kurguladığı iki kutuplu bir şema olarak kaleme almıştır.[3] Bu şema özellikle son sahnelere yoğun bir biçimde yansımaktadır. Söz konusu katmanlardan biri "gerçek mekan-doğaüstü mekan" arasındaki bölünmedir ve bunlar iki farklı boyuta karşılık gelmektedirler: kutsal olmayan boyut ve kutsal boyut.[4] Eserin sonunda bu ikisi karşı karşıya gelirler ve ikincisi galip çıkar. Zaten XVII. yüzyıl İspanyası'nda Karşı Reform zamanında yazılmış bir metinde de başka bir sonuç olamazdı.

Eser birbirinden oldukça farklı iki bölümden meydana gelir. İlki birinci ve ikinci perdelerden oluşur. Burada macera ve aşkla dolu tipik bir "kılıç ve pelerin oyunları"[5] ile karşı karşıyayızdır. Don Juan sürdüğü gezgin yaşamında, her koşulda ve çok sayıdaki kadını kandırmakla kalmaz, geçerli toplumsal kuralları ve davranış (soyluluk) kurallarını da yerine getirmekten kaçınır. Bu bölümde kumandan kısa bir süre gözükür. Bir kraliyet danışmanını temsil etmekle birlikte (I, dizeler 741-921)[6] Don Juan'ın aldattığı kadınlardan birinin de babasıdır ve kızının onurunu korurken ölecektir (II, dizeler 1065-1636). İkinci bölüm, üçüncü perde, her ne kadar benzer bir yapıyla başlasa da, oyun yavaş yavaş farklı bir yöne doğru ilerler. Don Juan, günahlarından pişman olması ve örnek bir

1) Bkz. A. Rodríguez López-Vázquez, "Introducción", *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, atribuida a Tirso de Molina, Madrid, Cátedra, 2000; ve J. Mª. Ruano de la Haza, "La relación textual entre *El burlador de Sevilla y Tan largo me lo fiáis*", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009, (Çevrimiçi) http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/la-relacin-textual-entre-el-burlador-de-sevilla-y-tan-largo-me-lo-fiis-0/html/021d0584-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html

2) Rodríguez, *age.*, s. 45-55.

3) F. Ruiz Ramón, "*El burlador de Sevilla* y la dialéctica de la dualidad", Centro Virtual Cervantes, 1990, s. 905, (Çevrimiçi) http://www.cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso/_2_2_047.pdf

4) Ruiz, *age.*, s. 905.

5) Konusu aşk olan ve çağdaş ortamlarda olay örgüsü şehirlerde gelişen tiyatro eserleridir. Aynı zamanda somut özelliklere sahip bir grup karakter-tip de içerirler. Bkz. I. Arellano, *Covención y Recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, s. 39-42.

6) Eserden yapılan doğrudan alıntılar eserin Kaynakça'da yer alan baskısından gerçekleştirilmiştir.

beyefendiye dönüşmesi yönünde kendisine yöneltilen çok sayıdaki uyarıya kulak asmaz ve sefih yaşantısına devam eder. Hâlâ gençtir ve kendisinin daha çok zamanının olduğunu düşünür. Gezilerinden birinde bir kiliseye sığınır ve orada kumandanın mezarının olduğunu fark eder. Ölüm ve onun temsil ettiği karşısında büyük bir saygısızlık sergileyerek ölüyü akşam yemeğine davet eder (III, dizeler 2339-2369). Ve görünürde zararsız duran bu şakayla eser bir "aziz oyunu"na dönüşür ki, bu da dönemin İspanyol izleyicisi tarafından iyi bilinmekte olan tiyatronun alt türlerinden biridir.

Buradan itibaren bu iki karakter arasındaki ikili karşıtlık açıkça izlenir. Don Juan dünyevi olanın, bayağı olanın temsilidir ve kesin inançları yoktur. Öyle ki bu inançları da yansımaktadır (Ateist olmasa da, dinin anlık uygunluklara göre kabul edilecek ya da bırakılacak bir şey olduğu fikrindedir). Sadece şimdide yaşar; ne geçmişte yaptıklarını ne de geleceğin ona sunacaklarını düşünür. Tutkularıyla hareket eder ve tüm yaşamı bunları tatmin etmeye çalışmaktan ibarettir; ancak bunun için ne kadar çok çalışırsa kendini o kadar boşlukta hisseder ve onu aramakta ısrar eder. Bilir ki bu davranışı bir cezayı hakketmektedir, ancak kraldan gelebilecek cezadan korkmadığı gibi Tanrı'nın cezasının da çok uzaklarda olduğunu hisseder. Kısacası bu, özgür iradenin insanda ete kemiğe bürünüşüdür. Söz konusu irade Katolik mezhebine göre hareketlerini seçmekte özgür olan insanda bulunur. Bu aynı zamanda Trento Konsili'nin dinî inanç sisteminin ve dönemin İspanyası'nın temel konularından biridir. Ancak Don Juan, söz konusu özgürlüğü XVII. yüzyılın davranış kalıplarına göre kullanmaz.

Onun aksine, Taştan Misafir, yani Don Juan'ın akşam yemeğine katılacak olan ve kilisede gerçekleşecek ikinci bir yemekte onun celladı olacak kumandanın hayaleti, susturulamayan gerçeklerin, ilahi adaletin (III, dizeler 2876-2879 ve 2912-2913) ve kralın da üzerinde olan bir adaletin, yani diğer dünyanın temsilidir. Taştan Misafir için geçmiş ve gelecek cennete ya da cehenneme götüren yollar olduğu için, yani sonsuz kurtuluşa ya da mahkumiyete taşıdıkları için önem taşır. Don Gonzalo yaşamında Don Juan'ın önemsemediği ideal onurlu soylu modeli, ölümünün ardından da Don Juan'ın hatırlamak istemediği, Katolik mezhebinin buyruklarını

temsil ediyordu. Bu ikili karşıtlık izleyiciye açık bir öğreti vermeyi amaçlıyordu: Bu, insanın seçme özgürlüğü karşısında, uygun davranış biçimiyle hareket etme gereksiniminin duruyor olmasıydı. Bu da sadece hâkim olan toplumsal normların izlenmesiyle gerçekleşmiyor, aynı zamanda ilahi emirlere de uyulmasını gerektiriyordu. Bunu yapmayan herkes Don Juan ile aynı kaderi paylaşma riskini taşıyordu; bu kişi pişman olup günah çıkarmaya zaman bulamamışsa da kendini cehennemde bulması işten bile değildi.

Bu şekilde yazarın macera anlatımından nasıl da farklı bir hikayeye geçtiğini görürüz: hak ettiği ilahî cezayı hayalet bir aracı figür tarafından alacak olan sabıkalı bir yasa ihlalcisinin hikayesi.[7] Bir ölü figürü aracılığıyla intikam almak ya da adalet dağıtmak, soyluluk, sefih ve çifte davet gibi öğelerin İspanyol halkbiliminden alınmış olmasına rağmen bunlara pek çok farklı ülkede ve kültürde de rastlayabiliriz.[8] Bizi burada ilgilendiren ise bir hayaletin doğaüstü mekanı temsil etmek ve eserin güçleri arasında bir denge kurmak yönünde nasıl kullanıldığını görmektir.

Taştan Misafir ilahî bir araçtır, çünkü Don Juan'a ölümü tattıran olarak o gözükse de gerçekte ceza veren ve onu öldüren Tanrı'dır (III, dizeler 2807-2911). Böylelikle, misafir her iki mekan arasında bir 'aracı' olmaktan başka bir şey değildir. Final sahnesini ancak bu gözle izlediğimizde eserin 'aziz oyunları'yla ve heykel ya da resim gibi (özellikle tiyatroyla yakın ilişkisi olan bu ikincisi) Barok dönemde çok değer verilen diğer sanatsal temsil türleriyle olan ilişkisini anlayabiliriz.

'Aziz oyunları', XVI. ve XVII. yüzyıllarda öğretici-dinî bir amaç doğrultusunda bir azizin yaşamından bir kesiti ya da yaşamının tamamını anlatıyordu. Bunlarda çok miktarda dramatik ve mucizevi öğe yer alırdı (mucizeler, ortaya çıkışlar, göğe yükselişler) ve sahneye konmaları çeşitli makinelerin ve her türlü efektin kullanımını

7) Ruiz, *age.*, s. 908.

8) Rodríguez, *age.*, s. 51; A. Flurschütz da Cruz, "El personaje del Don Juan y su desenvolvimiento desde Tirso de Molina 1630 a José Zorrilla 1844", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, S. 45, 2010, s. 1-2; F. Márquez Villanueva, *Orígenes y elaboración de "El burlador de Sevilla*, Salamanca, Salamanca Üniversitesi Yay., 1996, s. 40-55.

gerektiriyordu. Pedagojik etkiye ulaşmayı sağlayacak her olanak değerlendiriliyordu, böylece tiyatroya ait tüm mekanın kullanılmasının yanı sıra (sahne altı bölümü de dahil olmak üzere, arka duvarda bulunan boşluklar ve perdeler), özel giysiler, dinî törenlere özgü işaretler, müzik, duman, görüntüler ve tablolar gibi öğeler de kullanılıyordu. Bu zengin sahneleme, tiyatroya ait tüm unsurların eksiksiz kullanımının en iyi örneklerinden birini oluşturuyordu[9] ve bunlar popüler avlu sahneleri [*corrales de comedias*] yerine saray oyunlarına daha da yakınlaşıyordu. Diğer taraftan, kutsal öğelerin temsili için makinelerin ve olağanüstü mekanizmaların kullanımı, onları Antik Yunan tragedyalarının doğrudan mirasçılarına dönüştürür.[10] Bu tiyatro alt türde İspanyol Barok döneminde çok modaydı; hem dinî otoriteleri memnun ediyordu (normalde herhangi bir gösteri karşısında güvensizlik taşırlardı) hem de halk arasında çok olumlu karşılanıyordu. Özellikle de okur-yazar olmayanlar tarafından hem taşıdığı dinî mesaj yönüyle *docere* hem de gösteriye dayalı yönüyle *delectare* olarak görülüyordu. Bu nedenle sayısız yazar bu türde eser kaleme aldı. Tirso de Molina ise bu alt türde gerçek bir uzmandı.[11]

Her zaman yukarıda temsil edilen ilahî dünyanın yanında (Tanrı, Meryem Ana ve azizlerle ilgili olarak), bu tür oyunlarda her zaman sahnenin alt bölümünde yer alan cehennemle ya da Şeytan'la karşılaşma ihtimali bulunuyordu. Sahnede görünen ve kaybolan kişilerin sahnenin zemininde bulunan bir kapaktan geçmesi gerekiyordu. Yükseltme makineleri ve farklı boşlukları ve perdeleriyle arka sahnenin en yüksek bölgesi gibi (ki dönemin İspanyol tiyatrosunda buna 'tanıtım alanı' [balcón de las apariencias] adı verilmekteydi), daha önce söz ettiğimiz zemindeki kapak da, her ne kadar farklı koşullarda olsalar da, doğaüstü dünya ile

9) Arellano, *age.*, s. 238-240.
10) Bunlarda Tanrılar uçma makineleriyle de ortaya çıkıyorlardı. Romalı yazarlar bunları daha sonraları *Deus ex machina* olarak adlandırmıştır. 'Tiyatro' sözcüğü hakkında Yunan etimolojisinde θέατρον ya da 'izleme yeri' kullanımlarıyla karşılaşılır. Bu kelimenin 'bakmak, görmek' anlamına gelen θεᾶσθαι'dan türetilmiş olduğunu hatırlamakta yarar var.
11) *Age.*, s. 240 ve 262.

iletişimin simgesel kapılarıydılar. Ve her iki 'kapı' arasında dünyevi dünyayı temsil eden sahne yer alıyordu.[12]

Azizleri canlandıran oyuncular görünüşleri ve olanaklarıyla kiliselerdeki ahşap mihraplardaki tasvirlere ve Barok döneminin dinî resimlerindeki ikonografiye çok benziyorlardı.[13] Bunun nedeni dönemin tüm Katolik imgelerinin Kilise[14] tarafından sıkı sınırlarla biçimlendirilmiş olmasıdır. Üstelik, Karşı Reform ortamında Protestan dünyasından ayrışmanın bir şekli olarak ve aynı zamanda politik-dinî bir propaganda oluşturmak için de bu imgelerin kullanılması ayrıca teşvik edilmiştir.[15] Diğer yanda, tiyatro ve resim dönemin entelektüellerinin ve yaratıcı insanlarının sıkça birbirine eşit gördükleri[16] iki sanat dalıydı. Ne de olsa her ikisi de öğrete-

12) Ortaçağ boyunca kiliselerde iki sembolik mekan ayrılıyordu: kilise korosunun balkonunda ya da kilisenin doğu tarafında (sunağın bulunduğu yerde) Cennet, kripta kapağında ya da kilisenin batı tarafında (giriş bölümünde) Cehennem temsil ediliyordu. Bkz. S. Sebastián, *Mensaje simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, Iconografía, Liturgia*, Madrid, Encuentro Yayınları, 1994, s. 93.
13) Arellano, *age.*, s. 241-244.
14) Trento Konsili'nin son oturumunda kutsal imgelerle ilgili olarak yayımladığı bir kararnameye göre (3 Aralık 1563).
15) F. Calvo Serraller, "El pincel y la palabra: una hermandad singular en el barroco español", A. E. Pérez Sánchez v. d., *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, Mondadori, 1991, s. 194-195.
16) Bunu yaparak Plutarkhos tarafından *(De gloria Atheniensium, III)* Keoslu Simonides'e yapılmış çok eski bir atıfı izlemektedirler. İlk kez Simonides "resmi sessiz şiir ve şiiri konuşan resim" olarak tanımlamıştır. Romalı şair Horacio daha sonra *Pison Ailesine Mektup* (dize 361) adlı eserinde *ut pictura poesis* [şiir resim gibidir] diyerek bu düşünceyi sürdürür. XVII. yüzyıl ortalarında İspanyol yazar Juan de Zabaleta'nın sözleriyle: "...çünkü oyunlar, ne gözler olmadan duyulur, ne kulaklar olmadan görülür" (*El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, Madrid, Cuevas García, 1654, s. 322).

rek ve zevk vererek ikna etmek için aynı tekniği [*imitatio*/taklit][17] kullanmaktaydılar. Belli ilahî ve ideolojik akımlar her iki sanatın birleşmesi yönünde aynı şekilde ısrar ediyor ve tiyatro dünyasında görsel olanın gelişmesine uygun zemini hazırlıyorlardı. Onlara göre bu şekilde halkın anlaması kolaylaşacak ve daha bir derinlik sağlanacaktı.[18] Tüm bunlar barok tiyatrosunun ve resminin birbirini karşılıklı olarak etkilemesiyle sonuçlanır. Böylece tiyatro karakterlerinin pek çok resme ya da resim sanatına ait kriterlerin[19] sayısız sahnenin tasarlanmasına yansıdığı görülür.

Barok Dönemi İspanyol dinî resminin büyük bir bölümü 'görüntü' kavramına dayanır. Aquinolu Thomas'a göre[20] bu kelimenin iki farklı anlamı vardı: görme duyumuz aracılığıyla edinilen bilgi ve akıl yoluyla edinilen bilgi. Tanrı'yla karşılaşmak entelektüel bir deneyimi içeren mistik bir görmeydi ve bunun temsili teoride imkansızdı. Bununla birlikte, Trento Konsili'nin inananlara dindarlıklarını harekete geçirecek görüntüleri bahşetmesi ve onların Tanrı'ya yaklaşmasına yardım etmesi önemliydi[21] ve ressamlar da bu karşılaşma sorununa tek bir ilahî model belirleyerek çözüm yolu buldular. Bu şema, doğaüstü olanı gerçek olanın içinde resmetme eğiliminde

17) Aquinolu Thomas, Aristoteles'in düşüncelerini izleyerek (*Metafizik, VII. kitap*) seyirci üzerinde çifte etki yaratan 'etkin' bir sanatın var olduğu fikrini öne sürüyordu. İlk etki eser bir sanat yapıtı olduğu için sağlanıyordu, ikinci etki ise o eserin nasıl yapıldığıyla ilgili olarak ortaya çıkıyordu. Aquinolu'ya göre, doğadan, sadece bilinçli ve entelektüel bir tarzda, onu 'taklit ederek' etkilenen sanatçılar gerçek yaratıcılardır. Gördüklerinden fazlasını kopyalayamayan ancak onun derinlerdeki anlamına da varamayan böyle değildir (*Summa contra Gentiles*, II, LXXV. Bölüm, No. 15). Ancak bu gerçek sanatın iki ayrı okuma seviyesi olduğunu da öne sürüyordu: yüzeysel ve derinlikli. Bu ikinci seviyeye ancak onu görecek ve anlayacak derecede eğitimli olanlar erişebiliyordu. Bkz. S. A. Vosters, "El intercambio entre teatro y pintura en el Siglo de Oro español", *Revista Diálogos hispánicos de Amsterdam*, II, 1981, s. 32-33.

18) Arellano, *age.*, s. 197-198.

19) Oyun açıklamalarında dramaturglar sıklıkla belli bölümlerin 'resmedildiği gibi' sahneye konmasını isterler, özellikle de dinî bir konu işleniyorsa. *Age.*, s. 244.

20) *Summatheologica*, I, soru LXVII, Madde 1.

21) V. I. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza, 1995, s. 24-25 ve 65.

olan erken Flaman ressamlarını, her iki katmanı yatay bir düzlemde ilişkilendirseler bile yine de kısmen etkilemiştir.[22] Ancak Rönesans öncesi İtalyan sanatından daha da doğrudan alınan, halihazırda her iki katman arasında net bir ayrıma varamamış ve dikey bir düzen[23] oluşturmuştur.[24] Bunun aynı zamanda Doğu Kilisesi'nin ikonalarıyla ve Batı Kilisesi'nin sunaklarında bulunan ahşap mihraplarındaki kompozisyonla[25] belirli bir ilişki içinde olduğu da ifade edilebilir.[26]

Barok Dönem'in "gizemli görüntü tabloları"[27] mekanı oldukça farklılaştırılmış iki parçaya bölüyordu: aşağı bölüm dünyevi dünyayı, yukarı bölüm ise tanrısal dünyayı oluşturuyordu. Aşağı bölümde tablonun ithaf edildiği aziz bulunuyor ve Tanrı'yı görme anında temsil ediliyordu. Bu kişi, kimi zaman büyük bir boyutta resmedilip tuvalin merkezine yerleştirerek iki dünya arasındaki iletişime hizmet ediyor ve aynı zamanda seyirci ile Tanrı arasında bir aracı olarak yer alıyordu.[28]

Bir yüzyıl öncesinin ortalarına kadar bu modeli izleyen resimlere rastlandıysa da bu tür tablolar XVII. yüzyıla kadar fazla değildi.[29] Değerleri, aynı aziz oyunlarında görüldüğü gibi, esasen öğretiye dayanıyordu. Katolik toplumu, sosyal sınıfı ya da eğitimi ne olursa olsun bu tabloları izlemeye alışıktı; kiliselerde çok sayıda bulunmalarının yanı sıra pek çok kamu binasında ve özel olarak kişilerin

22) Buna açık bir örnek Hugo van der Goes'in *Sir Edward Bonkil ve Kutsal Üçlü'ye tapan iki melek* başlıklı iki levhalı resmi olabilir.

23) Örneğin Assisi Kilisesi'nde Giotto tarafından resmedilmiş olan Aziz Francis'in bazı görmelerinin temsili.

24) Stoichita, *age.*, s. 30.

25) Ahşap mihraplar XII. yüzyıl civarında Batı Avrupa'daki kiliselerde ortaya çıkmıştı. Yapısı Roma dönemindeki tiyatro sahnelerinin cephelerine çok benziyordu: Birkaç seviyeye bölüyor ve orada heykeller ve süslemeler bulunuyordu. Ahşap mihraplar ilk başta çok basit ve tek bir seviye olmasına rağmen, çok zaman geçmeden büyümeye başladı ve bundan sonra dinî tablolar ve figürlerle doldu. Genelde en önemli sunağın arkasında yer alıyordu ama aynı zamanda kilisenin yan sahınlarında bulunan boşlukta birkaç tane daha olabiliyordu -günümüzde olduğu gibi.

26) *Age.*, s. 32.

27) Bu ifade V. I. Stoichita tarafından ortaya çıkmıştır. *Age.*, s. 21.

28) *Age.*, s. 30.

29) *Age.*, s. 16.

elinde bulunmaktaydı. Her yerde bulunma durumu ve popülerlik dinî konulu tiyatro eserleriyle olan ilişkiyi canlandırıyor ve oyunların kutsal resimlere benzeyen şemalarının izlenmesini teşvik ediyordu: Amaçları aynıydı, benzer unsurlara dayanmaktaydı ve dahası, halkın her kesimi tarafından kolayca anlaşılıyorlardı.

Sevil Aldatıcısı'na dönecek olursak, Don Juan'ın ölüm sahnesinde aziz oyunlarının ve gizemli görüntü tablolarındaki şemanın nasıl da aynı kullanıldığını gözlemleyebiliriz, ancak 'ters' bir biçimde: Göğe yükselme yoktur, bunun yerine cehenneme inme söz konusudur. Taştan Misafir ise o oyunlarda olduğu gibi örnek yaşantısının ödülü olarak Tanrı'nın tarafına geçtiği o önemli anda temsil edilen bir aziz değildir. Gizemli görüntüler tablolarında olduğu gibi Tanrı'ya bakan ayrıcalıklı bir insan da değildir. Buna rağmen, Taştan Misafir, dünyevi mekan ile doğaüstü mekan arasında bir aracı unsur gibi davranır. Tanrı onu günahkar Don Juan'ı cezalandırmak için kullanır, onun kendi özgür iradesini kötü kullanmasına karşılık verir ve dinlenmeyen pek çok uyarının sonucu olarak onu kendi adaletine dair bir sınava tabi tutar. Bununla birlikte, Taştan Misafir de Don Juan'la aynı şekilde cehennemde bir son bulacaktır; çünkü her ne kadar Tanrısal bir araç olsa da o da kurtuluşu hak etmez.

Ancak sadece ölüm sahnesinin tamamı değil, tüm metin bu anın temsiliyle oluşmuştur, ne de olsa bu, eserin en temel öğretisi olacaktır. Bunun için yazar, bu temel bölümü gerçekleştirmek için sözcüklerin yanı sıra diğer olanakları da kullanır. Tirso de Molina'nın oyunlarını temelde görsel bir gösteri olarak gördüğünü[30] ve özellikle açıklamalarıyla ve sahnedeki tabloların kompozisyonuyla ilgili olarak oldukça dikkatli olduğunu biliyoruz. Aynı zamanda dönemin tiyatro kurallarına uyma ve bir dogma içeren mesajı koruma yönünde endişeler de taşıyordu.[31] Böylece, üçüncü perdede Taştan Misafir'in sahnesindeki girişe eşlik eden açıklayıcı notlar bize onu

30) J. Mª. Ruano de la Haza, *"Escenografía tirsiana: del texto al espectáculo"*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, s. 149, (Çevrimiçi) http://www.cervantesvirtual.com/obra/escenografia-tirsiana-del-texto-al-espectaculo-0/

31) R. Maestre, "Significados visuales en *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina", *Revista de Historia Moderna*, S. 16, 1997, s. 216.

diğer dünyanın bir habercisi olarak tanımlamamıza yardımcı olmaktadır: "mezarda olduğu biçimde", "ufak adımlarla", "diğer dünyanın bir varlığı gibi adımlar", "Don Juan'a bakarak yavaş yavaş gider", "Don Juan dehşet içinde kalana dek ve kaybolana dek" vb.[32]

Don Juan ve Taştan Misafir'in paylaştığı sahneler, ister gece olduğu için olsun (misafirhanedeki ilk akşam yemeğinde olduğu gibi [III, dizeler 2370-2561]), ister yarı gölgedeki kilisede bulundukları için olsun (Don Juan kumandanın mezarını bulduğunda [III, dizeler 2339-2348] ya da gün ortasındaki ikinci ve son yemek sırasında [III, dizeler 2807-2921]) her zaman loş yerlerde geçer. Yapay bir biçimde yaratılan karanlıktaki bu ısrar (ki eserler gündüz vakti temsil ediliyorlardı), ölülere karşı öngörülen korkunun yanında, baştan beri hayaleti simgelemeye ve seyircileri ölümden sonraki dünyaya yakınlaştırmaya hizmet ediyordu.[33] Bu, olay örgüsü geliştikçe Don Juan'ın da kaçınılmaz bir biçimde yaklaştığı bir dünyaydı.[34]

Ancak, tüm eser boyunca farklı kişiler Don Juan'a hatasını düzeltmesi yönünde bir dizi uyarıda bulunmuştur. Bu uyarılar, izleyicilerin göremediği birkaç müzisyenin (ki bu o dönemde ölümün bir işareti olarak anlaşılıyordu) başkahraman tarafından yine duymazdan gelinen son bir uyarıyı şarkı olarak söylemesiyle en kritik noktaya ulaşır (III, dizeler 2868-2871 ve 2876-9) ve bu da kahramanın ölümünün yakın olduğunun işaretidir. Diğer taraftan, son yemekte siyahlar içindeki[35] hizmetkarlar onlara eşlik eder (III, dize

32) Rodríguez, age., s. 75.

33) J. Casalduero, *Estudios sobre el Teatro Español*, Madrid, Gredos, 1962, s. 153.

34) Don Juan çeşitli çağrıları bunların asla gerçekleşmeyeceğini düşünerek hafife alır ve örneğin, başkahraman Aminta'ya vermiş olduğu evlilik vaadini yerine getirmeye yemin ederek eğer sözünü tutmazsa Tanrı'nın bu ihanetinden dolayı ölü bir Adam aracılığıyla kendisine ölümü tattırmasını söyler (III, dizeler 2154-2166). Kumandanın gömülü olduğu kiliseye ilk girişte kendini gündüz vakti saat birde öldürmelerini istedi (III, dizeler 2229-2230). Don Juan'la Taştan Misafir'in birlikte bulundukları akşam yemeğinde soylu ona şöyle der: "Eğer sen cehennemin kendisi bile olsaydın, ben sana elimi uzatırdım" (III, dizeler 2444-2445). Bunların hepsi seyirci için kısa süre içinde olacaklara dair uyarılardır çünkü hepsi gerçekleşecektir.

35) Sadece bir yas hali ifade edilmez; aynı zamanda, melekler ve azizler beyaz tunik giyerken Şeytan da siyah giyiyordu.

2711); yemek ise akreplerden, yılanlardan (III, dizeler 2718-9), öd ve sirkeden oluşur. Don Juan'ın Taştan Misafir'e el uzattığı ve her ikisinin de zemindeki kapaktan cehenneme gömüldükleri sahnede (III, dizeler 2884-2908) 'çok gürültü' vardır ve ardından muhtemelen aşırı ışık ve dumanla temsil edilen bir yangın gelir.

Bu unsurların çoğu eser boyunca incelikle ortaya çıkmayı sürdürür ama özellikle üçüncü perdede yoğunlaşırlar ve temel düşünceyi vurgularlar: dünyevi mekandan doğaüstü olan diğerine geçiş. Bu, dönemin aziz oyunlarındaki ortak düşüncedir, tek fark ise Don Juan'ın göğe yükselmeyip cehenneme gitmesidir. Bu zamanla sınırlanmamış bir andır çünkü Tanrısal olanın sonsuzluğunu da temsil eder.[36] Ama bu durum Tirso tarafından doğaüstü olanın günlük yaşamın içine katılması için kullanılır,[37] çünkü Taştan Misafir iki dünya arasında bir aracı olarak sadece sahnede rol almakla kalmaz, aynı gizemli görüntü tablolarında olduğu gibi eserle izleyici arasında da durmaktadır.

Çev.: Ebru Yener Gökşenli

36) Casalduero, *age.*, s. 154-155.
37) Rodríguez, *age.*, s. 56.

KAYNAKÇA

- Arellano, Ignacio, *Convención y Recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- Calvo Serraller, Francisco, "El pincel y la palabra: una hermandad singular en el barroco español", Pérez Sánchez, A. E. ve değeri *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, Mondadori, 1991, s. 187-203.
- Casalduero, Joaquín, *Estudios sobre el Teatro Español*, Madrid, Gredos, 1962.
- Flurschütz da Cruz, Andreas, "El personaje del Don Juan y su desenvolvimiento desde Tirso de Molina 1630 a José Zorrilla 1844", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, S. 45, 2010, s. 1-11, (Çevrimiçi) https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero45/donjuan.html, 08.01.2015.
- Maestre, Rafael, "Significados visuales en *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina", *Revista de Historia Moderna*, S. 16, 1997, s. 215-226.
- Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y elaboración de "El burlador de Sevilla"*, Salamanca, Salamanca Üniversitesi Yay., 1996.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, "Introducción", El Burlador de Sevilla y convidado de piedra, atribuida a Tirso de Molina, Madrid, Cátedra, 2000, s. 11-99.

- Ruiz Ramón, Francisco, "*El burlador de Sevilla* y la dialéctica de la dualidad", *Centro Virtual Cervantes*, 1990, s. 905-911, (Çevrimiçi) http://www.cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso/_2_2_047.pdf, 15.02.2015.
- Ruano de la Haza, José María, "Escenografía tirsiana: del texto al espectáculo", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006, s. 143-162, (Çevrimiçi) http://www.cervantesvirtual.com/obra/escenografia-tirsiana-del-texto-al-espectaculo-0/, Erişim 15.02.2015.
- _____, "La relación textual entre *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiáis*", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2009, (Çevrimiçi) http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/la-relacin-textual-entre-el-burlador-de-sevilla-y-tan-largo-me-lo-fiis-0/html/021d0584-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html, 24.12.2014.
- Stoichita, Víctor I., *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza, 1995.
- Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, 1630, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.
- Vosters, Simón Anselmus, "El intercambio entre teatro y pintura en el Siglo de Oro español", *Revista Diálogos hispánicos de Amsterdam*, II, 1981, s. 15-37.