

*İspanya'da Tiyatro Geleneğinin Oluşmasında  
Lope de Vega'nın Yeri*

**İSPANYA'DA TIYATRO GELENEĞİNİN OLUŞMASINDA  
LOPE DE VEGA'NIN YERİ**

**Ceren KARACA<sup>1</sup>**

**Öz**

*Bu çalışma, Ortaçağdan itibaren İspanya'da gelişen dini içerikli oyunların, sekülerleşme sürecine odaklanırken, Lope de Vega'nın bu süreçteki konumunu belirlemeyi amaçlar. Önceleri Katolik öğretinin araçlarından biri olarak kullanılan tiyatro, zamanla toplumun bir aynası, bir yansıması görevini üstlenir. Tiyatronun çağın gereklerine uyması gerektiğini ifade eden Lope de Vega, İspanya'da bir tiyatro geleneğinin oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Bu çalışmada, Rönesans ve Barok dönemlerde değişikliğe uğrayan tiyatro anlayışı Ulusal tiyatronun kurucusu olarak kabul edilen Lope de Vega'nın görüşleri çerçevesinde ele alınır.*

**Anahtar Kelimeler:** Lope de Vega, İspanyol Altın Çağı, tiyatro, *comedia nueva*

**Lope de Vega's Role in the Formation of a Theatre Tradition in Spain**

**Abstract**

*This study focuses on the process of the secularization of the religious plays developed during and after the medieval Spain and tries to determine the position of Lope de Vega in this process. The theatre itself used as a medium of the Catholic doctrine, by time becomes a mirror, a reflection of the society. Lope de Vega, who thinks the theatre must correspond the requirements of the era, has an important role in the formation of a theatre tradition. In this study, the*

---

<sup>1</sup> Araştırma Görevlisi, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi, İspanyol Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, ckaraca@ankara.edu.tr

*changes in the perception of theatre during the Renaissance and Baroque periods is handled according to the views of the Lope de Vega, who is accepted as the founder of the National Theatre.*

**Key words:** Lope de Vega, Spanish Golden Age, theatre, *comedia nueva*

### Giriş

İspanyol Tiyatrosunun başlangıcından XVII. yüzyıla gelişimine bir göz atıldığında, tiyatro ile din arasındaki bağın hiçbir zaman kopmadığı ve hatta İspanyol Tiyatrosunun ortaya çıkmasında ve gelişmesinde dini geleneğin önemli bir yere sahip olduğunu görülür. Erken İspanyol Tiyatrosunda oyun yazarları bölgesel folklardan, İsa'nın doğumu ve çilesi gibi Kutsal Kitap hikâyelerinden ilham almışlardır (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* (*Celestina Calisto ve Melibea'nın Trajikomedyası*) adlı oyunu ve Juan del Encina'nın *autoları*, *farısları* 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 etkilediği kabul edilir. Rojas kendinden sonraki yazarlara iyi bir gözlem yaparak meydanlardaki ya da pazaryerlerindeki insanların edebi bir yapıtta canlandırılabilceğini ve anti kahramanın da 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 yayımlar. *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 oynar (Kidd, 2004:6). Encina'nın bu kısa oyunları, İspanyolcada *sayagués* olarak bilinen Salamanca diyalektinde nazım şeklinde yazılmış çobanlar ya da köylüler arasında geçen diyaloglardan oluşur (McKendrick, 1989: 11). Rojas'ın ve Encina'nın eserlerinde din dışı öğelere yer vermesi, İspanyol tiyatrosunda yeni bir geleneğin doğmasına neden olur. Rojas'ın büyük bir ustalıkla kaleme aldığı *La Celestina* ve özellikle eserin başkahramanı

*İspanya'da Tiyatro Geleneğinin Oluşmasında  
Lope de Vega'nın Yeri*

çöpçatan Celestina karakteri XVI. yüzyılda ortaya çıkan Pikaresk Roman'a da öncülük etmiştir. Gerek Encina'nın gerekse Rojas'ın eserlerinde günlük dil kullanmaları, sıradan insanların hayatlarını yansıtmaları gibi unsurlar özellikle Lope de Rueda tarafından örnek alınarak İspanyol tiyatrosunda yeni türlerin doğmasına neden olmuştur.

XVI. yüzyıl ortalarına kadar İspanya'da, profesyonel anlamda oyun yazarlarının olmaması sebebiyle oyun yazmak amatörcü bir uğraştı. 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 çekti (McKendrick, 1989:41). Ancak 1540 ve 1550'li yıllarda aktör, dramaturg ve tiyatro sahibi sıfatlarıyla ortaya çıkan bazı kişiler İspanyolların tiyatroya ilgisinin artmasında önemli bir rol üstlenirler. Bu sürece katkıda bulunan en önemli oyun yazarlarından biri şüphesiz Lope de Rueda'dır. Rueda ve Sevilyalı ortağı Alonso de la Vega İspanya'nın ilk tiyatro kumpanyalarından birini kurarak (McKendrick, 1989: 42) İspanya'nın hemen her önemli kentini ziyaret ederler. Rueda'nın gezici kumpanyası ve sahnelediği komedi ağırlıklı oyunları sayesinde İspanyol halkı artık tiyatroyu bir eğlence aracı olarak görmeye başlar ve bunun sonucu olarak düzenli tiyatro seyircisi sayısı da giderek artar.

Tiyatroya yoğun bir ilginin olduğu bu dönemde, İspanyol oyun yazarları, Fransız tiyatrosundan ziyade Rönesans İtalya'sından ilham alır, ancak İtalyan tarzına tamamen bağlı kalmak yerine kendi *commedia dell'arte*lerini yaratmayı amaçlarlar. 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 alır (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 nitelendirilir. Ancak İspanya'da Barok dönem olarak nitelenen XVII. yüzyıl başlarında her iki dönemin özelliklerini yansıtan eserlerle karşılaşılır. Bu sebeple İspanya'da bu iki dönemi net bir çizgiyle ya da kesin bir tarihle birbirinden ayırmak mümkün değildir. Öte yandan pek çok Katolik uzman, İspanya'yı Barok'a iten nedenlerin başında *Contrarreforma* (Reform karşıtı) hareketinin görmekteki: 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. XVII. yüzyılda refah ve yoksulluk çelişmesini yaşayan İspanya'da aydınlar sınıfı bir taraftan ülkeyi eleştirirken, diğer taraftan aşırı bir "ulusçuluk"la hareket etmiş ve bu ideoloji hem siyasete hem de sanata yansımıştır. Halka bu ideolojinin benimsetilmesinde ise tiyatro bir araç vazifesini üstlenmiştir.

İspanyol Barok Tiyatrosunda tamamen İspanyol yazarlarca geliştirilmiş üç önemli tür dikkati çeker: 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 alırlar.

#### **Tiyatro Sokakta: *Auto Sacramental***

XVII. yüzyılda dönemin önemli yazarları tarafından sıkça kaleme alınan *auto sacramentallerin* 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 edilir. Çeşitli hece ölçüsünde yazılmış, 147 mısradan oluşan ve esasen Matta İncil'inde geçen İsa'nın doğum öyküsünün bir uyarlaması olan bu eserde oyun kişileri Gaspar, Melchor, Baltasar, Kral Herodes, iki hahamdan oluşur.

*İspanya'da Tiyatro Geleneğinin Oluşmasında  
Lope de Vega'nın Yeri*

Her ne kadar İspanya'da *auto sacramental* geleneğinin *Auto de Reyes Magos* ile başladığı iddia edilse de, *auto sacramental*<sup>2</sup>ler bu ilk türden oldukça farklıdır (Cilveti; vd., 1994: 9). Ancak *auto* geleneğinin İspanya'da uzun yıllar devam etmesi, özellikle XVI. yüzyılda Hıristiyan 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. XVI. yüzyılda İspanya'da Katolik gelenek kendi öğretisini tehdit eden Protestanlığa karşı önemli bir mücadele vermekteydi. 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).

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'sında *auto sacramentallerin* nasıl sahnelendiğine ilişkin bilgilerin 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 tiyatrunun profesyonelleşmesiyle, bu tür oyunların sahne ve dekoru önem kazanmış, bu sebeple daha önceleri mütevazı bir sahne olarak işlev gören *carrolar* giderek

---

<sup>2</sup> 1726 tarihinde I. Cildi yayımlanan *Diccionario de Autoridades*'e göre *auto sacramental*:

Alegorik figürlerin yer aldığı ve *Corpus* kutlamaları sırasında Efkariştiya Sakramentine bir şükran ve övgü olarak tiyatrolarda sahnelenen nazım şeklinde yazılmış tiyatro oyunu türüdür. Bu sebeple *sacramental* olarak adlandırılırlar. Komedya gibi perde ya da gün bölümleri yoktur, arasız devamlı temsillerdir.

daha görkemli ve masraflı hale gelmişlerdir. *Carroların* artan masraflarını karşılayamayan Hıristiyan cemiyetlerinin yerini *Corpus* kutlamalarından sorumlu belediyeler almıştır. Bu geleneği başlatan Madrid ve Sevilla belediyelerine başvuran kumpanyalar arasından 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 verir. 1635 yılında Saray'ın himayesine girdikten sonra Madrid'te *Corpus* kutlamalarında Calderón'un oyunlarına yoğun bir şekilde yer verilir ve Sevilla'daki, Toledo'daki ve Granada'daki *Corpus* şenliklerine de oyunları sahnelenir. Calderón'un en önemli *auto sacramental* oyunları arasında *La cena del Rey Baltasar*, *El gran teatro del mundo* dikkati çeker.

Calderón de la Barca'nın *El gran teatro del mundo* 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.

### **Tiyatroda Alt Bir Tür: *Entremés*.**

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 eserler, 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

*İspanya'da Tiyatro Geleneginin Oluşmasında  
Lope de Vega'nın Yeri*

ve konuşmasını resmetmek; ikincisi ise kıssa niteliğinde öykülere, tasvirlerle ya da dramatik unsurlara yer vermek (Asensio,1971:25).

Ruiz Ramón, 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, zengin oyun repertuarıyla insanları eğlendirmeye önem vermiştir. Lope de Rueda halkın beğenisini kazanmak için gülünç sahnelere 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 (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 bakılmazsın, neye göre yapıldığı belirsiz bir sahne bölümlenmesi yapılırdı (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 Entreméses nuevos nunca representados* (*Sahnelenmemiş Sekiz Yeni Komedy ve Sekiz Ara-Oyun*) eserinin "Okura Önsöz" başlıklı bölümünde Lope de Rueda'yı şu sözlerle ifade eder:

Bu arada, İspanya'da ilk olarak kimin komedyalari bulduklari yerden alıp yücelttiği, çehrelerini değıştirdiği 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. Komedya, egloglar gibi, iki ya da üç erkek ve de biri kız çoban arasında geçen konuşmalardan oluşuyordu. Bu komedya, 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 canlandırıyor. (...) 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 belirtir (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 yere sahiptir: 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 ustalikle 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 Lope de Rueda Tiyatrosu'nun asıl önemi, tiyatroyu halkın beğenisine uygun hale getirerek seyircinin



*İspanya'da Tiyatro Geleneğinin Oluşmasında  
Lope de Vega'nın Yeri*

beklentisine ve beğenisine önem vermek ve bu sayede İspanya'da Tiyatronun bir iş sahası olarak gelişmesine katkıda bulunmak olmuştur.

Lope de Rueda'nın paso adını verdiği ilk *entremés*'ler, 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 komedyaya yazmış olan bir oyun yazarı [oyununun arasına] bu dâhinin [Benavente] iki *entremés*ini koyduğu zaman yere düşmemek için koltuk değneklerine, iyi komedyaya yazmış bir oyun yazarı ise havalanmak için kanatlara sahip oluyordu. (Quiñones Benavente, 1872: 19)

*Entremés*ler dönemin başka bir türü olan Pikaresk romanla basit arzuların ağırlıklı olduğu toplumun alt kesimini yansıtması bakımından benzerlik gösterir. Ancak anlatım tekniği bakımından bu iki türün arasında büyük bir fark bulunur: Pikaresk roman eserin başkahramanın yaptığı bir monologdan oluşur ve olaylar anlatıcının bakış açısından anlatılır, oysa *entremés*ler çeşitli kişilerin konuşmalarından ve karşıt görüşlerinden hareketle değişik bakış açıları kullanılarak sahnelenir (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 edilebilir: *comedia* yaşamın içinde bulunduğu düzenden yola çıkarak, bu düzenin bozulmasını ve

<sup>3</sup> 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]

yeniden kurulmasını konu alır, *entremés* ise karışıklıklarla barışık bir şekilde toplumun kusurlarını gözler önüne serer. *Comedia* seyircisini kahramanın arzuları ve umutlarıyla özdeşleştirir, onu duygusal olarak oyuna dâhil eder. *Entremés* ise seyirciye oyundaki karakterlerden üstün oldukları hissini uyandırmak üzere yazılır, bu sebeple seyirci oyun kişileriyle herhangi bir yakınlık kurmaz, yalnızca insanoğlunun zayıflığında kendini görür. *Comediada* asil duygulara hizmet eden ve bir ahenk unsuru olarak tercih edilen komik öğelerin aksine *entremés*de bu öğeler her şeyin bozulmasına sebep olur, acılar ve kötülükler bir gülme malzemesine dönüşür. Her iki tür de basit dekorla sahnelenmelerine rağmen, *comediada* hikâyeleme ve mekân sözle ifade edilir ve oyunlar daha çok kulağa hitap eder; ancak daha görsel bir tür olan *entremés*de önemli olan oyuncunun *jestleri ve mimikleridir* (Asensio, 1971: 39-40).

*Auto sacramental* türü oyunlar Katolik öğretisinin gereklerinden yola çıkarak halka dini duyguları aşılarken; *entremés*ler 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.

### **Lope de Vega'nın Yeni Oyun Yazma Sanatı: *Comedia Nueva***

XVII. yüzyıla hâkim olan Barok Tiyatronun öncüsü Lope de Vega dönemin *comedia*<sup>4</sup>larının 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 meslektan kazanması zamanında nadir görülen bir özelliktir; ancak Lope yazarlığı meslekten ziyade bir *dürtü* olarak görür

---

<sup>4</sup> 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, tiyatrodan sahnelenmek üzere yazılan gerek komedyaya, tragedya, trajikomedya gerekse pastoral her tür manzum oyuna *Comedia* denilmektedir. *Comediaları* İspanya'da bir yöntem şeklinde üreten ilk kişi Lope de Vega'dır.

*İspanya'da Tiyatro Geleneginin Oluşmasında  
Lope de Vega'nın Yeri*

(McKendrick, 1989:84). Lope'nin bu yazma dürtüsü çeşitli konularda pek çok oyun kaleme almasını sağlar, oyunları ona kısa sürede büyük bir ün kazandırır.

1562 yılında doğan Lope de Vega'nın profesyonel anlamda oyun yazmaya yirmili yaşlarının başında başladığı tahmin edilir. Henüz yirmi beş yaşındayken Lope Madrid'in önde gelen tiyatro yazarları arasında yer alır. 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).

*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 dayanır. Bu sayılan prensiplerin Rönesans'a bir tepki olarak gelişen Barok edebiyatın etkisiyle geliştikleri açıktır. 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 benimsenmiş ve Katolik öğretinin etkisinin artmasıyla zaman kavramı dönem insanında büyük bir endişe uyandırmıştır (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 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 gözlenmiştir.

Barok yazarlar dönemin zorluklarını aşmak ve yaşanan buhrana karşı durabilmek için çeşitli yollar denemişlerdir. Geçmişte kazanılan zaferler yüceltilerek halka ulusal duygular aşılacak 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. Bununla birlikte dönemin yazarları da içinde yaşadıkları dönemi bir çöküş dönemi olarak görmüş, bu dönemin hiç yaşanmamasını arzulamış ve bu sebeple oyunlarında “mutlu” sonu zamanın gerçeklerinden kaçmak için bir çıkış olarak kullanmışlardır (Wardropper, 1983:17).

Dönemin oyunlarında belirginleşen gerçekten kaçışın en önemli temsili oyunlarda adalete yapılan vurgu olarak karşımıza çıkar. Kötülüğün cezasız kalmasına izin vermeyen dönem yazarları, kimseyi de hak etmeden cezalandırmaz. Bu sebeple dönemin seyircisinin beklentisine göre gelişme gösteren çözüm bölümleri çoğunlukla adaletin yerini bulmasıyla mutlu sonla biter (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).

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 edilir. Lope *Arte Nuevo de hacer comedias*’ta kendisine bu konuda yöneltilen eleştirilere karşı kendini şu sözlerle savunur:

Halkın alkışını arzulayanların  
kurdukları düzene göre yazarım;  
zira parayı onlar ödediğine göre, adildir  
gönüllerini eğlemek için ahmakça konuşmak. (Vega, 2011: 293)

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.

*İspanya'da Tiyatro Geleneğinin Oluşmasında  
Lope de Vega'nın Yeri*

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'den 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'den 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 seslenir:

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 yaşlardan<sup>5</sup> 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 (Menendez Pidal, 1958:82-4).

Lope'nin oyunlarını sanat kullanmadan yazmış olduğunu söylerken asıl ifade etmek istediği klasik sanat anlayışını kullanmadığıdır; Lope'nin bu metninin tam adı "*Bu devirde comedia yapmanın yeni sanatı*" olduğuna dikkat çekmekte yarar var. Lope'nin yaşadığı "devir"de tiyatro klasik sanat anlayışının kalıplarına uyduğu takdirde sanat olarak kabul ediliyordu, ancak

<sup>5</sup> Lope Arte Nuevo'da onyaşından beri bu şüpheyi geliştirdiğini ifade etmektedir.

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 koyulması ve temsilleriyle ilgili de çeşitli fikirler ne sürmüş ve bu sebeple 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 Lpez "el Pinciano", *Philosophia antiqua poética* (Antik Şiir Felsefesi) adlı çalışmasında Aristoteles'in ve Horatius'un Şiir felsefelerinden 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 değildir; Lope'nin bu metni kaleme almasından neredeyse yüz yıl önce Bartolom de Torres Naharro 1517 yılında yayımlanan *Propaladia*'nın önsözünde dramaturgi ile ilgili görüşlerini okurlarıyla paylaşmıştır<sup>6</sup>.

Öte yandan Cervantes de 1605 yılında yayımlanan *Don Qujote*'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 rneği* ve *şehvetin resmi* (410) olarak nitelendirmiş, oyunların gerçeğe uygun olmadıklarının altını çizmiştir. Dönemin oyun yazarlarının Klasik sanatta belirtilen kurallardan ne tipe uygunluğa<sup>7</sup> ne de zaman<sup>8</sup> ve mekân<sup>9</sup> birliklerine

---

<sup>6</sup> Bu metin sadece İspanya'da değil, Avrupa'da dramaturgi üzerine yapılan ilk incelemedir (Carlson, 2007:60)

<sup>7</sup> "Bize cesur bir ihtiya, 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).

<sup>8</sup> "Birinci perdenin birinci sahnesinde gördüğümüz kundaktaki bebeğin, ikinci sahnede sakallı bir adam olmasından büyük zırvalık olur mu?" (Cervantes, 1996: 410)

*İspanya'da Tiyatro Geleneginin Oluşmasında  
Lope de Vega'nın Yeri*

dikkat etmediklerini ifade etmiştir. Cervantes'in bu eleştirilerinin hedefinde Lope de Vega ve onun *comedia nuevası* olduğu açıktır, ancak aynı Cervantes Don Quijote'den on yıl sonra yayımlanan *Ocho comedias y ocho entremeses* adlı eserinde yer alan *El rufián dichoso*'da (Talihli Serseri) belirgin bir şekilde eski kalıplardan uzaklaştığını gösterir. 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 *Arte nuevo*'da oyunlarda konunun seçilmesiyle ilgili olarak kendi yolunu izleyecekleri *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 tiyatrunun 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 edilmelerinin bu ilkenin doğal bir sonucu olduğu anlaşılmaktadır. 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 bulunur. Aşk, bir ailenin bireylerini birleştirebildiği gibi kimi zaman da genç âşıkların eylemlerinin sebebidir. Meydan okumalara ya da entrikalara sebep olan kıskançlık ise karakterlerin kılık değiştirmesiyle ya da geceleyin kuytu köşelerde tedirgin bir şekilde beklemeleriyle kendini gösterir. Şeref motifi ise ailenin içinde namus ya da toplum içinde haysiyet ya da itibar mücadelesi olmak üzere iki şekilde işlenir (Aubrun, 1981:31).

---

<sup>9</sup> “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).

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 komedya türlerini birbirinden konu bakımından ayırmakla kalmamış, iki türün yazarları arasında da mizaç, hatta ahlak düzeyi bakımından fark olduğunu ileri sürmüştür* (Şener, 1998: 51).

Rönesans'ta Klasik esere 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 alır. 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 savunur. *Arte nuevo*'da önceleri dört perdeden oluştuğunu ve üç ara verildiğini, bu aralarda üç kısa *entremés* sahnelendiğini belirtir, kendi zamanında ise oyun aralarında sadece bir *entremés*'e ve dansa yer verildiğini ifade eder (Vega, 2011: 318-9).



*İspanya'da Tiyatro Geleneğinin Oluşmasında  
Lope de Vega'nın Yeri*

Dönemin oyunlarında perdeler gün anlamına gelen *jornada* denilmesinin sebebi Lope'nin *eğer mümkünse her bir perdenin bir günle* sınırlandırılması gerektiğini savunmasıdır (Vega, 2011: 318). Lope'nin bu görüşü Klasik tiyatro'nun zaman birliği kuralı ile örtüşmüyordu, 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 edilir (Toro-Garland, 1981: 105).

Lope de Vega tiyatrosunda oyun ana olay örgüsünün yanı sıra yan olaylarla renklendirilir, böylece aynı anda farklı yerlerde geçen olaylar verilerek seyircinin ilgisi canlı tutulmaya çalışılır. Ancak bu olayların ana olay örgüsüne bağlı olmasına ve bütünü bozmamasına dikkat edilmesi gerekir. 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 çıksa ve dönem tiyatrosu karakter odaklı bir tiyatro olarak kabul edilmese de (Parker, 1959: 43), bu özellikler *comedia*'ların karakterlere önem vermedikleri şeklinde anlaşılmalıdır; 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 izleyeceklere oyunun yapısıyla ilgili de bilgiler verir. Bir oyunun iki bölüme ayrılması gerektiğini savunan Lope'ye göre, düğüm ve çözüm olarak adlandırılabilir bu iki noktanın bağlantısı oyunun başında kurulmalı ve oyun ilerledikçe bu düğümün çözümlisine dikkat edilmelidir. Ancak düğüm son sahneye gelene kadar çözülmemelidir, böylece seyircinin ilgisi her daim canlı tutulmuştur (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 örülmelidir. Oyunun son perdesi beklenmedik olay (*peripetia*) ve çözüm (*desenlace*) olmak üzere iki bölüme ayrılarak, çözümün tiyatroyun sahneden yansıyan dünyasıyla, sıralarda oyunu izleyen toplumun dünyası arasında bir köprü işlevi görmesi sağlanmalıdır (Aubrun, 1981: 32).

Lope'nin oyunun sahne koyulmasıyla ilgili dikkat çektiği noktalardan biri de 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 verir. 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.

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).

*İspanya'da Tiyatro Geleneginin Oluşmasında  
Lope de Vega'nın Yeri*

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 hoş 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*<sup>10</sup> dan oluşmasına ve oyunun tamamının on iki *pliego*yu geçmemesine özen gösterilmesi gerekir. Bu hesaba göre *comedianın* bir perdesinin el yazması 32 sayfadan, tamamı ise 96 sayfadan oluşur.

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 eder:

Dikkatle dinleyin, sanatla ilgili münakaşaya girmeyin,

<sup>10</sup> Pliego, esasen katlanmış kağıt demektir, ancak Lope'nin burada kast ettiği dört yapraktan oluşan bir defterdir (Rodriguez, *El arte Nuevo de hacer comedias*, s.331, 338-340 numaralı satırlar için açıklama).

Comedia'da her şeye yer verilir,  
Dinleyerek, her şey öğrenilir (Vega, 2011 :338)

Sonuç olarak, Lope *Arte nuevo de hacer comedias*'ta klasik tiyatronun bazı kurallarını görmezden gelerek kendi tiyatrosunun sınırlarını çizmiştir. Lope de Vega İspanya'da yeni gelişmeye başlayan 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.

### Kaynaklar

- Andrachuk, G.P.** "The auto sacramental and the Reformation", *Journal of Hispanic Philology*, 10, 1985, 7-38.
- Arco Y Garay, R. del** (1920). "Misterios, autos sacramentales y otras fiestas en la catedral de Huesca", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 41, 263-74.
- Aristoteles** (1998). *Poetika*. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi
- Asensio, E.** (1971). *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quinoñes Benavente con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*. Madrid: Gredos.
- Aubrun, Ch. A.** (1981). "Las Mil y Ochecientas Comedias de Lope". *Lope de Vega y Los Orígenes del Teatro Español*. Madrid: EDI-6. 27-36.
- Carlson, M.** (2007). *Tiyatro Teorileri: Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme*. Çev. Eren Buğlalılar; Barış Yıldırım. Ankara: De Ki.
- Cervantes Saavedra, M. de** (1996). *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote*. Çev. Roza Hakmen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cervantes Saavedra, M. de** (2005). "Ocho Comedias y Ocho Entremeses nuevos nunca representados 1615 Prólogo al lector" (Sahnelenmemiş Sekiz Yeni

*İspanya'da Tiyatro Geleneginin Oluşmasında  
Lope de Vega'nın Yeri*

Komedy ve Sekiz Ara-Oyun 1615 Okura Önsöz) Çev. Mukadder Yayıoğlu.  
*Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*. Sayı: 6.  
<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iutiyatro/article/view/1023016156>  
[21.3.2014]

- Cılveti, A.L.; Arellano, I.** (1994). *Bibliografía crítica para el estudio del auto sacramental*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Diez Borque, J. M.** (1988). *El teatro en el siglo XVII. Historia crítica de la Literatura Hispánica 9*. Madrid:Taurus.
- García García, B.** (1999). *El ocio en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Akal.
- García Cárcel, R.** (1993). *Las Culturas del Siglo de Oro*. Madrid: Historia16.
- Kidd, M.** (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]
- Mckendrick, M.** (1989). *Theatre in Spain 1490-1700*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Menendez Pidal, R.** (1958) "Lope de Vega, el Arte nuevo y la nueva biografía" *De Cervantes y Lope de Vega*. Madrid: Espasa Calpe (Asutral):69-143.
- Montesinos, J. F.** (1968). "La Paradoja del Arte Nuevo" *Estudios sobre Lope de Vega*.Salamanca:Anaya: 1-20.
- Parker, A. A.** (1959). "An Approach to the Spanish Drama of Golden Age". *Tulane Drama Review* 4: 42-59.
- Parker, M.** (1998). Introduction: The Golden Age of Spanish Drama. *Spanish dramatists of the Golden Age: a bio-bibliographical sourcebook*. USA: Greenwood Press.
- Ruiz Ramon, F.** (2000) *Historia del Teatro Español. (Desde sus origenes hasta 1900)*. Madrid: Catedra.
- Quiñones Benavente, L.** (1645). "Introduccion" *Jocoseria*. Madrid.
- Şener, S.** (1998). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost

- Toro-Garland, F. 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.
- Vega Carpio, F. L. de** (2011) *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* Ed. Evangelina Rodriguez. España: Edhasa (Castalia).
- Wardropper, B. W.** (1983). “Temas y Problemas del Barroco Español” *Historia y Crítica de la literatura española, Siglos de Oro: Barroco*. Barcelona: Editorial Crítica.